

# *Ceramica contemporanea d'autore in Italia*

---

Francesca Pirozzi



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II  
Clio. Saggi di scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche



Francesca Pirozzi

# Ceramica contemporanea d'autore in Italia

Federico II University Press



fedOA Press

Ceramica contemporanea d'autore in Italia / Francesca Pirozzi. – Napoli : FedOAPress, 2024. – 734 p. ; 24 cm. – (Clio. Saggi di scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche ; 47).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-220-5

DOI: 10.6093/978-88-6887-220-5

ISSN: 2532-4608

In copertina: Clara Garesio, *In women's hands*, ceramica, 2012, Palazzo delle Nazioni Unite, Ginevra.

#### *Comitato scientifico*

Francesco Aceto (Università degli Studi di Napoli Federico II), Francesco Barbagallo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Gennaro Maria Barbuto (Università degli Studi di Napoli Federico II), Marco Bizzarini (Università degli Studi di Napoli Federico II), Daniela Luigia Caglioti (Università degli Studi di Napoli Federico II), Carmela Capaldi (Università degli Studi di Napoli Federico II), Massimo Cattaneo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Giovanna Cigliano (Università degli Studi di Napoli Federico II), Bianca de Divitiis (Università degli Studi di Napoli Federico II), Roberto Delle Donne (Università degli Studi di Napoli Federico II), Werner Eck (Universität zu Köln), Carlo Gasparri (Università degli Studi di Napoli Federico II), Vinni Lucherini (Università degli Studi di Napoli Federico II), Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid), Mark Mazower (Columbia University, New York), Marco Meriggi (Università degli Studi di Napoli Federico II), Giovanni Montroni (Università degli Studi di Napoli Federico II), Luigi Musella (Università degli Studi di Napoli Federico II), Alessandro Naso (Università degli Studi di Napoli Federico II), Massimo Osanna (Università degli Studi di Napoli Federico II), Marco Pacciarelli (Università degli Studi di Napoli Federico II), Valerio Petrarca (Università degli Studi di Napoli Federico II), Claudio Pizzorusso (Università degli Studi di Napoli Federico II), Anna Maria Rao (Università degli Studi di Napoli Federico II), Umberto Roberto (Università degli Studi di Napoli Federico II), Francesco Senatore (Università degli Studi di Napoli Federico II), André Vauchez (Université de Paris X-Nanterre), Giovanni Vitolo (Università degli Studi di Napoli Federico II)

© 2024 FedOAPress - Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”  
Piazza Bellini 59-60  
80138 Napoli, Italy  
<http://www.fedoapress.unina.it/>  
Published in Italy  
Prima edizione: aprile 2024

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

# Indice

Lisa Hockemeyer, <i>Prefazione</i>	9
<i>Premessa</i>	13
Ragioni, obiettivi e metodo di un'indagine sul fare arte in ceramica	13
<i>I. Artisti e tendenze della ceramica italiana in età contemporanea</i>	19
<i>II. Il modello dello studio craft</i>	63
II.1. L'approccio globale alla ceramica dello studio potter William De Morgan	64
II.1.1. L'industrializzazione del comparto ceramico inglese e l'alternativa Arts & Crafts	66
II.1.2. L'avventura ceramica di De Morgan da Londra a Firenze	76
II.1.2.1. Le manifatture londinesi di Chelsea, Merton Abbey e Fulham	76
II.1.2.2. I rapporti con Firenze e con la Cantagalli	79
II.1.3. L'attitudine tecnica e inventiva e l'impostazione del lavoro	84
II.1.4. I caratteri morfo-tipologici e le influenze stilistiche	90
II.2. L'artista totale Galileo Chini nel ruolo di designer ceramico	95
II.2.1. La penetrazione della cultura inglese in Italia sullo sfondo dell'eclettismo storicista	99
II.2.3. Il profilo di un artista dai molteplici talenti	103
II.2.4. L'Arte della Ceramica (1896-1904)	110
II.2.4.1. Nascita e principi ispiratori del 'movimento' fiorentino	110
II.2.4.2. Sviluppi ed epilogo dell'impresa	118
II.2.4.3. Dal progetto al processo tecnico-esecutivo: un lavoro d'équipe	129
II.2.5. Tra avanguardia modernista e recupero della tradizione	135
II.2.6. Esperienze parallele nel mondo ceramico del primo Novecento	143
II.3. L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile	146
II.3.1. L'eclettismo tecnico e stilistico nella ceramica degli ultimi decenni del Novecento	149
II.3.2. Il percorso artistico e la svolta estetica e tecnico-esecutiva degli anni Duemila	151
II.3.3. La creazione di una nuova progenie di sculture ceramiche policrome	161
II.3.4. La verità che si fa stile e l'invenzione che si impossessa della realtà	165
II.3.5. Conversazione con gli artisti ceramisti Giampaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni	175

<i>III. L'altra metà dell'arte ceramica contemporanea</i>	187
III.1. La scultrice Elsie Schwarz Dölker e l'artigianato colto della ceramica	192
III.1.1. Il sistema delle arti a Vienna nella stagione del finis Austriae: la Kunstgewerbeschule e il Wiener Werkstätte	194
III.1.2. Il 'periodo tedesco' della ceramica di Vietri sul Mare	203
III.1.3. Le stagioni creative di Elsie Schwarz: la giovinezza italiana e la maturità tedesca	212
III.1.4. Il soggiorno vietrese (1927-1933) e il contributo alla scultura ceramica popolare	215
III.1.5. Apporti stilistici e novità compositive di matrice viennese nella ceramica vietrese	228
III.2. Autonomia e relazionalità nella ricerca artistica di Clara Garesio	232
III.2.1. La cultura ceramica a Faenza negli anni Cinquanta	234
III.2.2. Il cammino nel mondo dell'arte, tra marginalità e inclusione	240
III.2.2.1. Dalla formazione alla docenza: la scuola come terreno di condivisione dell'esperienza artistica	240
III.2.2.2. Gli anni Duemila: una seconda primavera creativa	250
III.2.3. L'esperienza artistica: un processo in divenire	253
III.2.4. Conversazione con la ceramista Clara Garesio	258
III.3. La conquista della visibilità e della libertà espressiva di Muky	264
III.3.1. Gli inizi: esperienze formative, incontri cruciali e strategie di 'sopravvivenza' artistica	265
III.3.2. La maturità: l'arte si nutre di poesia, socialità e anelito religioso	273
III.4. Uno sguardo oltreconfine. Marguerite Friedlaender Wildenhain ed Eva Stricker Zeisel: viaggio attraverso la ceramica dalla Repubblica di Weimar agli Stati Uniti	280
III.4.1. La formazione professionale nel design industriale e la ceramica razionalista	280
III.4.1.1. Episodi di associazionismo ideativo-produttivo in Germania e nascita del Bauhaus	280
III.4.1.2. Il <i>workshop</i> ceramico di Dornburg: metodo formativo e risultati produttivi	285
III.4.1.3. Aspetti della produzione industriale ceramica nella Repubblica di Weimar	292
III.4.1.4. L'ISIA di Monza e la ceramica razionalista di Guido Andlovitz alla S.C.I.	294
III.4.2. L'eredità del Bauhaus nel lavoro della maestra Marguerite Friedlaender	299
III.4.3. La designer Eva Stricker e la gioiosa ricerca della bellezza	306
 <i>IV. La libertà della forma: ceramica informale e free form</i>	 311
IV.1. L'artista Enrico Baj e la ceramica come mezzo espressivo occasionale	312
IV.1.1. La ceramica nel panorama artistico del secondo dopoguerra in Italia	316
IV.1.1.1. Nuove frontiere dell'arte a Milano e Roma	316
IV.1.1.2. La lezione di Picasso: l'approccio ceramico del maestro e i contatti con l'Italia	323

IV.1.1.3. La stagione informale e gli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola	331
IV.1.1.4. Artisti e ceramisti ad Albisola. La testimonianza della ceramista Maria Luisa Vrani	342
IV.1.2. L'arte come espressione di uno sguardo inquieto e ironico sulla realtà	346
IV.1.3. Le ceramiche degli anni Cinquanta, tra informale nucleare e figurazione infantile	350
IV.1.4. Le esperienze ceramiche in Romagna negli anni Ottanta e Novanta	361
IV.1.5. La traduzione ceramica di una compiuta idea del mondo	364
IV.2. Antonia Campi: artista/industrial designer della ceramica d'uso e antesignana dello stile free form	369
IV.2.1. L'arte al servizio della funzione	371
IV.2.2. La creazione delle ceramiche a forma libera alla S.C.I. (1947-1957)	376
IV.2.2.1. Il compromesso tra tecnica ed estetica nella genesi scultoria dell'oggetto	376
IV.2.2.2. Varietà e innovazione nella decorazione ceramica	380
IV.2.3. La produzione d'arte in esemplare unico	384
IV.2.4. La mediazione dell'arte contemporanea e della natura nel progetto ceramico	387
IV.2.5. Conversazione con l'artista/industrial designer Antonia Campi	393
<i>V. La comunicazione dell'arte ceramica</i>	399
V.1. Anelito sociale, modularità e concettualizzazione nell'arte negli anni della ripresa economica	399
V.2. La scultrice Nedda Guidi e la ceramica come esperienza	403
V.2.1. Gesto, modulo e memoria: un percorso artistico interamente dedicato alla ceramica	406
V.2.2. Il legame imprescindibile tra arte e società	409
V.2.3. Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976)	414
V.2.3.1. L'approccio strumentalista alla pratica artistica	414
V.2.3.2. Concetto e tecnica ceramica nel racconto dell'artista	418
V.2.3.3. Una lettura critica dei quindici anni di ricerca in ceramica	426
V.2.4. Una conversazione con la scultrice Nedda Guidi	432
V.3. Nino Caruso, ceramista e progettista di moduli per l'architettura: sintesi innovativa di arte, disegno industriale e tecnica costruttiva	438
V.3.1. Esplorazioni e scoperte nell'universo ceramico, tra razionalità e mito	441
V.3.2. Dialogo interdisciplinare, didattica e divulgazione	445
V.3.3. Il design industriale dei moduli ceramici per l'architettura (1965-1974)	451
V.3.3.1. Invenzione e produzione della ceramica modulare con matrice di forma in polistirolo	451
V.3.3.2. Il sodalizio con l'industria ceramica: le collaborazioni con la CAVA e la Marazzi	455
V.3.4. Tecnica, forma e funzione della ceramica razionale di Caruso nella prospettiva storico-critica delle ultime avanguardie artistiche	467
V.3.5. Conversazione con il ceramista e progettista Nino Caruso	472

<i>VI. Sinergie creative: la collaborazione tra artista e maestro ceramista</i>	483
VI.1. La vocazione della Bottega Gatti per la produzione della ceramica d'autore	485
VI.1.1. La ceramica nel quadro della Ricostruzione futurista dell'universo e la vicenda della Ceramiche Futuriste G. Fabbri di Faenza	486
VI.1.2. La Bottega Gatti, dalla stagione futurista al contemporaneo	495
VI.1.2.1. Riccardo Gatti creatore ed esecutore di maioliche d'arte (1928-1972)	495
VI.1.2.2. La cultura e il mestiere della ceramica al servizio dell'arte contemporanea	502
VI.1.3. La mediazione della Bottega Gatti nella produzione artistica ceramica e il dare-avere tra artista e artigiano	505
VI.1.4. Conversazione con l'artigiano Davide Servadei	516
VI.2. Luigi Ontani: creatore concettuale, regista e soggetto di ceramiche d'arte	528
VI.2.1. La vita come opera d'arte e l'arte come specchio dell'artista	529
VI.2.2. La CerAmica di Luigi Ontani	532
VI.2.2.1. Il ricorso alla maestria esecutiva delle arti popolari e decorative	532
VI.2.2.2. Ideazione, codificazione e produzione dell' <i>ibridolo</i>	536
VI.2.2.3. L'espressione ceramica, dagli esordi al sodalizio con la Bottega Gatti	539
VI.2.3. Futurismi e avanguardismi nell'opera ceramica ontaniana	553
VI.2.4. Conversazione con l'artista Luigi Ontani	556
VI.2.5. Conversazione con il ceramista Ferdinando Vassallo	579
VI.3. Il design artigianale territoriale di Ugo La Pietra	583
VI.3.1. Conversazione con il designer territoriale Ugo La Pietra	590
<i>Bibliografia</i>	593
Postilla bibliografica di approfondimento	606
<i>Ringraziamenti</i>	623
<i>Immagini</i>	625

Lisa Hockemeyer

## *Prefazione*

Sono stata molto contenta quando Francesca Pirozzi mi ha chiesto di scrivere la prefazione a questa monumentale monografia. Conosco Francesca da tempo, non solo condividiamo un profondo amore e interesse per la ceramica artistica italiana del XX secolo, ma intratteniamo anche un rapporto di amicizia nato dal dialogo creativo e dai progetti curatoriali che ci legano.

L'inizio della mia esplorazione delle manifestazioni di maggiore attività artistica italiana nell'ambito dell'argilla risale alla metà degli anni Novanta. Da allora, ho avuto modo di ampliare le mie conoscenze esplorando i metodi di molte discipline diverse, dalla storia dell'arte alla storia del design e oltre, e le differenti prospettive di molti grandi studiosi che hanno contribuito a questo campo in Italia e all'estero. La fonte più preziosa e certamente più incoraggiante per la ricerca empirica è probabilmente rappresentata dai numerosi contatti con artisti e artigiani, botteghe e manifatture, oltre che con materiale storico stampato di ogni genere.

Mentre l'interesse del pubblico per la ceramica artistica italiana del XX secolo è cresciuto costantemente negli ultimi due decenni, lo studio accademico non è riuscito a tenere il passo. Il campo è semplicemente troppo vasto e sfaccettato per essere esplorato con successo nella sua interezza soltanto da pochi. Le molteplici influenze artistiche che hanno contribuito a plasmare la produzione ceramica italiana nell'ultimo secolo supererebbero da sole le capacità della maggior parte degli studiosi. Va inoltre tenuto conto di posizioni storico-culturali, dibattiti estetici o semplicemente varie lavorazioni artigianali e metodi di produzione. Dai vasi popolari di ispirazione tradizionale e dagli oggetti di design ai pezzi unici finemente lavorati e alle opere d'arte vere e proprie, i gruppi convenzionalmente assegnati ai diversi ambiti di studio della cultura materiale, del design o della storia dell'arte, sono spesso collegati in modo fluido e comunicano tra loro. In breve, la comprensione della storia dell'arte ceramica italiana contemporanea richiede un'interpretazione su molti livelli differenti. Qui risiede il punto cruciale e il fascino di questa disciplina.

La ricerca di Francesca, presentata in questo splendido volume, fa esattamente questo, trasmettendo la complessità dell'arte ceramica italiana moderna e contemporanea e mostrando al lettore il suo diverso terreno. Sfogliando i numerosi capitoli mi colpisce l'ambizione dell'autrice di scrivere una storia diversa e di aggiungere una nuova a quella già nota. Francesca Pirozzi, pur nella piena considerazione delle precedenti ricerche in questo campo, ci illustra il suo stimolante punto di vista.

Il lettore è invitato ad accompagnarla nella sua esplorazione di una selezione di diversi momenti e manifestazioni chiave dell'arte ceramica italiana attraverso la lente di casi di studio selezionati di personalità note e, come una boccata di aria fresca, meno note di artisti, designer e artigiani, in contrasto e in relazione con i movimenti artistici e della produzione ceramica contemporanei, nazionali ed internazionali. Ogni capitolo privilegia temi diversi, tra cui l'estetica, il genere o le caratteristiche produttive, non solo evidenziando la complessità di questo settore, ma anche consentendo di sfogliare i temi singolarmente o in sequenza.

È una lettura complessa, che porta alla luce la multistratificata storia della ceramica artistica italiana moderna e contemporanea e che riesce a gettare nuova luce sull'argomento, creando nuove connessioni. William de Morgan, Elsie Schwarz, Enrico Baj, Luigi Ontani, Clara Garesio, Nedda Guidi e il duo Bertozzi & Casoni sono tra gli artisti le cui opere, produzioni ed esperienze vengono accuratamente inquadrare nel proprio contesto storico-culturale e accostate a movimenti e gruppi d'avanguardia nazionali, tra cui il Futurismo di Faenza o il cosiddetto "periodo tedesco" della ceramica di Vietri, sulla costiera amalfitana. Laddove pertinente, Francesca ha incluso nella sua relazione anche movimenti, scuole e artisti internazionali. Fenomeni e istituzioni come il Movimento delle Arti e dei Mestieri, il Bauhaus, le produzioni della Wiener Werkstätte e, naturalmente, l'imponente figura di Pablo Picasso non sono passati inosservati in Italia e hanno avuto un'influenza significativa sulla nascita di tendenze artistiche e direzioni estetiche.

Il libro che ne è scaturito è uno scrigno di informazioni accuratamente ricercate e confezionate con amore in una narrazione organizzata non cronologicamente né per regione, ma attraverso l'analisi di varie figure del settore. Molti dei protagonisti selezionati sono stati personalmente intervistati dall'autrice e le loro preziose testimonianze e prospettive raccolte non solo supportano la loro storia, ma aumentano il contesto tematico, ravvivando il ritmo del libro. Una vera delizia.

Ammiro l'incredibile sforzo profuso da Francesca nel creare questo volume. Se da un lato esso è una vera e propria fonte di ispirazione e di informazioni volta a promuovere l'esplorazione di questo vasto campo, dall'altro è anche redatto con uno stile fresco, il che credo lo renda interessante per tutti, amanti dell'arte, collezionisti ma persino neofiti del mondo dell'arte ceramica italiana.



## Premessa

### *Ragioni, obiettivi e metodo di un'indagine sul fare arte in ceramica*

Al di là degli aspetti storico-artistici, ossia dell'essere testimonianza di un contesto culturale e storico, qualsiasi opera d'arte, anche nelle più recenti forme concettuali e postmediali – performance, happening, video, elaborazione digitale, ecc. –, costituisce un fenomeno spazio-temporale che si situa nel divenire concreto delle cose e che è il risultato di un iter creativo. Ne consegue che, essendo l'arte un *facere* e non mera attività teoretica, lo studio delle dinamiche generative dell'opera contempla necessariamente molteplici livelli disciplinari d'indagine, attraverso i quali fare luce sulla complessità dei processi operativi che ne determinano l'esecuzione, oltre che sul clima intellettuale e sulle motivazioni ideologiche ed espressive dell'artista. La comprensione delle tecniche rappresenta perciò per lo studioso un elemento fondamentale, al pari di altri fattori, per la corretta interpretazione e per la valutazione critica dell'oggetto artistico, nella misura in cui la scelta di un determinato *medium* e l'adozione di una specifica modalità progettuale e realizzativa sono condizioni non neutrali rispetto alla capacità comunicativa dell'opera stessa. In altre parole – come scrive Dino Formaggio in *La fenomenologia della tecnica artistica* – «L'arte si identifica nel suo farsi con il sistema di energie e di leggi costruttive che la fatica della tecnica viene continuamente liberando nel suo stesso ideale di compimento del reale empirico»<sup>1</sup>, pertanto la conoscenza di un fenomeno artistico presuppone una piena consapevolezza, non soltanto delle sue connotazioni semantiche ed estetiche, ma anche della sua genesi materiale.

Alla luce di quanto rilevato, in questo saggio si è inteso privilegiare un tipo di analisi dell'opera d'arte particolarmente focalizzata sul processo creativo, ossia

<sup>1</sup> Cfr. Formaggio 1978, p. 11.

sul percorso seguito dall'autore per tradurre la propria intuizione in esperienza concreta, in ciò sovvertendo la consuetudine invalsa negli studi di settore nelle epoche più recenti, secondo la quale le questioni tecniche sono relegate a una sorta di *backstage* della ricerca e solo raramente rappresentano l'oggetto principale di riflessioni approfondite<sup>2</sup>. Tale prospettiva mira a restituire all'opera d'arte la sua effettiva complessità teorico-empirica, in quanto tende a fare luce sulle diverse possibili dinamiche artistiche che ne sono all'origine, mettendole in relazione ai rispettivi contesti culturali, così da offrire una visione integrata di significato, forma e metodologia operativa della creazione artistica.

In quest'ottica la scelta di circoscrivere la ricerca a un filone specifico della storia dell'arte contemporanea italiana, nel quale il nesso arte-tecnica sia dotato di una particolare pregnanza, come la produzione artistica in ceramica, presuppone una intenzione conoscitiva di natura induttiva, in quanto mira a segnare un tracciato preciso di indagine storico-critica all'interno del vasto territorio della cultura artistico-visuale del Novecento, dal quale però sia possibile estrapolare delle chiavi di lettura valide in senso generale per qualsiasi forma d'arte. A partire dalla considerazione di Herbert Read secondo cui «nessuna forma d'arte è più rivelatrice della civiltà di un paese della ceramica»<sup>3</sup>, il discorso sulla ceramica, analizzata nelle sue diverse declinazioni in ordine alla strategia messa in atto dall'artista e alla contestualizzazione del suo *modus operandi* all'interno di un determinato ambito di pensiero, si offre pertanto come 'lente' attraverso la quale osservare il fenomeno del fare arte ai nostri giorni nelle sue complesse implicazioni intellettuali e pratiche.

Quello della ceramica, in tutto il suo orizzonte di possibilità inventive, di forme e di superfici, sia nell'aspetto di esemplare unico, sia in quello di oggetto di design di limitata o grande serie, rappresenta infatti un settore pienamente partecipante e rappresentativo delle dinamiche di evoluzione dei linguaggi e delle forme

<sup>2</sup> Alcuni validi contributi in tal senso sono forniti ad esempio da W. Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Einaudi, Torino 1966), da G.C. Argan in *Esempi di critica sulle tecniche artistiche* (M. Bulzoni, Roma 1967) e in *Tecnica e arte* (in *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba, Medusa, Milano 2003), da C. Maltese (curatore) in *Tecniche artistiche* (Mursia, Milano 1973) e in *I supporti nelle arti pittoriche* (Mursia, Milano 1990), da D. Formaggio, *op. cit.*, da M. Pugliese in *Tecnica mista. Materiali e procedimenti dell'arte del XX secolo* (Mondadori, Milano 2000), da F. Negri Arnoldi in *Il mestiere dell'arte. Introduzione alla storia delle tecniche artistiche* (Paparo, Napoli 2007), da S. Rinaldi in *Storia tecnica dell'arte* (Carocci, Roma 2012).

<sup>3</sup> Cfr. Fagone 2002, p. 21.

artistiche per effetto dei cambiamenti sociali e culturali del presente. Allo stesso tempo la sua forte radicazione nella dimensione ‘artigianale’ dell’arte ne rende particolarmente palpabili gli aspetti poietico-fabbrili, in quanto la realizzazione del manufatto ceramico-artistico si estrinseca attraverso un processo complesso e articolato, che richiede, oltre che un consistente apparato di materiali, strumenti e attrezzature specifiche, anche un patrimonio di peculiari saperi e competenze tecniche. Questa circostanza ha incoraggiato nell’artista non ceramista l’instaurarsi di un dialogo di natura funzionale e culturale con il mondo propriamente ceramico (botteghe e fornaci artigiane, maestri ceramisti, industrie), conferendo spesso all’opera finale una ricca genealogia di apporti, in termini di esperienze, invenzioni e conoscenze. Da ciò l’importanza di ripercorrere i tracciati che, nel più ampio ventaglio di scelte metodologiche, intercorrono tra i due momenti creativi, quello mentale e quello materiale, che si collocano a priori della forma finale dell’opera, così da abbracciare una visione dell’arte ceramica «come veicolo di comunicazione, che ha una particolare dinamica di darsi al mondo e che per questo costituisce un *linguaggio*: [in quanto] l’arte parla una lingua speciale comprensibile grazie a una decodificazione tecnica»<sup>4</sup>.

Sulla base di tali considerazioni si è scelto di adottare una strategia di ricerca di tipo idiografico e qualitativo, basata sullo studio di casi<sup>5</sup>, ossia sull’analisi di alcune esperienze emblematiche in ordine alle specifiche prassi produttive adottate dall’autore e ai rispettivi contesti culturali e ideologici di riferimento. La preferenza di un determinato approccio creativo implica infatti una stratificazione culturale che si sostanzia del patrimonio di conoscenze e di modelli pervenuti all’artista per il tramite della propria formazione e delle proprie esperienze professionali, dei rapporti con il mondo artistico e/o prettamente ceramico, delle influenze su di lui agite dal dibattito intellettuale contemporaneo sul significato e valore attribuito alle diverse forme d’arte e nello specifico alla ceramica. In tal

<sup>4</sup> Cfr. Chiodo 2004, p. 144.

<sup>5</sup> Sebbene si abbia consuetudine a considerare il metodo dello ‘studio di caso’ una strategia tipica delle scienze sociali, educative e valutative, esso è profondamente radicato alla pratica della ricerca storico-artistica: focalizzare l’indagine conoscitiva su un determinato evento, indicativo di un insieme più ampio di fenomeni, prediligendo la profondità all’estensione dell’indagine, corrisponde infatti alla prassi della lettura dell’opera d’arte, la quale prevede che il ricercatore proceda all’individuazione del caso e lo assuma come oggetto di comprensione e di analisi, definendone le circostanze storiche, ambientali e contestuali, attraverso la narrazione di fatti registrati in modo analitico, e costruendo un quadro interpretativo d’insieme.

senso, accanto allo studio delle fonti materiali e di quelle archivistiche e bibliografiche, particolare attenzione è stata rivolta alla raccolta di testimonianze dirette del pensiero dell'artista – *in primis*, quando possibile, per mezzo del dialogo con i protagonisti e/o con loro collaboratori o testimoni, ma anche attraverso interviste, memorie, appunti, corrispondenze – in merito alle ragioni del privilegio accordato alla materia ceramica e alla modalità prescelta per l'attuazione del progetto nella sua forma concreta e intersoggettiva.

Rinunciando così all'istanza – già peraltro perseguita in altri casi dalla letteratura – di ordinare la storia attuale dell'arte fittile in stili, periodi e ambiti locali – incorrendo facilmente nel rischio di lacune e parzialità –, si è scelto piuttosto di presentare una campionatura paradigmatica del fare arte in ceramica basata sulla selezione, all'interno del multiforme panorama artistico italiano contemporaneo, dei fenomeni più significativi, e possibilmente meno indagati, rappresentativi di un idealtipo, ossia di una determinata tipologia di approccio concettuale-fattuale-artistico. Criteri discriminanti nella selezione 'creativa'<sup>6</sup> dei casi di studio sono stati: l'esemplarità del caso rispetto a una determinata tipologia di esperienza artistica e la rilevanza dell'*exemplum*, nella classe fenomenica rappresentata, in virtù della qualità e della portata innovativa dei risultati raggiunti dal punto di vista estetico, tecnico e culturale e della valenza sovranazionale della vicenda e dei suoi esiti.

In particolare le individualità oggetto di approfondimento sono state indagate attraverso la focalizzazione di determinati intervalli temporali all'interno del più ampio e articolato svolgimento di ciascun percorso artistico. Ciò anche in considerazione del fatto che le esperienze considerate si riferiscono non soltanto ad artisti che hanno fatto della ceramica il proprio materiale d'elezione, ma spesso a figure poliedriche, che hanno sperimentato questo *medium* come momento rilevante, seppure non esclusivo, della propria ricerca artistica, magari raggiungendo notorietà e riconoscibilità con altri mezzi espressivi. D'altro canto un dato emblematico della ceramica dell'età contemporanea in Italia consiste proprio

<sup>6</sup> Renato De Fusco (cfr. De Fusco 1999) riprende la posizione *crociana* secondo la quale il criterio storiografico della selettività non sia scientifico, bensì 'creativo': «la scelta, che è perciò condotta bensì con intelligenza, ma non già con l'applicare un filosofico criterio, e si giustifica solo in sé e da sé medesima [...] l'attività dello storico non è mai problema di scelte tra due o più fatti, anzi è creazione, a volta a volta, dell'unico fatto, del fatto pensato» (cfr. Croce 1917, pp. 99-102). In ciò, secondo De Fusco, l'attività dello storico si avvicina di fatto a quella del progettista, in quanto la storiografia si progetta al pari di un'oggetto o di un'architettura.

nell'apporto fondamentale allo sviluppo e all'innovazione della disciplina fornito dal mondo dell'arte *tout court*, ossia da energie creative originariamente estranee all'ambiente del mestiere e della cultura ceramici e invece provenienti da ambiti accademici o d'avanguardia, approcciate all'arte del fuoco con intenzionalità differenti – ideazione di monotipi artistici, progettazione e/o esecuzione di pezzi d'alto artigianato, industrial design, 'pura' scultura, pratica informale performativa, creazione di prototipi per la ceramica architettuale, ecc. –, spesso anche limitando il proprio intervento a singoli segmenti del lungo ed elaborato iter di realizzazione delle opere stesse. Anche grazie a tali 'sconfinamenti' la ceramica italiana ha preso parte a pieno titolo ai principali movimenti culturali del secolo breve e, nel caso di alcune tendenze della storia recente delle arti, come l'Art Nouveau, il Déco, il Futurismo, l'Informale, la Transavanguardia, l'Iperrealismo, ne ha manifestato alcuni tra gli esiti più significativi.

Il tema si aggancia peraltro alla *vexata quaestio* del rapporto gerarchico tra diverse espressioni artistiche e del secolare pregiudizio di inferiorità dell'arte fittile, e in generale delle arti applicate o decorative, rispetto alla pittura e alla scultura. Tale preconetto appare nel Novecento di fatto superato con il riconoscimento alla ceramica dello *status* di 'artisticità' per effetto dell'ampiezza e della rilevanza culturale del fenomeno della produzione figulina italiana, anche in relazione al contesto internazionale. Infatti, se all'estero l'alta qualità delle produzioni ceramiche risulta riconducibile essenzialmente al nome di artisti isolati, a singole manifatture o a siti e/o periodi circoscritti, in Italia artisti e botteghe di diverse aree geografiche avanzano, nell'intero arco del secolo, un tale numero e livello di proposte innovative sul piano tecnico e stilistico da equiparare l'opera d'arte ceramica ai risultati degli altri comparti mediali artistici. Tuttavia a tale traguardo teorico non fa riscontro una effettiva assimilazione nella ricerca critica e storico-artistica e nell'attività espositiva e museografica, cosicché la produzione contemporanea d'arte fittile italiana – molto osservata e apprezzata in altri paesi europei, negli Stati Uniti e in Oriente – stenta a guadagnare proprio in Italia una posizione di reale visibilità culturale, restando piuttosto relegata alle retrovie degli studi artistici, tenuta in poco conto dagli operatori culturali e valorizzata solo all'interno di contesti di studio settoriali o di collezionismo, oppure in ambiti locali di tradizione, in seno a iniziative generalmente trascurate dal grande pubblico. Basti considerare che, pur essendo stati pubblicati numerosi e validi studi monografici (inclusi i cataloghi di mostre e collezioni) dedicati a singole personalità di ceramisti o a manifatture o ancora a determinati periodi, siti o eventi ceramici, fatte salve poche precoci, e perciò incomplete, ricognizioni

dell'universo ceramico contemporaneo, sono quasi del tutto assenti nella letteratura scientifica recente strumenti adeguati a fornire al lettore una completa conoscenza e piena valorizzazione della produzione ceramica italiana del secolo scorso nella sua totalità<sup>7</sup>. Allo stesso modo, al di là di alcuni appuntamenti espositivi di respiro nazionale (e talvolta internazionale) dedicati alla ceramica, come il Premio *Faenza*, la biennale di scultura ceramica contemporanea *Keramikos* o la BACC Biennale d'Arte Ceramica Contemporanea, può considerarsi un'assoluta eccezione la mostra *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, a cura di Nino Caruso e Mariastella Margozzi, tenutasi nel 2015 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma per il coinvolgimento di un'istituzione museale artistica di assoluta preminenza e neutralità rispetto ai linguaggi espressivi presentati. Alla luce di ciò si può ritenere ancora per molti versi attuale quanto osservava Carlo Ludovico Ragghianti negli anni Cinquanta, ossia che, se a livello speculativo la critica ha riconosciuto alle arti ingiustamente dette 'minori' pari dignità rispetto a dipinti e sculture, ciò nondimeno da questo riconoscimento non sono ancora state tratte «conseguenze coerenti, né come orientamento di ricerca, né perciò come risultati»<sup>8</sup>, da cui la volontà di fornire con lo studio presente un contributo alla conoscenza e alla comprensione di questo settore fondamentale, ma ancora non adeguatamente esplorato, della recente produzione artistica nazionale.

<sup>7</sup> Riferimenti essenziali alla storia della ceramica contemporanea in Italia sono i tre volumi di Emanuele Gaudenzi, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo* (cfr. Gaudenzi 2006a, 2006b, 2008) e quello di Franco Bertoni e Jolanda Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento*, entrambi pubblicati alla metà del primo decennio degli anni Duemila. A essi si affianca la pubblicazione curata da Claudia Casali, *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo, da Melotti a Ontani*, (cfr. Casali 2014), edita in occasione dell'omonima mostra al MIC di Faenza, e il contributo di Valerio Terraroli con Stefania Cretella e Paola Franceschini, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, circoscritto alla prima metà del secolo scorso.

<sup>8</sup> Cfr. Ragghianti 1958, p. 52.

I.  
*Artisti e tendenze della ceramica italiana  
in età contemporanea*

L'aspetto più significativo della produzione fittile nazionale degli ultimi decenni dell'Ottocento si identifica nel cosiddetto Storicismo, inteso come ripresa di stili e metodologie costruttive propri delle epoche passate. Ciò significa che, al fine di assecondare la moda del momento, i ceramisti non utilizzano un linguaggio coerente con il proprio tempo, ma preferiscono piuttosto adottare un atteggiamento revivalista, aderendo fedelmente ai linguaggi che si sono via via succeduti nella storia della ceramica italiana. Ciò comporta da parte degli artigiani il ricorso a non comuni risorse di consapevolezza tecnica e perizia esecutiva, frutto di una dedizione tenace e appassionata allo studio della ceramica di tradizione e all'imitazione delle tipologie formali e decorative in uso nelle età d'oro e nei centri d'eccellenza della maiolica, come Faenza, Venezia, Savona, Firenze, Cafaggiolo, Siena, Casteldurante (Urbania), Pesaro, Urbino, Gubbio, Deruta, Castelli. In tutto il Paese manifatture e singoli artisti si dedicano con grande fervore alla rilettura degli antichi trattati, all'osservazione dei manufatti conservati nelle raccolte pubbliche e private e alla riconquista delle neglette pratiche di bottega – a partire dalla preparazione delle materie prime a seguire con tutte le fasi di lavorazione dell'argilla, di decorazione del biscotto e di cottura – e, riappropriatisi dei segreti del mestiere, danno origine, in competizione tra loro, a una vera e propria colta rinascenza dell'arte ceramica, i cui esiti materiali sono a tal punto ragguardevoli da risultare non di rado difficilmente distinguibili dai capolavori del passato.

All'alba del Novecento tuttavia, sotto la spinta di nuovi orientamenti sovranazionali del pensiero e del gusto, l'appassionata pratica di emulazione dei manufatti di tradizione da parte dei ceramisti italiani cede lentamente il passo a un desiderio di rinnovamento e di emancipazione stilistica dai modelli storici. Le teorie di William Morris, animatrici del movimento inglese Arts & Crafts, rapidamente diffuse in tutta Europa, se da una parte valorizzano e promuovono il ritorno alle pratiche artigianali, contro la degenerazione morale e lo scadimento qualitativo

risultanti dalla produzione di serie industriale, dall'altra condannano lo Storicismo e incoraggiano l'artefice a sviluppare e adoperare codici linguistici moderni. Questi ultimi traggono in larga parte ispirazione dalla nascente moda art nouveau e dalle più recenti correnti pittoriche, come Preraffaellismo, Simbolismo, Divisionismo, Post-Impressionismo, che, anche sotto l'influsso dell'Orientalismo, suggeriscono una visione armonica e panteistica della natura e un sentimento d'incanto e meraviglia verso gli aspetti più misteriosi e arcani dell'esistenza.

Da principio il nuovo stile è recepito nella ceramica italiana da poche avvertite figure di artisti, come Francesco Randone, Adolfo De Carolis, Alfonso Rubbiani, Galileo Chini. Quest'ultimo è fondatore e direttore artistico della manifattura fiorentina d'impostazione cooperativistica Arte della Ceramica, la cui produzione rappresenta a livello nazionale la più precoce ed elevata espressione ceramica del Liberty. Attraverso il progetto di un ampio campionario di articoli, Chini – non dimentico della grande tradizione ceramica e artistica locale – rielabora la lingua del passato con accenti preraffaelliti e inflessioni stilistiche derivanti dalla grafica e in generale dalle arti decorative moderniste.

Anche grazie al suo esempio, al volgere del nuovo secolo, il gusto floreale si diffonde nella maggioranza delle fornaci italiane, spesso senza particolare originalità rispetto ai modelli elaborati all'estero, ma talvolta con risultati di particolare pregio, come nei casi della Quaglino & Poggi di Albisola, della Società Ceramica Italiana (S.C.I.) di Laveno, sul Lago Maggiore, della Società Ceramica Richard-Ginori – la prima ad adottare nella produzione moderni sistemi industriali –, della Fornace Gregorj di Treviso e delle manifatture romane di Torquato Castellani e di Anna Olga Modigliani. In Toscana significativi apporti alla ceramica art nouveau sono forniti ad esempio dalle manifatture Salvini, Colonnata, Fantechi, Florentia Ars e Cantagalli. Quest'ultima, anche sollecitata dall'inesaurita domanda del mercato, prosegue al contempo l'apprerzzatissima produzione di maioliche d'impronta revivalista, in stile rinascimentale, ispano-moresco, turco e persiano, in alcuni casi mediando felicemente elementi tradizionali ed esotici con stilemi di gusto moderno. Ciò avviene anche grazie al valido apporto di risorse creative esterne, come nel caso del pittore Adolfo De Carolis e dello *studio potter* inglese William De Morgan, stabilitosi a Firenze al vertice della propria carriera di artista ceramista e qui attivo anche in proprio. Membro della cerchia di William Morris, De Morgan ne condivide i fermi principi ideologici e su questi fonda la propria attività manifatturiera, riversandovi le spiccate attitudini artistiche e inventive, che lo conducono a ineguagliati risultati nell'avanzamento tecnologico e nell'innovazione stilistica della disciplina.

A Pesaro Vincenzo Molaroni – come Cantagalli tra i grandi interpreti della scuola ottocentesca neorinascimentale – appronta un repertorio liberty di grande efficacia espressiva e, nel medesimo ambito, si distingue anche la ditta locale Ruggeri Ceramiche, diretta artisticamente da Arnaldo Giuliani. A Faenza sono attive le Fabbriche Riunite di Ceramica e l'opificio dei Fratelli Minardi<sup>9</sup> e operano artisti di grande levatura, come il pittore Achille Calzi<sup>10</sup>, che aderisce all'area del Simbolismo e sviluppa personali soluzioni decorative di orientamento modernista, approdando ben presto a un linguaggio proto-déco, e il pittore e scultore Domenico Baccarini<sup>11</sup> (fig. 1) che in ambito ceramico realizza un notevole campionario di plastiche – a

<sup>9</sup> La fabbrica dei Fratelli Minardi è fondata a Faenza nel 1899 da Virginio e Venturino Minardi, dopo il loro apprendistato fiorentino presso la Cantagalli e l'Arte della Ceramica. Virginio, in particolare, si avvale anche della preziosa esperienza acquisita in Francia, presso l'opificio dell'Hospied di Golfe Juan, dove si impadronisce di nuove tecniche e viene a conoscenza dell'Art Nouveau. Pur non escludendo la produzione tradizionale, la manifattura si apre così ai modi floreali e sperimenta l'impiego di tecniche non convenzionali, come il grès, la porcellana, la terraglia e l'uso dei lustri su maiolica, collocandosi ai vertici della produzione ceramica nazionale e promuovendo la rinascita della scuola faentina. Qui si formano alcuni dei migliori esponenti della ceramica italiana del Novecento, come Pietro Melandri, Anselmo Bucci e Riccardo Gatti.

<sup>10</sup> Achille Calzi (Faenza, 1873-1919) si forma a Faenza presso la Scuola di Arti e Mestieri e prosegue gli studi all'Istituto di Belle Arti di Firenze, prestando la propria opera alla Fornaci San Lorenzo di Borgo San Lorenzo in Mugello, diretta artisticamente da Galileo Chini. Rientrato nella città natale assume la direzione delle Fabbriche Riunite di Ceramica. Insegna alla Scuola di Arti e Mestieri di Faenza, di cui diviene direttore nel 1911, e al contempo dirige la Pinacoteca e il Museo Civico di Faenza. Conduce inoltre una bottega di maioliche, dove ha tra i suoi giovani collaboratori Arturo Martini. Su Calzi ceramista si veda: A. Casadio, S. Casadei, I. Piazza, *A. C. Tra Simbolismo e Liberty*, Gli Ori, Pistoia 2017; *A. C.*, a cura di O. Ghetti Baldi, Banca di Romagna, 2007; *A. C. Ceramiche 1918-1919*, a cura di G.C. Bojani, Studio 88, Faenza 1992; A. Corbara, E. Golfieri, *Mostra di A. C. nel cinquantenario della morte*, Unione tipografica, Faenza 1969.

<sup>11</sup> Precoce e abilissimo nel disegno e nella plastica, oltre che curioso sperimentatore d'ogni altra tecnica artistica, Domenico Baccarini (Faenza, 1882-1907) – fulminea, ma luminosa meteora nel firmamento della ceramica d'arte del primo Novecento – attira a sé la stima e la benevolenza di artisti e intellettuali faentini che si ritrovano la sera nell'umile retrobottega della madre del giovane artista per lavorare insieme e conversare d'arte e di letteratura, così da costituire un vero e proprio cenacolo, al quale anche la Faenza più colta non disdegna di partecipare. Del 'cenacolo baccariniano' fanno parte alcuni futuri protagonisti della scena ceramica del XX secolo: Riccardo Gatti, Giuseppe Ugonia, Domenico Rambelli, Giovanni Guerrini, Ercole Drei, Francesco Nonni, Orazio Toschi e Pietro Melandri. Su Baccarini ceramista e la sua cerchia si veda: *Art Nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, a cura di J. Bentini, Electa, Milano 2007; *D. B.: catalogo generale delle sculture e dei dipinti con i disegni dalle collezioni comunali di Faenza*, a cura di C. Spadoni, S. Dirani, Electa, Milano 2007; *D. B. nel I Centenario della nascita (1882-1907)*, Grafica artigiana, Castel Bolognese 1983.

lungo replicate nelle fornaci faentine – di soggetto muliebre o infantile, caratterizzate rispettivamente da vibrante sensualità e gioiosa naturalezza.

Dalla fine del primo decennio del Novecento, mentre la fase del Liberty va già esaurendosi, si assiste in tutta Italia a una notevole fioritura produttiva e artistica dell'arte del fuoco che coinvolge ceramisti, artisti, designer e imprenditori. La nuova stagione si apre a Roma negli anni Venti grazie a figure come quella del poliedrico artista di fede *morrisiana*, Duilio Cambellotti<sup>12</sup> (fig. 2) il cui insegnamento si rivela fondamentale per molti futuri talenti creativi e le cui sperimentazioni ceramiche, fondate sul recupero dei temi e delle forme della tradizione popolare, gettano il seme di un radicale rinnovamento del linguaggio delle arti decorative. Come Cambellotti, fanno parte della scuola romana, tra gli altri, gli scultori Giovanni Prini e Alfredo Biagini, le cui creazioni risentono di suggestioni simboliste e secessioniste, il pittore e illustratore Achille Luciano Mauzan e ancora Giulio Rufa e Roberto Rosati. Di influenza romana sono anche le interessanti figurazioni decorative sviluppate dall'artista ascolano Aldo Castelli che, dopo un periodo di attività a Roma, si dedica alla ceramica nella fornace Spada di Ascoli Piceno. Notevole è anche la produzione in terracotta dipinta e invetriata della manifattura La Salamandra<sup>13</sup>, che sviluppa originali oggetti d'uso e plastiche decorative caratterizzati dall'innesto di motivi fitomorfi con elementi geometrici, secondo un codice riconoscibile, al contempo rustico e raffinato.

<sup>12</sup> Animato da un impegno estetico-sociale di matrice utopico-socialista e appassionato conoscitore del paesaggio e della vita dell'Agro romano, Duilio Cambellotti (Roma, 1876-1960) è attivo in campo fittile già dagli anni Dieci, con ceramiche d'uso d'ascendenza popolare, come vasi, boccali, ciotole, rielaborate con un gusto decorativo essenziale, tra simbolista e arcaico. Negli anni Venti modella pannelli decorativi e oggetti caratterizzati da plastiche di animali e figure umane, mentre nei Trenta si dedica con crescente interesse allo studio della ceramica archeologica e alla rielaborazione di tecniche e modelli della figulina etrusca. Su Cambellotti ceramista si veda: D. Fonti, F. Tetro, *D.C. mito, sogno, realtà*, Silvana, Cinisello Balsamo 2018; D. C. *ceramista*, Terre d'arte, Torino 2008; D. Fonti, I. De Stefano, N. Muratore, *D. C. mito, segno e immagine*, De Luca, Roma 2006; I. De Guttry, M.P. Maino, G. Raimondi, *D. C. Arredi e decorazioni*, Laterza, Bari-Roma 2000; G. Bonasegale, A.M. Damigella, B. Mantura, *C. (1876-1960)*, De Luca, Roma 1999; G. Appella, M. Quesada, *C. scultore*, Leonardo-De Luca, Roma 1991.

<sup>13</sup> Sorta a Roma nel 1921 per opera di Davide Fabbri, La Salamandra ha tra i suoi collaboratori Duilio Cambellotti, Achille Mauzan, Renzo Cellini e Alfredo Biagini. Un anno dopo è trasferita a Perugia, dove resta attiva fino al 1955 e dove inizialmente porta avanti l'impostazione originaria grazie alla direzione artistica di Fabbri, che vi permane fino al 1930, quando gli succede Gennaro Strino. Su La Salamandra si veda: G. Busti, F. Cocchi, *La S. Arte e industria ceramica dal 1923 al 1955*, Volumnia, Perugia 2000.

Uno dei principi che transitano dalle fornaci romane alla ceramica nazionale è rappresentato dalla volontà di affermazione identitaria e dalla riscoperta e valorizzazione della cultura folklorica regionale. D'altro canto – come osserva Lisa Hockemeyer – la politica culturale italiana nel periodo tra le due guerre è segnata da una «forte tendenza post-unionista all'ultra-nazionalismo palingenetico che, per promuovere un'identità nazionale, privilegiava la diversità storica regionale e stilistica ad un unico stile omogeneo»<sup>14</sup> da cui l'emergere e il coesistere di «diversi linguaggi estetici e di posizioni intellettuali differenti e spesso antagonisti, molti dei quali affondavano le radici nella riscoperta e nella re-interpretazione della cultura e tradizione artistica italiana»<sup>15</sup>. Aderiscono a tale orientamento ad esempio alcuni ceramisti sardi, tra cui i fratelli Melkiorre e Federico Melis e i decoratori e illustratori Edina Altara e Nino Siglienti, i quali, a partire dalla coerenza linguistica tra le geometrie e i colori crudi della ceramica sarda e le schematizzazioni formali e i cromatismi vivaci del gusto internazionale contemporaneo, sviluppano un inedito stile isolano. Nel medesimo filone si inseriscono i soggetti agresti e le raffigurazioni di costumi popolari abruzzesi dipinti da Alessandro Pandolfi sulle terraglie lavenesi (S.C.I.) e le maioliche prodotte dalla bottega pescarese di Basilio Cascella e dei suoi figli, che danno vita a un repertorio pittorico-decorativo celebrativo della cultura e dei costumi della propria terra, con immagini fortemente realistiche. A Deruta la maiolica locale di tradizione rinascimentale è rivisitata dall'artista russo David Zepirovic e dal derutese Amedeo Lunghi, mentre a Orvieto, il ceramista Ilario Ciaurro, coadiuvato dalla decoratrice Angelina Suadoni, è protagonista di una rinascita cortese della maiolica indigena, connotata da particolari qualità di grazia ed eleganza. A Venezia l'urbinate Gian Carlo Polidori dirige artisticamente La Bottega del Vasaio, del ceramista Giacomo Dolcetti, nata nel 1921 con l'intento di rinverdire i fasti della maiolica antica veneziana, e qui elabora tutto un campionario di motivi ispirati al passato (dogi, dame e personaggi in costume), che successivamente ripropone anche alla Matricardi di Ascoli Piceno, dove ricopre sempre la direzione artistica e dove sviluppa pure rappresentazioni di tema popolare, ma animate da un immaginario fantastico. Ispirate alla decorazione istoriata della maiolica dell'antico ducato di Urbino sono invece le creazioni dai toni tenui e poetici del marchigiano Rodolfo Ceccaroni, dedicate soprattutto a episodi religiosi e momenti di vita quotidiana.

<sup>14</sup> Cfr. Hockemeyer 2009, p. 22.

<sup>15</sup> *Ibidem.*

In questo discorso, ma con caratteri di assoluta originalità, si inserisce la ceramica campana del cosiddetto 'periodo tedesco' di Vietri sul Mare, dove, grazie all'arrivo tra le due guerre di numerosi artisti provenienti dall'Europa centrale, tra i quali Günther Stüdemann, Richard Dölker, Irene Kowaliska, Elsie Schwarz, Bab Thewalt-Hannasch, Leopold Anzengruber, il patrimonio culturale del Sud Italia, d'estrazione sia folklorica che classica, si fonde alle più aggiornate correnti artistiche internazionali, dando vita a una grammatica decorativa moderna e colta, ma sensibile alla tradizione. Un contributo fondamentale, ma ancora pressoché misconosciuto, alla creazione dello 'stile Vietri' è fornito dalla scultrice di formazione viennese Elsie Schwarz, la quale introduce nella produzione locale un ampio repertorio di tipologie plastiche, rielaborando temi iconografici ispirati all'arte popolare e antica, con un linguaggio espressivo vicino alle coeve creazioni del Wiener Werkstätte.

Nello stesso momento in Toscana si distingue per originalità, talento e novità stilistica l'operato di Enzo Ceccherini, che utilizza un codice di derivazione futurista/divisionista per rappresentare vedute agresti e scene di genere, pervase da intime atmosfere luministiche. Di un carattere invece virile, popolare e arcaicizzante, sono le maioliche del ceramista Zulimo Aretini, attivo in svariate imprese ceramiche tra Toscana e Umbria. Proseguono inoltre le attività di alcune importanti manifatture già presenti negli anni Dieci, come la Fornaci San Lorenzo, avviata a Borgo San Lorenzo ai primi del Novecento dai cugini Chino e Galileo Chini in continuità con l'Arte della Ceramica e dedita, tra l'altro, a una eccellente produzione di ceramiche architettoniche su design di Galileo, e la Cantagalli, che si avvale ancora di contributi esterni e si distingue per il pregio delle maioliche dipinte, con esemplari storicisti di grande impegno e perizia.

Molto attiva negli anni Venti e Trenta è tutta la Romagna e particolarmente Faenza, dove sono messe in campo una serie di importanti iniziative culturali di valorizzazione dell'arte del fuoco dall'insigne ceramologo Gaetano Ballardini e dove fiorisce l'attività produttiva ad opera di numerose botteghe, le quali si avvalgono anche di artisti provenienti da ambiti extra-ceramici per la creazione di nuovi decori e modelli, come Giovanni Guerrini e Domenico Rambelli. Tra gli altri, spicca l'attività, sia di impianto tradizionale che di nuova invenzione, del ceramista Pietro Melandri<sup>16</sup>, destinato ad affermarsi tra i protagonisti della sce-

<sup>16</sup> Pietro Melandri (Faenza, 1885-1976) è allievo della Scuola di Arti e Mestieri di Faenza, partecipe del cenacolo di Baccarini e apprendista presso la fabbrica dei fratelli Minardi. Frequenta

na ceramica nazionale del Novecento, che in questi anni è autore di una vasta produzione di plastiche ornamentali e maioliche dipinte con calligrafici motivi decorativi impreziositi da iridescenze. Notevoli sono anche le personalità artistiche di Francesco Nonni, abile plastificatore, noto per il raffinato catalogo di figurine femminili in costume e autore dello straordinario *Corteo orientale*, che miete successi alle esposizioni di Parigi (1925) e Monza (1927), di Achille Calzi e di Anselmo Bucci, insegnante alla Regia Scuola Ceramica e detentore di una non comune sapienza tecnico-esecutiva nelle decorazioni a pennello. Quest'ultimo è inoltre coinvolto, con gli artisti/artigiani Riccardo Gatti e Mario Ortolani, nella vicenda futurista di cui la città manfreda è teatro nel biennio 1928-1929 e che vede i ceramisti impegnati nell'esecuzione di maioliche di incisiva modernità su progetto di esponenti dell'avanguardia (Giacomo Balla, Guido Dalmonte, Benedetta Cappa Marinetti, Walter Martelli, Remo Fabbri, Pippo Rizzo).

L'immaginario futurista rappresenta, affianco alle fantasie orientaliste, alla tendenza classicista ispirata dal 'ritorno all'ordine' e alle semplificazioni geometrizzanti di ascendenza austriaca, una delle componenti estetico-culturali dell'originale declinazione italiana dello stile Art Déco, diffusasi nella penisola alla metà degli anni Venti e avente il proprio apice nell'attività di designer per la ceramica svolta da Gio Ponti<sup>17</sup> alla Richard-Ginori. Dal 1923 al 1930, infatti, la grande manifattura è

in seguito a Milano i corsi serali dell'Accademia di Brera e quelli di Arti Applicate al Castello Sforzesco e, rientrato a Faenza, avvia una lunga e prospera attività di ceramista e imprenditore, collaborando con altri ceramisti, artisti e designer, come Ercole Drei, Giovanni Guerrini e Gio Ponti. «Le forme e i decori ideati da Melandri negli anni venti e trenta sono tra i più originali della produzione ceramica italiana, grazie alle decorazioni di gusto orientalista, neorinascimentale, floreale, archeologico, neosettecentesco, sempre filtrate da un intelligente quanto rigoroso formulario déco» (S. Cretella, *Apparati*, in Terraroli Cretella 2014, p. 155). Su Melandri si veda: E. Gaudenzi, *P. M. (1885-1976)*, Hoepli, Faenza 2002; *P. M.: ceramiche dagli anni '50 al 1976*, Studio 88, Faenza 1996; *P. M.: ceramiche dal 1919 al 1931*, Litografica Faenza, Faenza 1995; A.R. Savini, *I faentini ceramisti*, Studio Grafico Publialfa, Faenza 1992; *P. M. 1885-1976*, a cura di L. Stefanelli Torossi, De Luca, Roma 1987.

<sup>17</sup> L'architetto Gio (Giovanni) Ponti (Milano, 1891-1979) esordisce nel design proprio nel settore ceramico, assumendo il ruolo di direttore artistico della Richard-Ginori. La sua progettazione comprende oggetti seriali in terraglia realizzati dalla San Cristoforo, porcellane modellate a colaggio e decorate a mano ed esclusive maioliche dipinte a mano, in esemplare unico o serie limitata, realizzate a Doccia. Dopo il 1930 la sua collaborazione con la Richard-Ginori prosegue in tono minore, resta però fondamentale l'azione di promozione culturale da lui svolta a favore dell'arte ceramica in veste di curatore di eventi espositivi e attraverso le pagine delle riviste d'architettura e design da lui dirette. Su Ponti designer per la ceramica si veda: J. Blanchart, *G. P.*, Giunti, Firenze 2018; L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, *G. P. e la Richard-Ginori*:

diretta artisticamente dall'architetto milanese che, da fervente promotore dello sviluppo industriale-artistico della ceramica, si occupa della progettazione di un duplice filone produttivo, con oggetti d'uso e d'arredo di carattere più marcatamente seriale e con creazioni esclusive, dal carattere aulico ed elitario. Frutto di un progetto geniale e di una ineccepibile resa esecutiva, le ceramiche di Ponti sono connotate da un originale registro stilistico ispirato al mondo classico e pervaso da atmosfere metafisiche, non prive di capricci e frivolezze. Esse divengono rapidamente modelli imitativissimi di un gusto moderno e raffinato, anche grazie all'azione promozionale prestata dalla rivista «Domus», ideata e diretta dallo stesso designer. Analoga operazione si attua nell'altra grande industria ceramica italiana, la S.C.I., la cui direzione artistica è affidata all'architetto triestino Guido Andlovitz. Anch'egli è prolifico inventore di sagome e ornati di derivazione antica, esotica e folkloristica, rielaborati in motivi eleganti, sintetici e sottilmente ironici di intonazione déco, e poi, dalla fine degli anni Venti, è tra i più precoci sperimentatori del linguaggio razionalista, declinato in forme semplici a matrice geometrica, nelle quali spesso le campiture di colore sostituiscono le decorazioni dipinte (fig. 3).

Un ulteriore polo della ceramica déco – sebbene con caratteristiche proprie – è Albisola, che vive negli anni Venti un grande fermento creativo, coinvolgente artisti e manifatture. Il primo protagonista di questo contesto è il pittore Manlio Trucco<sup>18</sup>, che sviluppa un personale canone espressivo nel quale rielabora atmosfere esotiche in forme naturalistiche stilizzate e aerodinamiche, con linee

*una corrispondenza inedita*, Corraini, Mantova 2015; D. Matteoni, *G. P.: il fascino della ceramica*, Silvana, Cinisello Balsamo 2011; U. La Pietra, *G. P. alla Cooperativa Ceramica d'Imola*, Cooperativa ceramica d'Imola, Imola 1993; P. Portoghesi, A. Pansera, *G. P. alla manifattura di Doccia*, SugarCo, Milano 1982; G.C. Bojani, *L'opera di G. P. alla manifattura di Doccia della Richard-Ginori*, Comune, Faenza 1977.

<sup>18</sup> Ancora giovanissimo e dopo un duraturo soggiorno in Brasile e alcuni viaggi in Europa, Africa e America, Manlio Trucco (Genova, 1884-1974) si trasferisce a Parigi, dove frequenta l'ambiente artistico e disegna decori per il famoso sarto Paul Poiret, le cui invenzioni hanno un'influenza determinante sulle arti decorative in Francia. Nel 1921 torna ad Albisola per ricoprire l'incarico di direttore artistico della ditta ceramica La Casa dell'Arte e nel 1922 fonda la prestigiosa manifattura Fenice, che lascia nel 1930. Le sue originali creazioni in terracotta dipinta e invetriata partecipano con successo alle principali esposizioni del periodo. Nel 1937 apre il laboratorio Trucco Manlio Ceramiche d'Arte nella sua casa – oggi museo-biblioteca a lui dedicato – producendo pezzi unici fino al 1964. Su Trucco si veda: *M. T., 1884-1974: ceramiche, mobili, dipinti, disegni*, a cura di L. Ughetto, Comune, Albisola 2000; C. Chilosi, L. Ughetto, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Banca Carige, Genova 1995; *Albisola, gli artisti e la ceramica*, a cura di F.D. Tiglio, Savona 1990; L. Pennone, *Pitture e ceramiche di M. T.*, Galleria Renzini, Milano 1959.

spezzate e accostamenti di colori contrastanti. Questo stile viene rapidamente assorbito da molte altre botteghe locali, tra le quali la Mazzotti Giuseppe Albisola (M.G.A.), condotta dai figli del fondatore, Torido e Tullio Mazzotti (fig. 4). Quest'ultimo, a partire dal 1925, si avvicina al Futurismo e ben presto trasforma la fabbrica di famiglia in uno straordinario laboratorio di idee, al quale negli anni Trenta convergono numerosi artisti dell'avanguardia, tra cui Nicolai Diulghe-roff, Nino Strada, Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini), Fillia (Luigi Colombo), Bruno Munari. Impegnati con i fratelli Mazzotti nella creazione di ceramiche antitradizionali e 'antimitative' di nuova concezione, i Futuristi immettono la figurina nelle dirampanti dinamiche creative del movimento e investono l'oggetto ceramico di inedite valenze immaginative e comunicative. Grazie a queste sperimentazioni nella stagione del Secondo Futurismo Albisola vanta il primato in Italia nella ricerca formale, materica e cromatico-luministica dell'arte del fuoco.

Gradualmente nel resto d'Italia le arti applicate aderiscono a una maniera più sobria e rigorosa, che si identifica come stile Novecento – in sintonia con l'omonimo movimento pittorico promosso dalla critica d'arte Margherita Sarfatti – e che privilegia forme astratte e sintetiche e colori decisi: «è il regno della logica, dell'equilibrio, della misura: e sulle forme essenziali, ridotte a volumi puri, trionfa la bellezza della materia»<sup>19</sup>. Si tratta di un orientamento che, insieme agli esiti dell'esperienza futurista e alle suggestioni della grafica di propaganda fascista, si trova ben rappresentato nei modi originali e icastici, giocosi e visionari della ceramica prodotta dalla manifattura Rometti<sup>20</sup> di Umbertide. Diretta artisticamente da Dante Baldelli e da Corrado Cagli – ai quali si devono rispettivamente le tipiche plastiche nere di gusto déco e le caratteristiche iconografie a figure nere

<sup>19</sup> Cfr. Papini 1930, p. 16.

<sup>20</sup> Nata a Umbertide (Perugia) come Ars Umbra nel 1927, dopo una fase iniziale liberty, la Rometti passa sotto la direzione di Dante Baldelli, con la collaborazione di Corrado Cagli dal 1928 al 1930. In questi anni la manifattura mette a punto uno smalto nero, detto 'nero fratta', particolarmente brillante e dagli effetti metallici, molto usato nelle tipiche decorazioni con figure monocromatiche. Realizza anche ceramiche su progetto di Giacomo Balla e Fortunato Depero. Nel 1938 lo scultore Leoncillo Leonardi intraprende con la manifattura – che frattanto ha mutato il nome in SACU, poi SACRU – una collaborazione che dura fino al 1942. Attraverso alterne vicende la Rometti continua la produzione ceramica sino ai nostri giorni. Sulla Rometti si veda: M. Caputo, L. Fiorucci, G. Levi, *Epigoni e falsi di R. La fortuna stilistica della manifattura umbra*, Zerotre, 2018; A. Bargelli, M. Monini, *Una storia italiana: le ceramiche R.*, Icona, Città di Castello 2014; E. Mascelloni, *Amabili presenze: le Ceramiche R. dall'Art déco al design, 1927-2012*, Palombi, Roma 2012; E. Mascelloni, M. Caputo, *Le Ceramiche R.*, Skira, Milano 2005.

che celebrano la retorica fascista –, la Rometti lancia una moda che avrà grandissimo impatto sulle arti decorative di tutta la penisola. Le sue essenziali stilizzazioni rispondono, infatti, oltre che a nuovi valori estetici, a stringenti necessità di semplificazione legate a ragioni economiche: le complesse e sovrabbondanti ornamentazioni e le preziose rifiniture che avevano caratterizzato la ceramica passatista e buona parte di quella dei primi decenni del Novecento comportano costi oramai insostenibili, pertanto la comunicazione ceramica si affida adesso a messaggi più agili, ma non per questo meno incisivi e accattivanti. A ciò contribuisce la diffusione dalla Germania dell'aerografo<sup>21</sup> che, abbinato allo *stencil*, consente decori di rapida esecuzione e di notevole impatto visivo riproducibili in serie. Questa tecnica – sperimentata anche in alcuni motivi ornamentali di Ponti per la Richard-Ginori – è impiegata dai ceramisti italiani con particolare originalità e versatilità sia nella colorazione di plastiche che nella decorazione di oggetti d'uso. Ne sono esempio alcune ceramiche della Rometti, delle manifatture di Sesto Fiorentino Carraresi e Lucchesi e Barraud, Messeri & C. (B.M.C.), della FACI di Civita Castellana, che propone terraglie talvolta decorate con temi militari di gusto futurista, e soprattutto quelle delicatissime della Galvani<sup>22</sup> di Pordenone. Quest'ultima – alla quale, alla fine degli anni Venti, aveva prestato la sua collaborazione Giacomo Balla – adotta, sotto la guida artistica di Angelo Simonetto, forme semplificate e geometrizzanti e partiti decorativi ottenuti da equilibrate scansioni della superficie con sfumature di colore nelle quali si inseriscono leggiadre sagome figurative. Altra soluzione formale che favorisce la lavorazione in serie è la smaltatura a monocromo dell'oggetto, animata talvolta da colature, cristallizzazioni e crettature, come in talune soluzioni proposte da Andlovitz alla S.C.I., oppure da decorazioni in bianco a cammeo di tema naturalistico, come in alcuni modelli essenziali sviluppati alla Richard-Ginori dal direttore artistico succeduto a Ponti, Giovanni Gariboldi.

<sup>21</sup> Sulla produzione ceramica italiana decorata ad aerografo si veda: *Spritzdekor! Italia Germania anni 30 - L'arte della ceramica tra decò, bauhaus e futurismo*, a cura di C. Terrosi, Bologna 2009; G. Levi, *Ceramiche italiane Art Déco dipinte all'aerografo*, in *Ceramica ed arti decorative del Novecento*, vol. 1, a cura di G. Erbacci et al., Zerotre, Verona 2017.

<sup>22</sup> Sulle ceramiche Galvani si veda: *La ceramica G. di Pordenone. Storia e sviluppo di una manifattura*, a cura di A. Rosa, Pordenone Fiere, Pordenone 2004; *La ceramica G. tra le due guerre. Forme e decori di Ruffo Giuntini e Angelo Simonetto*, a cura di M. Bortolotto, G. Ganzer, N. Stringa, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1996; M. Lucchetta, *160 anni di storia della ceramica G. di Pordenone*, Del Bianco, Pordenone 1971.

Grande peso nel processo di modernizzazione e valorizzazione dell'industria ceramica riveste l'Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie (E.N.A.P.I.). Nato nel 1925 coll'intento di rinnovare l'artigianato artistico italiano, l'Ente getta le basi del moderno design industriale attraverso l'organizzazione di mostre e concorsi nazionali, la promozione di impieghi innovativi dei materiali e delle tecniche tradizionali e soprattutto la mediazione tra creativi provenienti dalle arti visive e dall'architettura nel ruolo di designer e maestri artigiani in quello di esecutori.

Altra conseguenza dell'esaurirsi dell'impegno pittorico caratteristico dei primi decenni del XX secolo è l'attenzione crescente verso la plastica e lo sviluppo di una produzione di sculture decorative di piccolo formato realizzate in serie. Una eccellenza in questo settore è rappresentata dalla ceramica prodotta a partire dal 1927 dalla Lenci<sup>23</sup> di Torino, guidata dalla coppia di artisti Enrico Scalvini ed Helen König, affiancati da abilissimi tecnici e da una ventina di valenti pittori e scultori – tra cui Bartolomeo Camisassa, Gigi Chessa, Felice Tosalli, Abele Jacopi, Sandro Vacchetti, Mario Sturani, Giulio Da Milano, Giovanni Grande, Giovanni Girardi – che assicurano un notevole livello di innovazione formale e di qualità esecutiva alla vastissima produzione di multipli realizzati in terraglia a colaggio e dipinti a mano (fig. 5). Connotate da un'aura seducente di frivolezza, ingenuità e delicata ironia, le ceramiche Lenci ottengono enorme successo di critica e di mercato e ampio seguito di emulazioni, tanto che alcuni degli ex collaboratori della fabbrica avviano proprie manifatture che ne proseguono l'impostazione stilistica e tipologica (tra cui C.I.A. Manna, Essevi di Sandro Vacchetti, Le Bertetti di Clelia Bertetti, Ars Pulchra di Bartolomeo Camisassa, Igni di Lionello (Nello) Franchini, La Diana di Giovanni Girardi). Anche in Veneto alcune fornaci, come Lazzar, Sebelin e La Freccia di Tarcisio Tosin, sviluppano il medesimo filone con eleganti e levigate stilizzazioni. In questa rinascita della statuaria decorativa il tema in assoluto privilegiato è quello femminile, che ha tra

<sup>23</sup> Sulle ceramiche Lenci si veda: C. Casali, V. Terraroli, *L. Le ceramiche della collezione Giuseppe e Gabriella Ferrero*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2018; *Ceramiche L. 1928-1938*, a cura di D. Sanguineti, Sagep, Genova 2015; V. Terraroli, E. Pagella, *L. Sculture in ceramica 1927-1937*, Allemandi, Torino 2010; M.G. Gargiulo, *I racconti della L.*, Fioranna, Napoli 2008; L. Proverbio, *L.: ceramiche da collezione*, Tipostampa, Torino 2001; E. Biffi Gentili, *Stupidi ninnoli da collezione*, in *Novecento da collezione. Guida all'antiquariato di domani dall'Art Nouveau al Modernariato*, a cura di A. Pansera, De Agostini, Novara 1995; A. Panzetta, *Le ceramiche L., 1928-1964. Catalogo generale dall'Archivio storico della manifattura*, Allemandi, Torino 1992.

i suoi migliori esempi le ceramiche del Consorzio Italiano Maioliche Artistiche, affidate al design di Ezio Cocchioni, quelle di Ivos (Pacino) Pacetti per la Fiamma di Albisola e ancora quelle della Rometti e della Zaccagnini. Alle donnine si affiancano poi i soggetti infantili, le plastiche umoristiche e caricaturali – nella cui tipologia si distinguono gli albisolesi Romeo Bevilacqua e Alf (Alfredo) Gaudenzi – e naturalmente le intramontabili raffigurazioni di argomento religioso e mitologico. Queste ultime magistralmente interpretate da Pietro Melandri, che plasma raffinate figure dalle morfologie esili e stilose, valorizzate da calibrati effetti luministici di superficie.

Sempre in ambito scultorio hanno grande rilevanza e importante spinta propulsiva le ricerche svolte tra la fine degli anni Venti e tutto il decennio successivo da alcuni notevoli artisti all'interno di varie manifatture ceramiche. Arturo Martini<sup>24</sup>, tra il 1926 e il 1933, crea per alcune fornaci liguri, come la Fenice, l'Industria Ligure Ceramiche Artistiche (I.L.C.A.) e la Società per l'Industria di Ceramiche Artistiche (S.P.I.C.A.), gruppi figurativi di piccolo formato di grande intensità e qualità espressiva, nei quali rilegge l'arte antica facendo ricorso a semplificazioni puriste di sapore popolare (fig. 6). Allestisce in seguito presso l'ILVA di Vado Ligure un proprio studio-fornace, dove modella e cuoce alcune grandi sculture in terracotta, caratterizzate da un'inedita modellazione delle masse

<sup>24</sup> Arturo Martini (Treviso, 1889-Milano, 1947) si avvicina alla ceramica nella manifattura Gregorj di Treviso. Conduce esperienze artisticamente formative a Monaco, Venezia, Parigi e Faenza. Dal 1920 ai primi anni Trenta risiede a Vado Ligure. Nel 1926 è invitato dall'architetto, studioso d'arte e ceramista Mario Labò a modellare presso la Fenice di Albisola alcuni pezzi da esporre alla III Biennale di Monza del 1927, tra cui una serie di piccole plastiche figurative di argomento prevalentemente sacro, in alcuni casi completate nella dipintura da Manlio Trucco, esposte anche in una personale alla galleria Pesaro di Milano nello stesso anno. Dal 1928 realizza per l'I.L.C.A. di Genova-Nervi – ancora su invito di Labò, che è tra i soci fondatori della ditta – una serie di piccole sculture maiolicate di tema colto (biblico, letterario e mitologico), esposte con successo alla Triennale di Monza del 1930, nella modellazione delle quali mostra uno stile più immediato e sintetico. In seguito riprende la collaborazione con la Fenice di Trucco, dove realizza piastre e plastiche maiolicate. Nel 1933 crea la piccola *Madonna della Misericordia*, prodotta in serie limitata dalla manifattura S.P.I.C.A., che è l'ultimo lavoro in collaborazione con le fabbriche ceramiche liguri. Sulla scultura ceramica di Martini si veda: *Kéramos. La ceramica nell'arte italiana contemporanea. 1910-2002*, a cura di F.R. Morelli, Artemide, Roma 2002; G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, A. M. *Catalogo ragionato delle sculture*, N. Pozza, Vicenza 1998; C. Chilosi, L. Ughetto, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Banca Carige, Genova 1995; G. Appella, M. Quesada, A. M. *Da «Valori plastici» agli anni estremi*, De Luca, Roma 1989; G. Mazzotti, *Scritti su A. M. (1931-1980)*, Fondazione Giuseppe Mazzotti, Albisola 1989.

dall'interno e da un linguaggio asciutto e primitivo col quale riesce a riformulare l'impianto scultorio destrutturato dalle avanguardie cubista e futurista. Intorno al 1930 Fausto Melotti<sup>25</sup>, coinvolto da Gio Ponti nella creazione di prototipi per la Richard-Ginori di San Cristoforo, realizza alcuni modelli plastici da produrre in terraglia, porcellana o celadon, caratterizzati da una composizione equilibrata e da volumi solidi e bloccati, i cui codici linguistici rimandano alla coeva cultura artistica austriaca. Angelo Biancini<sup>26</sup> sviluppa per la S.C.I. prototipi di sculture, di grande e media dimensione, da riprodurre in serie in terraglia, di soggetto allegorico, mitologico o sacro, improntati a un decorativismo maturo, scevro da leziosi preziosismi e leggerezze e vicino a un'essenzialità formale primo-rinascimentale. Agenore Fabbri<sup>27</sup> modella presso la Fiamma di Albisola maschere e pla-

<sup>25</sup> Fausto Melotti (Rovereto, 1901-Milano, 1986), laureatosi in ingegneria elettronica, frequenta il corso di scultura di Adolfo Wildt all'Accademia di Brera, stringe amicizia con Lucio Fontana e si avvicina all'ambito astrattista milanese e parigino. Il suo impegno in ceramica, sporadico prima della guerra presso diverse manifatture, diviene prevalente in seguito e, negli anni Cinquanta, realizza in proprio sculture e oggetti in terracotta smaltata di rare inventiva e qualità estetica ed esegue plastiche ornamentali per l'architettura per Gio Ponti e per altri architetti. Sulla ceramica di Melotti si veda: S. Fontana, R. Montrasio, F. M. *Trappolando*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016; F. M.: *l'opera in ceramica*, a cura di A. Commellato, M. Melotti, Skira, Milano 2003; M. Carboni, F. M.: *introduzione all'opera in ceramica*, Skira, Milano 2003; F. M. *Teatrini 1931-1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Verona 1996; G. Verzotti, F. M.: *opere in ceramica anni '50*, Rotalfoto, Fizzonasco 1991.

<sup>26</sup> Angelo Biancini (Castelbolognese, 1911-1988), formatosi alla Scuola d'Arti e Mestieri di Imola e poi all'Istituto d'Arte di Firenze, partecipa negli anni Trenta a importanti eventi espositivi nazionali e sviluppa progetti per l'E.N.A.P.I. Dal 1937 al 1940 è a Laveno, dove realizza prototipi per la S.C.I.: vasellame con decori a rilievo per la produzione industriale e plastiche da riprodurre in piccola serie. In questi anni crea anche grandi sculture a tutto tondo e rilievi smaltati a monocromo con screeziature: personaggi mitologici, animali, putti, figure femminili e religiose. Dal 1943 al 1981 insegna Plastica all'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza e prosegue l'attività artistica con opere monumentali di tema religioso. Su Biancini si veda: A. B. *Le forme della scultura*, a cura di A. Mingotti, Comune, Castelbolognese 1994; A. B. *tra Faenza e Laveno: ceramiche 1937-1940*, a cura di G.C. Bojani, F. Bertoni, Centro Di, Firenze 1993; F. Solmi, A. B., *Analisi*, Bologna 1987; A. Biancini, A. B. *Mostra antologica*, Silvana, Cinisello Balsamo 1980.

<sup>27</sup> Agenore Fabbri (Barba, 1911-Savona, 1988) si forma alla Scuola d'Arti e Mestieri di Pistoia e poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1935 si trasferisce ad Albisola dove lavora come modellatore presso la Fiamma e avvia l'attività artistica ed espositiva. L'esperienza della guerra lo segna profondamente, trasformandone anche il linguaggio artistico che assume in seguito i toni di un drammatico espressionismo. Su Fabbri ceramista si veda: C. Chilosi, L. Ughetto, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Genova, Banca Carige, 1995; A. Reggiori, A. Pozzi, *Terra e Terra 5: A. F.*, Artigrafiche fotostampa Reggiori, Cittiglio 1991; S. Riolfo Marengo, *A. F. 1929-1988*, Cassa di Risparmio di Savona, Savona 1988.

stiche, maiolicate da Ivos Pacetti, e ritratti e figure. Alla M.G.A. lavorano Salvatore Fancello<sup>28</sup>, che esegue numerosi pezzi, tra cui piatti, vasi, statuine presepiali e piccole sculture zoomorfe animate da un modellato poetico, aspro e vibrante, Luigi Broggin<sup>29</sup>, che modella figure umane di un tormentato espressionismo che preludono alla dissoluzione informale dell'immagine, Aligi Sassu<sup>30</sup>, perlopiù dedito alla pittura su maiolica a tema equestre, e Lucio Fontana<sup>31</sup>, le cui avan-

<sup>28</sup> Salvatore Fancello (Dorgali, 1916-Bregu Rapit, 1941) è considerato una meteora nel panorama dell'arte contemporanea per la brevità del suo percorso, dovuto alla morte prematura in guerra. Formatosi all'ISIA di Monza, emerge già in quest'ambito per le notevoli capacità e l'incisività del linguaggio plastico. Conseguito il diploma di Maestro d'Arte nel 1936, partecipa nello stesso anno alla VI Triennale di Milano ottenendo il Gran Premio coi suoi *Segni zodiacali*. Da questo momento lo accompagnano l'interesse e il favore della critica: tra i suoi estimatori vi sono Giuseppe Pagano e Giulio Carlo Argan. Frequenta l'ambiente razionalista milanese e lavora per la Mostra Tessile di Roma, per la Olivetti e da Mazzotti ad Albisola. Nel 1940 partecipa alla VII Triennale dove consegue il Diploma d'Onore e realizza in ceramica un ciclo decorativo e un grande bassorilievo per la sala mensa dell'Università Bocconi di Milano. Su Fancello si veda: A. Crespi, *S.F.*, Ilisso, Nuoro 2005; R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, *Nivola, F., Pintori. Percorsi del moderno. Dalle arti applicate all'industrial design*, Jaca Book, 2003; S. Naitza, I. Delogu, *S. F.*, Ilisso, Nuoro 1988.

<sup>29</sup> Lo scultore Luigi Broggin (Cittiglio, 1908-Milano, 1983) è allievo di Adolfo Wildt all'Accademia di Brera, come Melotti e Fontana. Fin dai primi anni Trenta affronta la ceramica realizzando opere figurative di impronta espressionista e proto-informale. Nel secondo dopoguerra frequenta le fornaci albisesi M.G.A. e Pozzo Garitta e si esprime con un linguaggio ceramico più pacato e riflessivo. Su Broggin si veda: *B. e il suo tempo. Uno scultore nell'Italia degli anni '30 tra chiarismo e Corrente*, a cura di E. Pontiggia, Skira, Milano 1998; *L. B. opere 1929-1945*, a cura di L. Cavallo, Galleria Il mappamondo, Milano 1990; S. Crespi, *L. B.*, Il Centofiorini, Civitanova 1987.

<sup>30</sup> Aligi Sassu (Milano, 1912-Maiorca, 2000) perviene alla ceramica nel 1939, quando comincia a frequentare la fornace dell'amico Tullio Mazzotti, conosciuto tramite Bruno Munari. Da pittore trasferisce su supporto ceramico i suoi soggetti pittorici, ma ben presto si dedica anche alla modellazione. Nel 1945 apre con un socio una piccola manifattura di ceramiche a Castello Cabiaglio, che chiude dopo due anni per problemi tecnici. Continua negli anni Quaranta e Cinquanta una notevole produzione ceramica con stoviglie dipinte, sculture e opere anche destinate all'architettura presso la M.G.A. e presso la fabbrica milanese di refrattari Ajò. Su Sassu ceramista si veda: A. Cicchitti, G. Giacomini, *Il gran fuoco di A. S.: 60 ceramiche e sculture dal 1939 al 1989*, Museo Sassu, Atessa 2013; *Il gran fuoco di A.S.: 200 ceramiche e sculture dal 1939 al 1994*, a cura di G.C. Bojani, A. Paglione, Vallecchi, Firenze 2008; *A. S. l'opera ceramica*, a cura di G.C. Bojani, Il Vicolo, Cesena 2000; M. De Micheli, *A. S. Ceramiche*, Edizioni della Bezuga, Firenze 1988.

<sup>31</sup> Lucio Fontana (Rosario, 1899-Comabbio, 1968) apprende l'arte plastica in Argentina dal padre scultore e, rientrato in Italia, frequenta il corso di Adolfo Wildt all'Accademia di Brera. A Milano si avvicina al gruppo di artisti astrattisti riunitisi attorno al critico Edoardo Persico

guardistiche ricerche in ceramica costituiscono un cardine per l'arte contemporanea e per gli sviluppi della figulina del secondo Novecento. Infine dal 1938 lo scultore-ceramista spoletino Leoncillo Leonardi<sup>32</sup> lavora alla Rometti e poi alla Società Luca della Robbia (Gualdo Tadino), dove approfondisce le sue competenze tecniche e realizza suppellettili e stoviglie concepite come monotipi e grandi sculture policrome di tema mitologico e religioso, caratterizzate da una pulsante tensione barocco-espressionista, come *L'Ermafrodito*, *Il Nibbio* e *le Colombe* e *L'Arpia* del 1939.

Grazie soprattutto all'opera culturale svolta da Gio Ponti in favore dell'abolizione delle gerarchie artistiche e per la rivalutazione della ceramica in tutte le sue forme, sempre più spesso questi grandi artisti, così come i più acclamati maestri ceramisti, sono ammessi ad esporre le proprie opere ceramiche nelle gallerie private e nelle grandi rassegne d'arte, come la Quadriennale di Roma e la Biennale di Venezia. Come scrive Lisa Hockemeyer, Ponti «credeva fermamente nel potenziale culturale ed economico della produzione italiana di ceramiche artigianali, artistiche e industriali; incoraggiava attivamente la loro ibridazione

e, grazie a quest'ultimo, entra in contatto, nel 1935, con Tullio d'Albisola, avviando un'intensa attività ceramica presso la fornace albisolese M.G.A., che prosegue dopo la pausa argentina degli anni del secondo conflitto mondiale. Sulla ceramica di Fontana si veda: *Barocco e barocchetto. Materia e colore nella scultura di L. F. e Leoncillo Leonardi*, a cura di L. Fiorucci, Editoriale Umbra, Foligno 2018; I. Biolchini, *Le faenze di L. F.*, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, 2015; P. Campiglio, *Io sono uno scultore e non un ceramista: la ceramica di L. F. nella seconda metà degli anni Trenta*, Comune, Faenza 1994; *L. F. La scultura in ceramica*, a cura di F. Gualdoni, P.G. Castagnoli, F. D'amico, Electa, Milano 1991; *L. F. Ceramiche e sculture*, a cura di G. Arnaldi, Arte Borgogna, Milano 1982; M. Valsecchi, *Ceramiche di F.*, Tipo-Lito Ubezzi & Dones, Milano 1962.

<sup>32</sup> Leoncillo Leonardi (Spoleto, 1915-Roma, 1968) si forma all'Istituto d'Arte di Perugia e poi all'Accademia di Belle Arti di Roma dove si stabilisce e frequenta la Scuola Romana. Privilegia da subito la ceramica come *medium* per la scultura, che interpreta in modo antimonumentale e antitradizionale, e nella seconda metà degli anni Trenta realizza le sue prime sculture. Dal 1942 insegna all'Istituto d'Arte di Roma e abbandona l'irrealtà per la quotidianità, coltivando sempre la scultura anche in relazione all'oggetto funzionale e affrontando anche temi d'impegno politico e sociale (Monumenti alla Resistenza a Venezia e Albisola), con un graduale avvicinamento al linguaggio informale. Su Leoncillo si veda: *Sculpture by L.*, a cura di F. Stocchi, Fondazione Carriero, Milano 2016; M. Duranti, A. Baffoni, F. Duranti, *L. dei tagli e delle figure sfuggenti*, Arti grafiche Celori, Terni 2015; *L. Opere dal 1938 al 1968*, a cura di G. Appella, V. Rubiu, F. Sargentini, Edizioni della Cometa, Roma 2002; *L. Mostra antologica*, a cura di E. Mascelloni, De Luca, Roma 1990; *L.: works 1958-1963*, Electa, 1990; *L.: opere recenti*, a cura di G.C. Argan, M. Calvesi, L'Attico, Roma 1960; R. Longhi, *L. L.*, De Luca, Roma 1954.

promuovendo sia il lavoro di artigiani sconosciuti sia quello di rinomati maestri ceramisti accanto alle opere di insigni artisti, tutti pubblicati nella sua rivista "Domus" e messi in mostra alle Triennali»<sup>33</sup>.

Il crescente riconoscimento e la maggiore visibilità del prodotto ceramico si accompagnano, a partire dalla fine degli anni Quaranta, a una sua straordinaria vitalità produttiva e a un forte impulso di rinnovamento artistico, tecnico e contenutistico. Come avviene nell'arte *tout court*, anche in ambito ceramico, infatti, i drammatici eventi del secondo conflitto mondiale determinano una netta scissione tra i valori estetici, culturali e ideologici del prima e quelli del dopoguerra e la figulina italiana, che fino a quel momento si era pressoché attenuta agli orientamenti stilistici caldeggiati dalla cultura di regime e dal movimento di riforma delle arti applicate, è animata adesso da un impeto di intraprendenza e sregolatezza che la sospinge all'ampliamento dei propri orizzonti e al confronto con le esperienze internazionali. Alla funzionalità ornamentale si sostituisce quella espressiva, le esecuzioni impeccabili e meticolose sono rimpiazzate da creazioni gestuali, istintive e libere (foggiatura a lucignolo, modellazione e pittura estemporanea e a mano), alle forme levigate e asciutte, ai decori sintetici e ai colori tenui sono preferite tettoniche irregolari, superfici scabre, colorazioni intense e corpose, colature, grumi ed effetti materici.

Un fondamentale acceleratore di questa rinascenza ceramica è determinato dall'avvicinamento al mezzo, a partire dal 1947, del più grande artista vivente, Pablo Picasso, grazie al cui esempio moltissimi artisti *outsider* dell'arte del fuoco intraprendono esperienze creative in questo territorio, così da sdoganare la ceramica dall'ambito decorativo e utilitaristico per elevarla definitivamente ad arte nobile. Conseguentemente si incrementa il numero delle fiere, dei concorsi nazionali e delle mostre dedicate esclusivamente alla ceramica e numerose gallerie<sup>34</sup>, soprattutto a Milano e Roma, promuovono gli artisti ceramisti dell'avanguardia italiana esponendo le loro creazioni senza discriminazione rispetto alle 'belle arti'. Come osserva Guido Ballo nel 1952, nel catalogo della Prima Mostra Ceramica d'Arte Italiana a Messina:

<sup>33</sup> Cfr. Hockemeyer 2009, p. 30.

<sup>34</sup> Tra le più influenti vanno ricordate la Galleria d'Arte Totti a Milano di Adriano Totti e le tre gallerie di Carlo Cardazzo: la Galleria del Naviglio a Milano, la Galleria del Cavallino a Venezia e la Galleria Selecta a Roma.

I più vivi orientamenti di tutta l'arte moderna e contemporanea tendono a risolversi nella ceramica. Questo non era mai avvenuto, in nessuna epoca; è un fenomeno nuovo, non suggerito dalla moda. Risponde alle esigenze di una cultura artistica molto complessa, ma non arbitraria. Non più i maestri artigiani guardano ai pittori e agli scultori, per riceverne suggerimenti, ma i pittori più famosi, e anche più liberi tendono essi stessi alla ceramica, inventano nuove forme, ravvivano le tradizioni locali.<sup>35</sup>

In un panorama ceramico-artistico così articolato e dinamico si distinguono alcune ricerche autonome che aprono a questa disciplina inaspettati orizzonti. Una di queste è sicuramente condotta da Fausto Melotti, che si dedica ora in modo prevalente alla produzione fittile, esprimendosi con un linguaggio raffinato, delicato e misterioso, applicato a un vasto catalogo di sculture e di oggetti (fig. 7). Tra questi vi sono anche i prodotti più comuni e popolari dell'universo ceramico, come il vaso e la piastra, ripensati all'insegna di un'idea formale tendente all'equilibrio e alla grazia, che li colloca in una dimensione extra-temporale, oltre ogni moda o tendenza. Un'altra è quella condotta da Lucio Fontana intorno al tema centrale della sua poetica, il rapporto colore/segno/spazio, indagato ad Albisola in rilievi per l'architettura di forte densità e ricchezza plastica e in forme scultorie 'barocche', dai rutilanti effetti cromatici e luministici (fig. 8). La sua presenza nella cittadina ligure costituisce un'attrattiva per altri artisti, soprattutto d'area milanese, i quali prendono a frequentare le botteghe ceramiche locali, dove elaborano una nuova grammatica espressiva che in breve fa di Albisola il fulcro della stagione informale dell'arte del fuoco. Tra questi vi sono ancora Aligi Sassu, che intraprende notevoli creazioni scultorie di marca informale, mentre prosegue la pittura su maiolica di soggetti paesaggistici e narrativi, vivificati da emblematiche presenze equine, con un linguaggio delle forme e dei colori connotato da toni intensi e da andamenti morbidi e fluenti; Agenore Fabbri, che, attraverso sculture in terracotta e piatti dipinti o con figure in rilievo d'impronta espressionista, è interprete del dramma della guerra e del male di vivere; Franco Garelli<sup>36</sup> – già partecipe al gruppo futurista ligure –, che interpreta liberamente

<sup>35</sup> Cfr. Hockemeyer 2009, p. 36.

<sup>36</sup> Negli anni Trenta Franco Garelli (Diano d'Alba, 1909-Torino, 1973) realizza opere in terracotta di grandi dimensioni sotto l'influenza di Arturo Martini, conosciuto ad Albisola. Nel dopoguerra inizia a frequentare la cittadina ligure entrando in contatto con Fabbri, Fontana, Mazzotti e Sassu e visitando Picasso a Vallauris. Espone opere in ceramica alla Biennale di Venezia (1950) e al XII Premio Faenza (1955). L'indagine sul dramma della condizione umana

il tema della figura umana come composizione totemica di elementi modellati e di risulta, trattandone simultaneamente la superficie con diverse tecniche di coloritura; Sandro Cherchi, autore di piatti decorati da rapidi e tormentati graffi e segni grafici e di plastiche in terracotta «improntate a un rapporto di coerenza e di partecipazione alla sofferenza esistenziale»<sup>37</sup>.

Evento *clou* della stagione artistica informale albisolese sono gli Incontri Internazionali della Ceramica, ideati dall'artista danese Asger Jorn nel 1954 e coinvolgenti numerosi intellettuali e artisti italiani e stranieri, tra i quali Corneille, Enrico Baj, Sergio Dangelo, Emilio Scanavino, Sebastian Matta, le cui sperimentazioni ceramiche ricadono, seppure nella diversità dei modi, nell'ambito informale, con influenze surrealiste, espressioniste, neocubiste, nucleariste e spazialiste (fig. 9). In occasione degli Incontri il pittore Enrico Baj si distingue per la vivace partecipazione alle dinamiche culturali internazionali e per le spiccate capacità progettuali e relazionali. Egli fornisce un sostanziale contributo allo straordinario coagularsi di energie di pensiero e artistiche che si realizza ad Albisola alla metà degli anni Cinquanta. In questa fase della sua ricerca, Baj, essendo dedito prevalentemente alla pittura, adotta nei confronti della ceramica un approccio ludico e istintuale, in assoluta coerenza alla poetica dell'*art autre*, ma nel corso degli anni, parallelamente all'evolversi del suo linguaggio, sperimenta nella figulina forme e modalità operative diverse, sintomatiche di un atteggiamento consapevolmente disinvolto e intenzionalmente antiprofessionale nei confronti dell'arte.

Diversamente da quanto era avvenuto nel Secondo Futurismo, la frequentazione delle botteghe albisolesi da parte degli artisti prosegue anche nel decennio successivo (anni Sessanta), con significative presenze, come ancora quelle di Scanavino, Jorn, Fabbri e anche Roberto Crippa, Saba Telli, Wifredo Lam. Inoltre, pur essendo il loro lavoro concepito come creazione unica ed estemporanea e non più, come nel passato, come ideazione di una forma o di un decoro suscettibili di

lo inserisce nella cultura informale piemontese. Espone a Milano, Parigi e in una personale alla Biennale di Venezia nel 1962. In questo periodo avvia una sperimentazione tecnica e formale, che lo conduce alla completa trasfigurazione dell'immagine naturale verso l'universo meccanico. Su Garelli si veda: R. Zelatore, *Fuochi incrociati: Alfonso Leoni, F. G.*, Galleria Terre d'arte, Torino 2012; A. Mistrangelo, *F. G.: un segno del Novecento*, La Rosa, Torino 2009; *G. sculptures/sculture: 1948-1966*, Electa, Milano 2004; L. Trucchi, P. Dragone, E. Crispolti, *F. G. moderno Ulisse della scultura*, Galleria Martano, Torino 1995.

<sup>37</sup> Cfr. C. Chilosì, *Albisola "capitale della ceramica d'Italia"*, in Casali 2014, p. 142.

una riproduzione seriale, esso non manca di influenzare anche le prassi quotidiane e la produzione artigianale delle manifatture locali (C.A.F., Torido Mazzotti, Bianco d'Albisola, Ivos Pacetti, Federico Quatrini, Lina Poggi). In più il nuovo indirizzo informale della ceramica si diffonde in maniera rapida, pervasiva e persistente all'intero territorio nazionale. Un esempio emblematico di ciò è rappresentato dalla nuova grammatica informale adottata da Leoncillo, che a Roma, dopo la fase d'impostazione neocubista dell'immediato dopoguerra, con nature morte e figure scomposte in sommatorie di elementi geometrizzanti animati da vivaci cromatismi, approda ora a una scultura materica e vitalistica, nella quale l'interiorità buia e grumosa del corpo plastico è accentuata dal contrasto con le superfici piane dei tagli che attraversano il volume della scultura (fig. 10). La sua opera monumentale dedicata ai caduti di tutte le guerre, realizzata nel 1955 per il lungomare di Albissola Marina, segna questo nuovo rapporto tra l'autore e il *medium* ceramico e il raggiungimento del suo massimo valore plastico ed espressivo.

Anche Faenza vive nel secondo dopoguerra un momento di grande fioritura artistica e culturale. Qui si distingue ancora la prodigiosa personalità ceramica di Melandri, con vasi, sculture, maschere e plastiche ornamentali, connotate da superfici corrose, lacerate e granulose, frutto di un'espressione divenuta intensa e drammatica, che coniuga la sapienza tecnica al genio poetico e creativo (fig. 11). Accanto a lui vi sono molti altri artisti, tra cui: lo scultore Biancini, che è dedito a una ricca produzione di maioliche di soggetto religioso, allegorico e celebrativo, caratterizzate da un disegno schematico e da superfici densamente graffite; il ceramista di ottime capacità tecniche, Mario Morelli, le cui plastiche maiolicate sono caratterizzate da preziosi lustri e riflessi; Guerrino Tramonti<sup>38</sup>, che sviluppa nella pittura ceramica una personale e sintetica sintassi figurativa di derivazione

<sup>38</sup> Guerrino Tramonti (Faenza, 1915-1992) si forma alla Regia Scuola per la Ceramica di Faenza coi maestri Bucci e Rambelli e intraprende fin da giovane la carriera artistica, ottenendo importanti risultati nella partecipazione a concorsi con opere scultorie che risentono dell'esempio di Arturo Martini. Negli anni Trenta lavora per un breve periodo come modellatore alla Casa d'Arte Agnino & Barile di Albisola e si dedica soprattutto alla scultura e alla ceramica. Dopo la guerra il suo linguaggio si indirizza verso una stilizzazione geometrica essenziale, che si avvicina ai modi di Picasso, Leger e dell'amico pittore Franco Gentilini. Negli anni Settanta e Ottanta realizza oggetti in grès di influenza orientale. Svolge attività didattica e dirige la Scuola d'Arte di Civita Castellana, quella per la Ceramica di Castelli, quella di Cagliari e infine l'Istituto Statale d'Arte di Forlì. Su Tramonti i veda: M. Vescovo, *G. T. maioliche e grès, terre d'Arte*, Torino 2010; J. Ruiz de Infante, *G. T. magiche policromie*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009; A. Emilia, L. Fabbri, *G. T. artista aristocratico*, Circolo degli Artisti, Faenza 1994.

picassiana, con la quale raffigura nature morte, animali e volti umani, spesso connotati da una colorazione granulosa dovuta all'uso della cristallina a grosso spessore; Domenico Matteucci, la cui ricerca plastica si volge in questi anni al versante dell'*art autre* pur senza negare del tutto la figurazione, e ancora Uberto Zannoni, Franco Zoli, Goffredo Castellini, Leandro Lega. Tra le giovani leve vi è Carlo Zauli<sup>39</sup> – destinato a emergere come una delle figure di spicco nella ceramica italiana del XX secolo – che, raccogliendo gli stimoli culturali offerti dall'aperto e vivace ambiente artistico faentino, sviluppa le sue prime creazioni di marca informale. Tendenza, quest'ultima, manifesta anche nella produzione di ceramiche, declinate in variazioni di bianco, della giovane scultrice, ceramista e poetessa trentina Wanda Berasi, in arte Muky, proveniente dall'esperienza formativa romana dell'Accademia Tedesca di Villa Massimo e unitasi a Faenza in sodalizio artistico-sentimentale con Domenico Matteucci. Accanto a loro, tra prove scolastiche e prime ricerche espressive, vanno definendosi le acerbe personalità artistiche dei talentuosi ceramisti Ambrogio Pozzi, Ivo Sassi, Nanni Valentini, Pino Spagnulo, Goffredo Gaeta, Clara Garesio, Carlo Negri.

Sebbene in tono minore rispetto a Faenza e ad Albisola, molti centri italiani presentano nel dopoguerra interessanti proposte di rinnovamento. In Campania sono rilevanti le proposte degli opifici Ceramica Artistica Posillipo (CERAR), animato dal pittore Edoardo Giordano e dallo scultore Antonio De Val, e I Due Fornaciari, fondato e condotto da Giuseppe Macedonio e Romolo Vetere, col supporto tecnico dei ceramisti Salvatore e Luigi Pinto e con la collaborazione

<sup>39</sup> Carlo Zauli (Faenza, 1926-2002) si forma all'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza, specializzandosi presso la stessa scuola in Decorazione Ceramica (Corso Speciale) e collaborando alla docenza di Angelo Biancini. Nel 1950 avvia l'attività ceramica nel laboratorio Nuova Ca' Pirota, in società con Uberto Zannoni, producendo ceramiche di tradizione, e al contempo inizia una ricerca personale aggiornata alle moderne tendenze artistiche e partecipa a concorsi e mostre nazionali con positivi riscontri. A Milano entra in contatto con i CoBrA, i Nucleari, gli Spazialisti e conferma la propria adesione alla linea informale. Dal 1958 insegna all'Istituto d'Arte di Faenza e nel 1962 è co-fondatore dell'industria LaFaenzaCeramica, che dirige artisticamente fino agli anni Novanta. Negli anni Sessanta e Settanta esegue grandi sculture che coniugano l'indirizzo tardo-informale con influenze minimaliste orientali. Su Zauli si veda: M. Zauli, *C. Z.: i bianchi*, Magonza, Arezzo 2015; *C. Z.: Terra che rivive*, a cura di F. Gualdoni, Danilo Montanari, Ravenna 2011; A. Madesani, *C. Z.*, Peccolo, Livorno 2010; F. Gualdoni, *C. Z. scultore*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009; A. Pansera, *C. Z.: maioliche e grès 1950-1990*, Galleria Terre d'arte, Torino 2009; R. Matsubara, N. Toyoda, *C. Z., a retrospective*, The National Museum of Modern Art, Kyoto 2007; *C. Z. L'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di G. Cortenova, L. Fabbri, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza 2002.

esterna, in qualità di designer, dello scultore Giuseppe Mazzullo. Sempre a Napoli opera come docente e come artista il creatore de La Salamandra, Davide Fabbri, che qui si dedica a una produzione scultoria in terracotta ricoperta con smalti monocromi e lustrati, di temperamento malinconico e di tema popolare e letterario. A Castelli, dove insegna all'Istituto d'Arte, è attivo il ceramista bolognese Arrigo Visani<sup>40</sup>, che si esprime con una narrazione grafica didascalica, dai toni ironici e/o poetici, su forme di tradizione (pignatte, bottiglie, borracce etc.), talvolta fiabescamente rivisitate, come per le 'caffettiere impertinenti' (fig. 12). Con Guerrino Tramonti e Giorgio Baitello, Visani contribuisce con notevoli apporti al rinnovamento artistico e tecnico della ceramica castellana<sup>41</sup>, anche promosso dai ceramisti locali Serafino Mattucci<sup>42</sup> e Giorgio Saturni<sup>43</sup>. Quest'ul-

<sup>40</sup> Arrigo Visani (Bologna, 1914-Forlì, 1987), formatosi alla Regia Scuola d'Arte di Faenza, sotto la guida di Rambelli, Bucci, Melandri, Maurizio Korach, prosegue gli studi all'Accademia d'Arte di Bologna dove frequenta i corsi di Giorgio Morandi. Nel secondo dopoguerra, dopo un incarico alla sezione artistica della Cooperativa Ceramica Imola, insegna per un decennio all'Istituto d'Arte di Castelli dove realizza la sua più importante produzione fittile. Prosegue per un breve periodo la docenza all'Istituto d'Arte di Sesto Fiorentino, prima di trasferirsi in Sardegna dove fonda, e dirige fino al 1970, l'Istituto d'Arte di Oristano, conferendo alla scuola un indirizzo di ricerca progettuale. Partecipa a numerose mostre nazionali e internazionali ottenendo svariati premi e riconoscimenti. Su Visani si veda: A. Mingotti, G. Scarpa, *A. V. (1914-1987)*, in «Faenza», LXXVII, 1991, I-II; G.C. Bojani, *A.V. Maioliche degli anni Cinquanta*, Studio 88, Faenza 1992.

<sup>41</sup> Sulla ceramica contemporanea a Castelli si veda: *La tradizione del moderno nella ceramica di Castelli. Mostra antologica dei maestri Giorgio Baitello, Giorgio Saturni, Serafino Mattucci, Arrigo Visani, Guerrino Tramonti*, Andromeda multimedia, Colledara 1994; E. Alamaro, *Gran sasso dell'Italia ceramica*, in *Raccolta Internazionale di Ceramica d'Arte Contemporanea*, Faenza Editrice, Faenza 1990; N. Rosa, *Ceramica contemporanea a Castelli*, in *Calendario 1988*, TERCAS, Teramo 1988.

<sup>42</sup> Serafino Vecellio Mattucci (Philadelphia, 1912-Roseto degli Abruzzi, 2004) frequenta l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza e poi l'Accademia di Belle Arti di Bologna; diviene in seguito docente all'Istituto d'Arte di Castelli, dove sarà direttore dopo aver ricoperto la stessa carica a Cagli. Nel corso della sua carriera artistica partecipa a numerose e importanti esposizioni e concorsi nazionali, tra cui il Premio *Faenza* e la Triennale milanese, espone in mostre personali e ottiene prestigiosi riconoscimenti. La sua prolifica vena inventiva si esprime con un linguaggio a volte astratto-surrealista, altre figurativo-primitivista, non dimentico della tradizione popolare e della lezione di Picasso. Nel 1958 è incaricato con Visani dall'E.N.A.P.I. di redigere un repertorio di tipologie ceramiche finalizzato al rinnovamento del settore manifatturiero locale. Su Mattucci si veda: L. Arbace, G. D'Ignazio, *I colori dell'arcobaleno. Ceramiche di S. M. della Fondazione Tercas*, Litografia Botolini, 2013; L. Strozzi, G. D'Ignazio, *S. M.*, Roseto degli Abruzzi 1999; *Le ceramiche di S. M.*, Tipografia e litografia rosetana, Roseto degli Abruzzi 1997.

<sup>43</sup> Giorgio Saturni (Colledara, 1914-Pescara, 2006) apprende il mestiere da piccolo nel laboratorio ceramico del nonno. Compie gli studi artistici presso l'Istituto d'Arte di Castelli completando la sua formazione a Firenze, all'Istituto d'Arte di Porta Romana. Dal 1937 inizia l'atti-

timo assume la direzione dell'Istituto d'Arte di Isernia, alla cui sezione ceramica imprime un indirizzo orientato alla sperimentazione di nuovi linguaggi e al dialogo col contemporaneo anche avvalendosi dell'operosa attività didattico-artistica di Clara Garesio. Numerose manifatture e artisti interessanti animano poi il territorio di San Marino, dove si assiste alla nascita di molte nuove fornaci, tra cui primeggia la Marmaca, e quello umbro e marchigiano, dove tra le altre sono attive le botteghe di Aldo Ajò a Gubbio e Bruno Baratti a Pesaro. A Venezia lavorano diversi validi artisti, come Giobatta Mitri e come Neera Gatti, che apre una bottega/scuola e plasma forme naturali e funzionali valorizzate da smalti informali. Sono attive inoltre ottime manifatture, come la Miracoli e la San Polo, che si avvale anche di artisti esterni, come il pittore Giuseppe Santomaso, ed è affidata alla direzione artistica del pittore Otello Rosa e protagonista di una rinascita decorativa, artisticamente aggiornata, dell'oggetto d'uso. A Nove spiccano le personalità degli scultori e maestri Andrea Parini, che dirige il locale Istituto d'Arte, e che rinnova gli schemi del passato, trasferendo nella materia ceramica la cultura popolare siciliana delle sue origini e innestandola nelle tradizioni venete, e Giovanni Petucco, le cui plastiche sono modellate e dipinte con un gusto al tempo stesso colto e popolare, che in alcuni casi sembra anticipare i modi della Transavanguardia. Al loro insegnamento si forma una vivace scuola locale, di cui fanno parte Federico Bonaldi, Alessio Tasca e Pompeo Pianezzola e i cui membri costituiscono il sodalizio artistico Gruppo 9. A Trieste dal 1946 è attiva la bottega ceramica del pittore magico-realista Carlo Sbisà e di sua moglie Mirella Schott, che propone piccole serie di oggetti e interessanti pezzi unici di valore scultorio, costruiti con rigore architettonico. In Toscana Eugenio Pattarino, approdato alla ceramica dalla scultura, dopo un esordio neocubista, si dedica a sontuose plastiche di tema eroico e religioso, connotate da un decorativismo baroccheggiate. Nel medesimo territorio (Lastra a Signa) è anche presente la fornace La Cava, che affianca alla produzione commerciale l'esecuzione di pezzi unici aggiornati alle correnti pittoriche coeve e realizzati da

vità artistica, impegnandosi nella realizzazione di opere plastiche in maiolica e terre refrattarie, spesso decorate con lustri metallici, che a partire dai primi anni Cinquanta denotano una forte impronta primitivista. Vince svariati premi nazionali, esegue opere architettoniche ed espone in Italia e all'estero. Importante è anche l'attività didattica negli Istituti d'Arte di Chieti, Castelli, Isernia e Pescara. Su Saturni si veda: L.P. Finizio, *G. S. sculture in ceramica*, Edigrafital, Teramo 2004; F. De Santi, *G. S. sculture ceramiche dal 1945 al 2002*, Banca di Teramo, Teramo 2003; *La Fondazione Michetti presenta G. S. ceramista*, Fondazione Michetti, Francavilla al mare 1974.

artisti, tra cui Mario Nuti e Alberto Caverni. A Firenze opera l'artista parmense, Ugo Lucerni, che si distingue per un personale e riconoscibile codice figurativo, connotato da un timbro fiabesco e aggraziato e declinato in rilievi di soggetto femminile, su tema sacro, mitologico, allegorico. Sempre nel capoluogo toscano è attivo il ceramista campano Guido Gambone<sup>44</sup>, che, dopo gli illustri trascorsi vietresi, fonda qui nel 1950, con l'amico Andrea D'Arienzo, la manifattura La Tirrenia, cui collaborano anche il figlio Bruno, Vincenzo Procida<sup>45</sup> e Luli Moriondo (fig. 13). Negli anni a venire l'artista modula il proprio ingegno creativo in una produzione composita e originale, nella quale confluiscono suggestioni del folklore e della tradizione, elementi di arcaismo, influssi picassiani e delle principali tendenze contemporanee fino all'astrazione concettuale, ottenendo ottimi riscontri critici e di mercato ed esponendo in prestigiosi contesti. Ancora a Firenze operano nelle rispettive manifatture gli artisti/ceramisti Nello Bini<sup>46</sup> e Marcello

<sup>44</sup> Formatosi artisticamente a Vietri sul Mare nel 'periodo tedesco' e qui in seguito direttore artistico dell'I.C.S. (Industria Ceramica Salernitana), Guido Gambone (Montella, 1909-Firenze, 1969) si trasferisce a Firenze quando la manifattura dell'imprenditore tedesco Max Melamerson stringe un accordo con la Cantagalli. Nel 1939 rientra a Vietri dove è ancora operativa l'artista Irene Kowalska, il cui stile poetico e fiabesco non manca di esercitare una fortissima influenza sulla ceramica locale. Nell'immediato dopoguerra fonda con Andrea D'Arienzo la fabbrica La Faenzerella, che immette sulla scena ceramica un ampio ventaglio di tipologie di oggetti d'uso e di decorazione, realizzati con materiali e tecniche locali e con uno stile incantato e popolare di sapore mediterraneo. Su Gambone si veda: M.L. Ferru, M. Marini, *G. G. Quarant'anni di ceramica d'arte da Vietri a Firenze*, Youcanprint, 2022; M. Bignardi, *G. G.: dipinti e ceramiche 1930-1969*, De Luca, Salerno 2003; G. Salvatori, *G. G.*, in M. Picone Petrusa, *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, Electa, Napoli 2000; P. Viscusi, *Lo stile Vietri tra Dölker e G.: cronaca e storia della ceramica vietrese nel contesto nazionale e internazionale*, Il Sapere, Napoli 1996; C. Caserta, N. Scontrino, *G. G. tra ceramica e pittura*, Salerno 1994; E. Alamaro, *G.G.: la leggenda della ceramica*, Pironti, Napoli 1991.

<sup>45</sup> Il vietrese Vincenzo Procida, dopo la collaborazione con Gambone, ritorna alla bottega di famiglia, condotta dai fratelli Giosuè e Salvatore. Quest'ultimo, già attivo nelle faenzere di Stüdemann (Fontana Limite) e Melamerson (I.C.S. e M.A.C.S.) nel 'periodo tedesco', realizza soprattutto sculture d'ispirazione primitiva, religiosa o popolare, modellate in modo approssimativo e connotate dall'uso di particolari smalti che conferiscono alle sue forme una superficie materica accidentata, scabra e vetrosa.

<sup>46</sup> Nello Bini (Santa Maria a Monte, 1915-Firenze, 1998) frequenta la Scuola d'Arte del Legno di Cascina e l'Istituto d'Arte di Firenze e poi, per qualche tempo, l'Accademia di Belle Arti della stessa città. Qui, nell'immediato dopoguerra, fonda la manifattura ceramica La Vela attiva fino al 1958, quando diviene contitolare, insieme ai fratelli Carmignani, della fabbrica Bini & Carmignani di Vico Pisano-San Giovanni alla Vena (Pisa). Tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta trasferisce il suo laboratorio a Bagno a Ripoli (Firenze). Alterna al mestiere artigianale l'attività di artista, dedicandosi soprattutto alla scultura passando attraverso vari linguaggi, dal

Fantoni<sup>47</sup>. Il primo fonda nel 1948 la fabbrica La Vela, fra le più attive a livello internazionale, con commissioni anche dagli Stati Uniti per pannelli decorativi, oggetti e sculture di impronta neocubista, mentre il secondo conduce dal 1947 una fiorentine bottega, distinguendosi tra i maggiori rappresentanti dell'arte ceramica italiana del Novecento per la qualità, la ricchezza e la longevità della ricerca tecnica e artistica. Capace di unire l'attenzione ai volumi con la cura del cromatismo e del segno, Fantoni si esprime in opere scultorie e pittoriche che puntano a una rappresentatività icastica e in forme vascolari animate dall'uso sperimentale degli smalti, mediando tra influenze contemporanee e memorie degli antenati.

Particolarmente sentito dai ceramisti nel dopoguerra è il fascino del Primitivismo, che si manifesta nella creazione di volumi scultorii e in racconti grafici e pittorici spesso legati a temi simbolici, mistici oppure epici. A tale corrente appartengono, ad esempio, i veneti Nereo Boaretto, Tono Zancanaro ed Elio Schiavon<sup>48</sup>. Ne fanno parte inoltre il sardo Gavino Tilocca<sup>49</sup>, che perviene alla ceramica

figurativo post-cubista all'informale, all'astratto, e partecipando a rassegne nazionali e internazionali con ottimi riscontri critici. Su Bini si veda: *N. B. 1915-1998 ceramista e scultore*, a cura di G.C. Bojani, Milo, Vitorchiano 1999; *N. B.*, Mantova 1994.

<sup>47</sup> Marcello Fantoni (Firenze, 1915-2011), dopo la frequenza dell'Istituto d'Arte di Firenze e la pratica presso diverse manifatture ceramiche, apre a Firenze nel 1936 la Ceramiche Fantoni, dove realizza vasellame, oggetti decorativi e sculture artistiche. Dopo la pausa bellica e alcuni incarichi presso altre fornaci, riprende la produzione in proprio, dedicandosi dagli anni Cinquanta a opere uniche. Grande sperimentatore della materia, è interprete di diverse correnti artistiche: Novecento, Primitivismo, Neocubismo, Astrattismo, Informale, fino al Minimalismo degli ultimi lavori. A partire dal 1970 nel suo studio istituisce la Scuola Internazionale d'Arte Ceramica e si dedica all'insegnamento e alla sperimentazione delle cotture ad alta temperatura. Su Fantoni si veda: *M. F.*, a cura di S. Garvani, De Paoli Edizioni d'Arte, Fiesole 2015; *M. F.: Omaggio agli antenati: opere inedite*, Pagliai Polistampa, Firenze 2001; *Ceramica come arte: M. F. ceramista scultore*, a cura di O. Casazza, Octavo, Firenze 2000; A. Paolucci, *M. F.*, Edizioni della Bezuga, Firenze 1999.

<sup>48</sup> Nell'area padovana il ceramista dal timbro bizzarro, Nereo Boaretto (Montegrotte Terme, 1914-Padova, 1977), dopo svariate esperienze in fabbriche di porcellana e botteghe ceramiche italiane ed estere, avvia un proprio laboratorio, nel quale affianca alla produzione commerciale, pezzi unici d'un primitivismo istintivo e popolare. Presso il suo atelier è attivo anche l'artista Tono Zancanaro (Padova, 1906-1985), che usa la ceramica come supporto su cui esprimere il suo talento nell'incisione e nel disegno. Sempre a Padova ha bottega Elio Schiavon (Arzergrande, 1925-Tonadico, 1985), che riesce a conciliare l'invenzione artistica con la lingua popolare e quotidiana del prodotto commerciale e a infondere uno spirito gaio e leggero a forme d'ispirazione arcaica.

<sup>49</sup> Gavino Tilocca (Sassari, 1911-1999) frequenta il Corso di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Carrara e, rientrato in Sardegna, intraprende la carriera artistica come scultore e in se-

dalla scultura e dalla pittura e rielabora la tradizione della sua terra in plastiche di stampo arcaico e *picassiano*, dall'espressione moderna e potente, il faentino Germano Belletti, responsabile dell'ammodernamento della scuola di Comiso – dove dirige dal 1956 al 1961 l'Istituto d'Arte – e autore di ceramiche dipinte e modellate con sapiente mestiere che risentono degli influssi della cultura magno-greca e della figulina di Picasso, e il siciliano Salvatore Cipolla<sup>50</sup>, attivo a Sesto Fiorentino, il quale coniuga capacità manuali e sapienza tecnica, con la memoria del passato e con una grande sensibilità e volontà comunicativa, creando figurazioni ancestrali, animate da accenti mitici e leggendari, per le quali usa argille e smalti di sua formulazione. Sempre di carattere primitivista, ma in questo caso di linguaggio non figurativo, bensì astratto-geometrico, sono le ceramiche realizzate alla Mascarella di Bologna da Carlo Negri, caratterizzate da originali soluzioni vascolari ricoperte da reticoli di segni di evidenza tattile. A Roma operano in questo ambito i fratelli Andrea e Pietro Cascella<sup>51</sup>, con una propria fornace, dove creano forme totemiche, figure solari e vasi antropomorfi: «le loro ceramiche uniscono forme popolari a

guito come pittore partecipando a diverse rassegne espositive regionali e nazionali e realizzando opere pubbliche. Dopo il secondo conflitto mondiale scopre la ceramica e, spinto dal desiderio di approfondimento della disciplina, frequenta Albisola, Firenze e Roma. Stabilitosi in Sardegna, ottiene come ceramista notevoli riconoscimenti e incarichi. Prosegue intensamente e con successo l'attività ceramica fino alla metà degli anni Settanta. Su Tilocca si veda: G. Altea, *G. T. ceramiche*, Eikon, Nuoro 2013; *T. scultore*, a cura di G. Murtas, Arte Duchamp, Cagliari 1997; G. Alessandrini, *Lo scultore sardo G. T.*, in «Arte Stampa», 1962, 8.

<sup>50</sup> Salvatore Cipolla (Mirabella Imbaccari, 1933-Firenze, 2006) frequenta la Scuola d'Arte di Comiso e il corso di ceramica dell'Istituto d'Arte di Caltagirone e prosegue la formazione artistica all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Ben presto partecipa con le sue ceramiche a mostre e competizioni nazionali che gli procurano riconoscimenti e, dal 1960, tiene numerose personali e realizza opere pubbliche. Su Cipolla si veda: *S. C.: opere dal 1965 al 2010*, a cura di G. Costantino, G. Cipolla, Lussografica, Agrigento 2010; M. Vanni, *S.C. La ceramica*, Carlo Cambi, Poggibonsi 2007; M. Corradini, *S. C.*, Schreiber, Brescia 1971.

<sup>51</sup> Andrea (Pescara, 1919-Milano, 1990) e Pietro Cascella (Pescara, 1920-Pietrasanta, 2008) rappresentano la terza generazione della nota stirpe di artisti pescaresi, di cui Basilio Cascella è il capostipite, pertanto entrambi si formano inizialmente nella bottega di famiglia. Andrea perfeziona la sua preparazione presso la Regia Scuola di Ceramica di Faenza, dove è allievo di Rambelli, mentre Pietro segue i corsi all'Accademia di Belle Arti di Roma. Dopo la guerra si stabiliscono a Roma dove aprono la fornace Cascella Ceramiche, attiva fino al 1957, anno in cui lasciano la ceramica per dedicarsi ai materiali lapidei e soprattutto a opere monumentali. Andrea si trasferisce a Milano, dove ricopre la direzione dell'Accademia di Brera ed è anche insegnante di scultura, ottiene importanti incarichi e riconoscimenti internazionali. Mentre Pietro, negli anni Sessanta, lavora a quadri-scultura d'impronta surreale, influenzati dal legame con Sebastian Matta, e realizza poi una lunga serie di opere monumentali. Sui fratelli Cascella

un *picassismo* pittorico, accanto a invenzioni formali e cromatiche innovative»<sup>52</sup> (fig. 14). Sempre nella capitale, vicini ai movimenti contemporanei dell'avanguardia artistica, sono attivi tra gli altri il ceramista-pittore calabrese Giuseppe Civitelli, artefice di vasi scultorii decorati con motivi astratti o di un figurativismo ancestrale, lo scultore e ceramista siciliano Salvatore Meli<sup>53</sup>, che dopo l'iniziale adesione alla tendenza neocubista, si indirizza all'arcaismo, con figure dipinte sul corpo modellato dell'oggetto ceramico e colorate con tinte piatte che evocano espressioni di remote civiltà italiche, e il libico Nino Caruso, che crea vasi a lucignolo dalle forme libere, ornate con un linguaggio che rimanda all'arte rupestre. A Napoli, negli anni Cinquanta è intensa e qualitativamente notevole l'attività di Giuseppe Macedonio<sup>54</sup> come autore di pannelli maiolicati per l'architettura e l'arredo urbano. Tra i suoi numerosi cicli ceramici spicca l'imponente complesso decorativo ad altorilievo realizzato tra il 1950 e il 1954 per la Fontana dell'Esedra degli architetti Carlo Cocchia e Luigi Piccinato nella Mostra d'Oltremare di Napoli, a cui collabora pure la ceramista Diana Franco, a sua volta in seguito autrice di molti pregevoli interventi di ceramica architettuale.

vi veda: G. Appella, *A. C.*, Electa, Milano 1998; A. Corpora, *A. e P. C.*, Galleria del Naviglio, Milano 1954; B. Joppolo, *A. e P. C.*, Galleria del Cavallino, Venezia 1950.

<sup>52</sup> Cfr. Casali 2014, p. 204.

<sup>53</sup> Salvatore Meli (Comiso, 1929-Roma, 2011) frequenta la Scuola d'Arte di Comiso e l'Istituto d'Arte di Caltagirone e prosegue la formazione artistica a Firenze, prima all'Istituto d'Arte di Porta Romana e poi all'Accademia di Belle Arti. In seguito si trasferisce in Brianza, dove diviene collaboratore del conterraneo Salvatore Fiume, e poi a Roma dove frequenta l'ambiente artistico (Capogrossi, Guttuso, Leoncillo) e diviene assistente di Mazzacurati. Alla fine degli anni Quaranta inizia a occuparsi di ceramica e presto la sua opera ottiene premi e ampi consensi critici nazionali e internazionali. Si dedica inoltre all'insegnamento nella Scuola Statale d'Arte della Ceramica di Civita Castellana e all'Accademia di Belle Arti di Roma. Su Meli si veda: R. Guttuso, G. Marchiori, *S. M.*, De Luca, Roma 1952; R. Civello, *S. M.*, Roma 1969.

<sup>54</sup> Conclusa la precedente esperienza nella manifattura I Due Fornaciari, dal 1946, Giuseppe Macedonio (Napoli, 1906-1986) lavora in proprio (Impresa Ceramica Macedonio) a plastiche di impronta arcaica ed espressionista, anche influenzate dal rapporto diretto da lui intrattenuto (1928-1934) con l'ambiente tedesco-vietrese. Dagli anni Sessanta si avvicina alle avanguardie, realizzando pannelli e manufatti influenzati dall'arte informale, nei quali sperimenta nuove tecniche e materiali ceramici. Su Macedonio si veda: D. Lucignano, S. Catullo, *G. M. scultore maiolicaro*, Edizioni Fioranna, Napoli 2011; D. Lucignano, S. Catullo, *G. M. tra ceramica per l'architettura e sperimentazioni*, in *La ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e decorazione*, a cura di M.G. Gargiulo, Edizioni Fioranna, Napoli 2011; G. Salvatori, *G. M.*, in M. Picone Petrusa, *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, Electa, Napoli 2000; E. Alamaro, *La Collina maiolicata*, in «CA. Ceramica per l'Architettura», 1998, 33.

Infine negli anni Cinquanta si registra un ritorno d'interesse da parte del mondo ceramico verso l'oggetto decorativo e funzionale prodotto in serie, che spazia dalla piccola statuaria eseguita a stampo o a colaggio di soggetto caricaturale, muliebre, allegorico, religioso o pop – ad esempio i personaggi di Walt Disney realizzati dalla Zaccagnini –, ai complementi d'arredo, come camini, fontane, lumi, cornici, contenitori, prodotti soprattutto da grandi fabbriche, tra cui la Richard-Ginori, sempre guidata da Gariboldi, e la S.C.I., ancora diretta da Andlovitz. Quest'ultima vive in questo decennio una stagione di dirompente rinnovamento stilistico grazie al lavoro avveniristico dell'artista/industrial designer Antonia Campi, che sviluppa un ricco campionario di ardite ceramiche a forma libera riproducibili in grande serie, ispirate alle ultime tendenze del design scandinavo e alle neoavanguardie artistiche internazionali. Sempre nel campo della progettazione industriale occupano un posto di rilievo le creazioni dei tardi anni Cinquanta dell'architetto e designer Ettore Sottsass<sup>55</sup> per la Bitossi (Manifattura Cav. G. Bitossi & Figli) di Montelupo Fiorentino, che manifestano una elaborazione moderna, razionale ed essenziale della forma dell'oggetto, quelle di Aldo Londi, direttore artistico della stessa manifattura dal 1946 al 1976 e creatore di oggetti e di plastiche stilizzate di animali completati da gradazioni di smalti e texture a incisione, quelle di Bruno Bagnoli, designer per Bitossi e ideatore di oggetti dalle apparenze fitomorfe e di sculture in grès dai toni rugginosi e dalle forme chiuse e arcaicizzanti, e ancora quelle del designer Piero Fornasetti, inventore di uno stile inconfondibile, caratterizzato da eleganza e fantasia e declinato in una infinità di partiti grafico-decorativi ispirati alla storia dell'arte italiana e applicati alla superficie delle tipologie tradizionali dell'oggetto fittile.

Negli anni Sessanta e Settanta si intensifica il coinvolgimento del ceramista nel design industriale dell'oggetto d'uso e d'arredo e del complemento d'architettura attraverso la collaborazione con aziende di settore. L'industria offre peraltro all'artista l'opportunità e le tecnologie per fare ricerca e per sviluppare

<sup>55</sup> Nella sua lunga e pluripremiata carriera di progettista Ettore Sottsass (Innsbruck, 1917-Milano, 2007) si interessa in particolare di design ceramico dal 1955, progettando alcuni modelli vascolari per la Bitossi. Riprende l'esperienza con la fabbrica toscana anche negli anni Sessanta e Settanta, mentre dagli Ottanta fonda il gruppo di progettazione Memphis, collabora con altre manifatture e intraprende il progetto *I Disuguali* con l'artista Enzo Cucchi, consistente nell'edizione periodica di tavolette in ceramica. Sulla ceramica di Sottsass si veda: F. Ferrari, *E. S. Tutta la ceramica*, Allemandi, Torino 1996; B. Bischofberger, *E. S. Ceramics*, Thomas and Hudson, London 1995.

nuove soluzioni tecniche basate sull'impiego di materiali meno consueti nelle pratiche di bottega – ad esempio il grès –, di cotture ad alte temperature, di sistemi innovativi di coloritura e/o decorazione e di nuove modalità di foggatura. Nondimeno queste cooperazioni costituiscono il terreno di sperimentazione di nuove proposte formali, spesso caratterizzate da linee semplici, morbide e sinuose, d'ascendenza organicista. Moltissimi sono i nomi di ceramisti e di artisti provenienti da altri ambiti espressivi attivi in questi decenni nel design ceramico, in un orizzonte tipologico che va dalla piastrella da rivestimento ai sanitari, al set da tavola, alla lampada, all'oggetto decorativo. Tra i tanti vi sono: il veneto Alessio Tasca<sup>56</sup>, che, dopo una stagione creativa influenzata dal Razionalismo, sviluppa nei tardi anni Sessanta oggetti come *cornovaso*, *arcovaso*, *chiocciola*, *canoa*, caratterizzati da un originale e inconfondibile codice formale, derivato dall'impiego della tecnica dell'estrusione; Ambrogio Pozzi<sup>57</sup>, che opera nell'azienda di famiglia (Ceramica Franco Pozzi S.p.a) di Gallarate, mettendo in campo un'interessante produzione caratterizzata da essenzialità e purezza formale e da un esatto rapporto tra funzionalità ed eleganza; Nanni Valentini<sup>58</sup>, che lavora con Franco Bucci

<sup>56</sup> Alessio Tasca (Nove, 1929-Heilbronn, 2020) conduce studi di indirizzo artistico e frequenta maestri ceramisti locali. Nel 1948 avvia coi fratelli una bottega ceramica nella quale propone una produzione antitradizionale di oggetti e sviluppa al contempo l'interesse per la scultura. Negli anni Cinquanta crea forme d'influenza Bauhaus con le quali partecipa a importanti eventi espositivi. Nel 1961 apre un proprio laboratorio dove si dedica alla scultura e nel 1967 mette a punto la prima trafila, con cui crea per estrusione caratteristici oggetti di serie di design che gli procurano riconoscimenti internazionali. Dal 1974 utilizza una trafila di maggiori dimensioni con matrice a griglia per creare sculture di grandi dimensioni. Su Tasca si veda: *Il vasaio innamorato. Scritti per gli 80 anni di A. T.*, a cura di N. Stringa, E. Prete, Canova, Treviso 2010; *A. T. Terre rare*, a cura di N. Stringa, N. Pozza, Vicenza 1997; *A. T.*, a cura di F. Gualdoni, MIDeC, Laveno Mombello 2002.

<sup>57</sup> Ambrogio Pozzi (Varese, 1931-Gallarate, 2012), figlio dell'industriale ceramista Franco, laureatosi in chimica, si interessa alla ceramica dai primi anni Cinquanta, frequentando l'Istituto d'Arte di Faenza, dove stringe amicizia con Nanni Valentini, Albert Diato e Carlo Zauli (col quale collabora alla Nuova Ca' Pirotta realizzando alcuni esemplari in maiolica di sapore primitivista). In seguito si dedica con successo alla creazione di prototipi per la fabbrica di famiglia, nonché per Richard-Ginori, Rosenthal, Environnement Pierre Cardin, Guzzini e Thomas. Tra i numerosi riconoscimenti, nel 2000 ottiene il Premio Internazionale Design Ceramico di Laveno Mombello. Su Pozzi si veda: *Una storia italiana: le ceramiche Rometti rendono omaggio al designer A. P. 1931-2012*, Icona, Città di Castello 2014; L. Conconi, *A. P.: tra arte e design*, Liceo artistico A. Frattini, Varese 2013; *A. P.: storie di forme*, a cura di F. Gualdoni, Electa, Milano 2000; *A.P.*, Electa, Milano 1987.

<sup>58</sup> Dopo gli esordi faentini (frequenta le scuole di ceramica di Pesaro e di Faenza), influenzati dal linguaggio primitivista del maestro Biancini, Nanni (Gian Battista) Valentini (S. Angelo in Vado, 1932-Vimercate, 1985) si converte alla poetica dell'*art autre* e avvia a Milano l'attività ar-

nello storico Laboratorio Pesaro e come designer alla fornace C.A. di Arcore, creando moderni manufatti in grès dall'estetica rigorosa; Federigo Fabbrini, che dopo svariate esperienze di ambito artigianale, è progettista per la Villeroy & Boch, per la quale realizza, tra l'altro, il set da tavola *La Boule* (diciannove pezzi componibili in una sfera), esposto al MOMA di New York.

Accanto alla qualificazione del prodotto ceramico industriale grazie al design d'autore, prosegue e si sviluppa ulteriormente nei decenni VII e VIII del Novecento l'interesse di artisti e ceramisti per la creazione del monotipo con valenza esclusiva d'opera d'arte, sulla scorta di una oramai matura consapevolezza delle potenzialità artistiche del mezzo. Aspetti rilevanti sono l'introduzione di metodologie nuove, la riscoperta della terracotta e la preferenza per il monocromo. Il linguaggio informale è ancora al centro delle invenzioni fittili, sebbene con espressioni che si fanno via via più raffinate, intime e meditate, come nel caso della serie dei *Fogli* prodotti a Roma dalla scultrice Nedda Guidi e in quello delle *Mimesi*, strutture organiche animate da tensioni interne, presentate a Milano da Amilcare Rambelli<sup>59</sup> nei primi anni Sessanta. Un altro esempio in tale direzione è fornito da Nanni Valentini, il quale formula una personale grammatica plastica intensa e drammatica, che guarda all'elemento materiale, concreto, come a un'entità originaria, precedente o alternativa alla forma e lo valorizza come patrimonio

tistica, accompagnandola a una profonda riflessione intellettuale e filosofica. Coltiva gli scambi culturali e le collaborazioni con artisti – come Giò e Arnaldo Pomodoro e Lucio Fontana – e ceramisti in Italia e all'estero, partecipando a diverse imprese, come Laboratorio Pesaro dal 1961 al 1967 o Arcore Ceramica dal 1967. Tiene numerose mostre e guadagna prestigiosi premi e un vasto successo internazionale. Su Valentini si veda: *N. V.: ho scelto la materia*, a cura di A. Pistolesi, S. Orlando Riva, Silvana, Cinisello Balsamo 2009; N. Valentini, N. Cagnone, *N. V.: la materia come poetica*, Ennepromo, Segrate 1997; *N. V. 1932-1985: il silenzio del seme*, a cura di L. Gelmini, Galleria del Falconiere, Ancona 1996.

<sup>59</sup> Amilcare Rambelli (Milano, 1924-1976) intraprende gli studi a Liceo artistico di Brera e si avvicina alla ceramica precocemente, pur praticando nel corso della sua breve esperienza artistica il disegno, la pittura e la scultura in bronzo e in altri materiali. Dagli anni Sessanta predilige soprattutto la terracotta, con cui indaga il momento generativo della forma, manifestandone le forze endogene, che producono lacerazioni e grumi di materia. Gradatamente nei suoi sistemi organici si innestano elementi geometrici e meccanici, che attingono al repertorio visivo del mondo industriale e tecnologico, generando complessi assemblaggi polimerici. Su Rambelli si veda: *Keramikos 2018: percorsi attuali sulla scia di quattro omaggi storici: omaggio a Giacinto Cerone*, Giuseppe Pirozzi, A. R., Franco Summa, a cura di L. Fiorucci, Freemocco, Deruta 2018; *A. R.*, a cura di L. Caramel, Banca di Teramo di Credito cooperativo, Teramo 2004; *A. R.*, a cura di A. Del Guercio Edigrafital, Teramo 1997; *A. R. Milano 1924-1976*, Galleria Montrasio, Monza 1988.

di tradizioni, cultura, storia. Ulteriori contributi a tale ricerca artistica, nello stesso contesto milanese, sono anche quelli di Pino Spagnulo<sup>60</sup>, che realizza piccole sculture in grès e terracotta d'influenza informale dalla forte tensione spaziale, di Rosanna Bianchi, che si forma in ambito accademico e poi artigianale e si esprime attraverso tipologie ceramiche tradizionali (vasi, piatti, piastre), le cui superfici sono attraversate da graffi e ferite, e di Franco Meneguzzo, che, dopo interessanti esperienze nel campo del design nella D.E.M. (Danese e Meneguzzo) e poi in collaborazione con Bruno Munari e con Enzo Mari, crea monotipi dalle tettoniche essenziali su cui interviene con incisioni e scalfitture d'impronta gestuale.

A Trieste è ancora attiva la bottega di maioliche dei coniugi Sbisà, che sviluppano, tra l'altro, nei primi anni Sessanta, *composizioni* traforate di forme geometrizzanti protese verso l'alto. In Veneto, mentre Tasca estrude grandi sculture in argille cuocenti ad alte temperature, Pino Castagna lavora in sodalizio con lo scultore inglese Michel Noble in una scuola-laboratorio a Garda e poi in proprio a Costermano, spaziando dalla produzione di serie alla statuaria astratta e sperimentando l'uso di materiali eterogenei, come ceramica e cemento e bronzo e porcellana, e Giuseppe Lucietti si dedica all'arte e al design e crea lastre acromatiche nelle quali la tridimensionalità è affidata all'inclusione di fibre naturali nell'argilla, a leggere ondulazioni o alla serialità del segno, così da produrre variazioni luministiche, in linea con le ricerche sul Cineticismo del Gruppo N di Padova. A Firenze Gambone realizza forme essenziali e rigorose in grès di marca astratto-concettuale. A Faenza è ragguardevole l'attività scultoria di Zauli, che esegue anche opere monumentali, privilegiando l'uso del grès smaltato con l'esclusivo 'bianco Zauli' e sviluppando un proprio formulario espressivo, connotato da morbidi andamenti ondosì, che rimandano alla natura geologica e marina (fig. 15), di Gaeta<sup>61</sup>, che coltiva 'controcorrente' la grande tradizione della

<sup>60</sup> Il ceramista e scultore Pino (Giuseppe) Spagnulo (Grottaglie, 1936-2016), impara il mestiere ceramico nella bottega paterna a Grottaglie e poi presso l'Istituto per la Ceramica di Faenza, dove stringe amicizia con Nanni Valentini, Albert Diato e Carlo Zauli. A Milano si iscrive all'Accademia di Brera e lavora per Lucio Fontana e Arnaldo Pomodoro. Avvia l'attività artistica muovendosi nell'ambito concettuale e minimale, alternando alla ceramica anche altri mezzi espressivi – come il ferro, l'acciaio e il legno – e realizzando anche opere ambientali o pensate per lo spazio urbano. Su Spagnulo si veda: *G. S. Canzone di fuoco*, a cura di B. Corà, Fondazione CAMUSAC, Perugia 2014; *G. S.*, Mazzotta, Milano 1997; M. Bertoni, *G. S.*, Martano, Torino 1989.

<sup>61</sup> Goffredo Gaeta (Faenza, 1937-2022) studia presso l'Istituto d'Arte e la scuola di disegno T. Minardi di Faenza, e presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna e l'Istituto d'Arte di Porta Romana a Firenze. Diviene a sua volta docente a Faenza e fonda, a Cotignola, nel 1961 il Colo-

pittura su maiolica, degli smalti iridescenti e del lustro, declinandola in soluzioni moderne di elegante e ricercata impronta naturalistica, e di Alfonso Leoni<sup>62</sup>, che, in rottura con le convenzioni della disciplina, traspone avanguardisticamente nell'arte del fuoco i linguaggi artistici contemporanei, dalla performance alla Pop Art, all'Arte Concettuale (fig. 16). Una notevole connotazione ideologica hanno pure le invenzioni di Emanuele Astengo, autore di opere dal forte simbolismo politico-sociale, di azioni dimostrative – come l'esibita distruzione delle sue stesse creazioni (1974) – e di interventi 'rituali' intesi a stimolare una riflessione generatrice di nuovi comportamenti, e dell'artista utopista Ugo Marano, che esordisce con un provocatorio *Antipavimento* (1969), costituito da piastrelle modulari 'decorate' da tagli a rilievo, e che nei decenni successivi si dedica soprattutto al design e alla promozione di iniziative rivolte all'attivazione di un circuito virtuoso di collaborazione tra artisti, intellettuali e territorio, come nel progetto Museo Vivo (1972) a Molina di Vietri sul Mare (fig. 17).

Il crescente interesse per la pura forma plastica astratta, disgiunta cioè dalle funzioni narrativa o descrittiva, si estende anche alla dimensione monumentale e architettonica. Quest'ultima, che si avvale per consuetudine tecnico-costruttiva di assemblaggi modulari, si esprime in questi anni attraverso soluzioni compositive di multipli scultorii particolarmente suggestive nel lavoro di Nino Caruso e in quello del ceramista greco, attivo a Faenza, Panos Tsolakos<sup>63</sup>, entrambi anche

rificio Ceramico Faenza, nel 1963 il Gruppo Editoriale Faenza Editrice, nel 1968 l'Associazione Ceramisti Faentini e, nel 1973, la Litografica Faenza. Negli anni approfondisce le tecniche del bronzo, del ferro e del vetro e si dedica con continuità alla ricerca ceramica, nel cui settore ottiene molti e prestigiosi riconoscimenti e incarichi. Su Gaeta si veda: *G. G. L'arte della ceramica*, a cura di E. Gaudenzi, Artemide, Roma 2010.

<sup>62</sup> Alfonso Leoni (Faenza, 1941-1980) si forma all'Istituto d'arte per la Ceramica di Faenza con grandi maestri come Biancini e Bucci e tuttavia da subito manifesta una radicale insofferenza alle prassi tradizionali della lavorazione ceramica e alla sua destinazione convenzionale in forme oggettuali d'arte o d'uso, privilegiando la sperimentazione di nuovi linguaggi e avviando un interessante percorso artistico internazionale, i cui esiti ottengono positivi pareri critici e importanti riconoscimenti, tra cui il Premio *Faenza* 1976. Dopo una collaborazione con le Maioliche Faentine, dal 1977 collabora come designer con la Villeroy & Boch e poi con la Rosenthal. Su Leoni si veda: *A. L. Sentimenti del gioco*, a cura di G.C. Bojani, Tipo-Litografia Fabbri, Modigliana 2001; *A. L. Opere dal 1970 al 1974*, Europea società tipografica editrice, Roma 1975.

<sup>63</sup> Panos Tsolakos (Chalkis, 1934-Faenza, 2024), dopo un apprendistato artigianale nella città d'origine, vince nel 1960 una borsa di studio per l'Italia e si stabilisce a Faenza, dove frequenta l'Istituto d'Arte per la Ceramica e lo studio di Carlo Zauli e dove svolge tutta la sua attività successiva. Collabora con il Laboratorio Pesaro di Nanni Valentini e Franco Bucci e si inte-

cooperanti con industrie di ceramiche da rivestimento. In particolare il lavoro di Caruso è innovativo per l'impiego di un materiale inedito per la ceramica, il polistirolo espanso, utilizzato per creare prototipi formali da cui ricavare multipli ceramici, che sono poi composti in sequenze organizzate sulle superfici architettoniche o negli spazi della città. Anche Nedda Guidi, dopo la breve fase informale, sceglie di dedicarsi prevalentemente a composizioni modulari improntate a uno strutturalismo minimalista. Portando avanti con religiosa dedizione un'indagine approfondita sul *medium* ceramico, l'artista intraprende un'autonoma ma non isolata ricerca artistica ed esistenziale che la conduce alla progressiva semplificazione e razionalizzazione delle prassi operative, della forma e della materia dell'opera scultoria. Caratterizzate da purezza stilistica sono anche le sculture di Emidio Galassi, articolate su volumi elementari, composti in sistemi modulari in cui prevale l'idea dell'incastro, e quelle di Nello Bini, la cui ricerca si attesta in questa fase sulle forme primarie, come la sfera, protagonista di alcune sue premiate invenzioni plastiche.

In tutta Italia sono numerosi i ceramisti che conseguono importanti risultati nella ceramica d'arte e tra questi vi sono ad esempio: Giancarlo Sciannella, che si esprime attraverso composizioni di impronta poverista e Land Art, nelle quali combina volumi ceramici dall'apparenza grezza e naturale con ferri, legni e altre materie; Vincenzo Di Giosaffatte, che adotta una grammatica di discendenza informale, che non nega la presenza dell'uomo e della natura, prediligendo grès e semirefrattari, spesso arricchiti da smalti iridescenti; Pompeo Pianezzola<sup>64</sup>, che

ressa soprattutto alla ceramica applicata al design e all'architettura, specializzandosi nell'uso del grès e nelle tecniche di smaltatura, con una produzione che presenta rimandi alla cultura estremo-orientale e all'espressionismo astratto americano. Su Tsolakos si veda: 56. *Premio Faenza: Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea 28 giugno-20 settembre 2009 I maestri del Concorso: P. T., Alfonso Leoni, Ken Eastman, Valfrido, Faenza 2009*; F. Bertoni, *P. T. in conversazione con Franco Bertoni*, Edit Faenza, Faenza 2004.

<sup>64</sup> Dopo il diploma alla Scuola d'Arte per la Ceramica di Nove, Pompeo Pianezzola (Nove, 1925-Marostica, 2012) prosegue gli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia e fa esperienza come decoratore ceramico nella Manifattura Barettoni. Comincia nel 1949 l'attività artistica ed espositiva con positivi riscontri. Dalla fine degli anni Cinquanta, affrancatosi dal naturalismo, compie ricerche materico-cromatiche su forme piane essenziali, *Superfici, Pagine*, che gradualmente conquistano lo spazio nei *Libri e Volumi*. Si interessa di design collaborando, dal 1967, con le ditte Zanoli & Sebellin di Nove e Appiani di Treviso. Su Pianezzola si veda: *Testo a fronte: opere di P. P., 1950-2002*, Biblos, Cittadella 2002; E. Crispolti, G.C. Bojani, *P. P. Segni e impronte del tempo*, Circolo degli artisti, Faenza 1993; *P. P.: opere dal 1963 al 1990*, a cura F. Gualdoni di Electa, Milano 1990.

adotta una espressione scabra e poetica del materiale attraverso fogli di terracotta animati da tracce coloristiche e misteriosi grafemi che alludono all'antico; Candido Fior<sup>65</sup>, che si ispira alla natura per creare forme plastiche dai colori neutri di carattere primordiale; Ivo Sassi<sup>66</sup>, che inventa un personale linguaggio astratto, pervaso da tensioni dinamiche organicistiche e suggestioni tecnologiche. Voci fuori dal coro sono ad esempio quelle di Federico Bonaldi<sup>67</sup>, autore di un bizzarro campionario scultorio di personaggi grotteschi e di apparati di figurazioni fantastiche, pervase da un barocco decorativismo, la cui esecuzione si affida alla

<sup>65</sup> Candido Fior (San Martino di Lupari, 1942-2021) compie la sua formazione a Venezia, all'Istituto d'Arte e all'Accademia di Belle Arti, e appena ventenne esordisce artisticamente prendendo parte alla Biennale di Venezia del 1962. Dall'inizio degli anni Sessanta collabora con diverse manifatture ceramiche venete, tra cui quella di Alessio Tasca a Nove, e nei primi anni Settanta apre una propria manifattura nella sua città natale, dove alla normale produzione in piccola serie di oggetti d'arredamento affianca la realizzazione di sculture e pezzi unici e la progettazione di ceramiche di design per l'industria. Dagli anni Ottanta crea delicate terrecotte dalle forme appena accennate e dal tenue cromatismo, pezzi unici o in piccola serie, realizzati con stampaggio a mano in forme di gesso. Su Fior si veda: C. Rossi, *C. F.: opere silenti*, Terra ferma, Vicenza 2009; *C. F.: il respiro delle cose*, Biblos, Cittadella 1999; *Ceramica '80: Bernardi, Bonaldi, Fior, Lucietti, Pianezzola, Sartori, Tasca*, Grafiche Tassotti, Bassano 1980.

<sup>66</sup> Ivo Sassi (Brisighella, 1937) frequenta l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza e partecipa all'ambiente faentino delle botteghe collaborando con Francesco Nonni e Carlo Zauli. Avvia nei primi anni Sessanta un'attività autonoma in ceramica e comincia a partecipare a mostre e concorsi, ottenendo riconoscimenti e incarichi. Dal 1965 la sua poetica acquista una precisa fisionomia formale: fino al 1971 sviluppa il ciclo *Era tecnologica*, utilizzando soprattutto la maiolica bianca, e, da questa data, inizia il ciclo *E.T.Genesi*, in cui fonde elementi geometrici con un organicismo largamente informale utilizzando il colore nero, l'oro e platinature a terzo fuoco. Collabora con aziende produttrici di piastrelle: Ceramica Artistica Italia 68, Ceramica L'Astore, Ceramica Del Conca. Dagli anni Settanta tiene mostre personali e installa opere in luoghi pubblici. Su Sassi si veda: *I. S. Naturalmente ceramica*, Comune, Argenta 2016; F. Bertoni, *I. S. Forme della materia*, Valfrido, Faenza 2007; I. Sassi, F. Bertoni, *I. S. in conversazione con Franco Bertoni*, Edit Faenza, Faenza 2006.

<sup>67</sup> Federico Bonaldi (Bassano del Grappa, 1933-2012) frequenta l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Nove, allievo di Andrea Parini, e l'Istituto d'Arte di Venezia e inizia l'attività di ceramista intorno al 1950, partecipando a numerose mostre in Italia e all'estero e contribuendo, insieme a Lucietti, Pianezzola e Tasca, al rinnovamento della tradizione ceramica veneta. Nel 1957 inaugura un proprio laboratorio a Bassano e realizza opere connotate da una spiccata qualità materica in argilla refrattaria, porcellana e grès, che, grazie a uno spregiudicato uso delle tecniche, raggiungono effetti di sorprendente policromia. Le sue 'ceramiche fischianti' ottengono un particolare riscontro. Su Bonaldi si veda: *F. B.: la magia del racconto*, a cura di A. Bonaldi, G. Ericani, N. Stringa, Silvana, Cinisello Balsamo 2015; G. Mazzotti, *El mondo roverso. F. B.*, Canova, Treviso 1964; *F. B.*, Associazione Amici del Museo dei Cuchi, Cesuna 2007.

profonda conoscenza delle terre e delle cotture, e di Federigo Fabbrini, che trae ispirazione dal mondo dell'illustrazione delle fiabe per l'infanzia per sviluppare serie di piccole plastiche di pupi, teatrini, mongolfiere, cavalli a dondolo, la cui produzione di serie artigianale prosegue con positivi riscontri commerciali fino agli anni Novanta.

Dagli anni Ottanta, sulla spinta della reazione postmodernista nei confronti delle precedenti tendenze poverista, minimalista e concettuale, la figulina e le tecniche antiche diventano l'ambito privilegiato della rilettura del passato e della reinvenzione di temi e generi tradizionali. Sempre più si infittisce il rapporto con l'arte contemporanea attraverso le incursioni nel mondo ceramico di esponenti della Transavanguardia (Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Mimmo Paladino) e di artisti provenienti dalle più disparate esperienze, come Enrico Baj, Alberto Burri, Giacinto Cerone<sup>68</sup>, Remo Brindisi, Achille Perilli, Giosetta Fioroni, Pablo Echaurren, Arnaldo Pomodoro, Carla Accardi, Ugo Nespolo, Piero Dorazio e molti altri ancora. Buona parte di questa produzione d'autore si esplica mediante una modalità collaborativa dell'artista ideatore con il maestro ceramista esecutore del suo progetto. In tal senso è esemplare l'attività svolta dalla Bottega Gatti di Faenza, che, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, realizza con maestria e versatilità prestigiosi interventi per artisti italiani e stranieri. Tra questi vi è, ad esempio, Luigi Ontani, che approda a Faenza nei primi anni Novanta, dopo alcune precedenti esperienze ceramiche, e che qui intraprende, in sodalizio col direttore artistico dell'opificio, Davide Servadei, una prolifica produzione di opere ceramiche di crescente livello qualitativo e impegno esecutivo, caratterizzate da un linguaggio allegorico, denso di rimandi culturali e iconografici.

<sup>68</sup> Giacinto Cerone (Melfi, 1957-Roma, 2004) frequenta il Liceo Artistico di Melfi e poi l'Accademia di Belle Arti di Roma e avvia la propria attività artistica nei primi anni Ottanta con opere inizialmente performative, poi grafiche e scultorie, dedicandosi al contempo all'insegnamento presso l'Istituto d'Arte. Il desiderio di dedicarsi alla ceramica, sulle orme di grandi maestri come Fontana e Martini, lo porta a compiere le prime sperimentazioni già nel 1987, nella fornace romana di Vicolo del Moro. Nel 1991 si reca ad Albisola, dove lavora presso la Ceramiche San Giorgio con Eliseo Salino e Giovanni Poggi, in seguito, dal 1993, frequenta la Bottega Gatti di Faenza. Pur restando particolarmente legato al *medium* ceramico, sperimenta molteplici materiali e tecniche, dal legno ai metalli, dal marmo al gesso, fino alle più audaci combinazioni con materie plastiche, quali moplen, polietilene e silicone. Su Cerone si veda: *G. C. una nota che non c'è*, a cura di R. Montrasio, M. Tonelli, Silvana, Cinisello Balsamo 2017; *G. C. 1957-2004*, a cura di A. Rorro, Mondadori Electa, Milano 2011.

Non esistendo più oramai le grandi manifatture alto-artigianali, la ceramica d'arte è territorio esclusivo dei maestri ceramisti e degli artisti, i quali, unitamente alla creazione di opere uniche, si dedicano spesso al design industriale, con realizzazioni interessanti, che non ottengono tuttavia risultati commerciali paragonabili a quelli di analoghe produzioni degli anni della ripresa economica. Un particolare rilievo nel settore del progetto ceramico ha il gruppo Memphis<sup>69</sup>, fondato a Milano nel 1981 da Ettore Sottsass, con alcuni giovani designer, tra cui Marco Zanini e Matteo Thun, i cui stravaganti modelli, dalle forme asimmetriche e totemiche e dai colori vivaci, sono realizzati dalla Bitossi di Montelupo e dall'atelier di Alessio Sarri a Sesto Fiorentino (fig. 18). Anche in modo individuale Sottsass si dedica al design ceramico, ideando prototipi formali che danno forte impulso al movimento New Design, che intende ripensare il prodotto industriale con uno spirito più fantasioso e allegro, senza per questo rinunciare alla chiarezza compositiva. Significativa è anche la produzione progettuale di Ambrogio Pozzi, che negli anni Novanta realizza pezzi unici o di piccola serie per la Ceramica Ibis di Cunardo e la Ceramica Pezzetta di Udine e avvia una ventennale collaborazione con la Rometti, disegnando per la ditta di Umbertide raffinati ed essenziali prodotti d'uso quotidiano, come la serie da cucina *Dolly* (1996), e oggetti in edizioni limitate che privilegiano l'aspetto estetico a quello funzionale, come le sculture *Presenze* (2006) o la celebre *Venere* (2007). Pure l'architetto Ugo La Pietra si muove nell'ambito della progettazione a trecentosessanta gradi, accogliendo le istanze del Design Radicale e facendo realizzare in ceramica presso numerose fornaci, diffuse in tutto il territorio nazionale, serie limitate di artefatti che si inseriscono nella tradizione dell'artigianato artistico italiano di specificità locale.

Accanto agli artisti che si avvicinano all'arte del fuoco provenendo da altri ambiti creativi, sono ancora attivi negli ultimi decenni del secolo numerosi tra i protagonisti del panorama della ceramica italiana del secondo Novecento, come ad esempio: Fantoni, che prosegue nell'aggiornamento del suo ampio registro linguistico con audaci prove formali e materico-cromatiche; Cipolla e Fabbri, che interpretano, ciascuno con una propria grammatica, ma con un comune timbro espressionistico, il dramma della condizione umana attraverso sculture figurative di toccante impatto emotivo; Valentini, che, nella prima metà degli anni Ottan-

<sup>69</sup> Sulla ceramica di Memphis si veda: *Memphis. Ceramique, argent, verre: 1981-1987*, Michel Aveline, Paris 1991.

ta, si esprime con opere di uno struggente minimalismo, nelle quali l'archetipica essenzialità degli elementi della composizione si accorda alle remote suggestioni prodotte dalla materia povera e nuda (fig. 19); Zauli, che, dopo le grandi sculture in grès monocromo della stagione precedente, si riappropria del colore e di una dimensione più intima e misurata dell'oggetto ceramico; Galassi, che realizza una fortunata serie di costruzioni/assemblaggi di volumi astratti in refrattario e sviluppa interventi ceramici di arredo urbano; Tasca, che applica il personale sistema di foggatura per estrusione alla creazione di sculture in grès e refrattario a prevalente andamento verticale, animate da dinamici moti e distorsioni (fig. 20); Caruso, che, esauritesi le collaborazioni con l'industria, continua a sviluppare in autonomia i propri moduli astratti componibili in sculture monumentali e sistemi d'arredo urbano, tendendo via via a soluzioni meno tecnicistiche e invece più intime e di sapore archeologico; Guidi, che porta avanti la sperimentazione già avviata sulla terracotta colorata con ossidi, realizzando volumi scultorii modulari improntati a un sobrio equilibrio e pervasi da un'aura mistica; Bianchi, che combina la porcellana e il grès ad altri elementi, creando piccoli assemblaggi polimaterici tenuti insieme da corde e fettucce; Lucietti, che ottiene ineguagliati effetti tattili, luministici, cromatici e materici su lastre di porcellana o di argille cuocenti ad alte temperature; Pianezzola, che prosegue nel percorso di estrinsecazione delle qualità recondite della materia attraverso gesti minimi.

Se le esperienze dei maestri ceramisti già affermati seguono orientamenti differenti, ma spesso accomunati da condivise radici culturali o ideologiche, le nuove generazioni si muovono all'insegna della più completa autonomia e libertà espressiva, in un universo quanto mai frammentario di indirizzi estetici e poetici che talvolta ripercorrono gli stili del passato, talaltra riprendono, rielaborandoli, i dispositivi linguistici delle neoavanguardie artistiche (Espressionismo Astratto, Informale, Pop Art, Concettualismo, Minimal Art, Arte Povera), in altri casi danno voce a un personale immaginario, che qualche volta manifesta inflessioni fiabesche e oniriche. È quest'ultimo il caso, ad esempio, di Lisa Nocentini, che crea suggestive composizioni polimateriche, popolate da figure ibridate, plasmate in argilla refrattaria e colorate con tonalità pastello, o di Sergio Zanni, attivo a Ferrara dagli anni Ottanta, i cui personaggi statuari, misteriosi e solitari, plasmate in terracotta patinata, sono connotati da una vena irrealista. Appartengono pure a un filone immaginario-figurativo, tra le molte altre, le produzioni dei ceramisti Paolo Vannucchi, Riccardo Biavati, Mariano Fuga. Tra coloro che invece sperimentano attraverso la scultura ceramica la creazione di immagini affioranti, ossia di rappresentazioni non esplicitamente figurative ma tuttavia allusive a presenze

reali, di ispirazione naturale oppure primordiale, vi sono: Bruno Gambone, attivo a Firenze, nel laboratorio paterno Tirrena, con una produzione vascolare e scultoria dalle linee essenziali e dai riferimenti figurativi antropomorfi e zoomorfi, e, tra gli altri, Riccardo Monachesi, Eraldo Chiacchiù, Wanda Fiscina.

In particolare a Faenza – dove è ancora tangibile l'influenza dei maestri delle generazioni precedenti (Biancini, Matteucci, Tramonti, Zauli, Gaeta, Sassi, Leoni, Boschi), anche attraverso l'insegnamento al locale Istituto d'Arte per la Ceramica – si affacciano all'arte del fuoco, numerosi nuovi talenti, la cui attività nei settori artistico, alto-artigianale, del design e della ricerca ceramica è destinata a consolidarsi nei decenni successivi in ambito locale e nazionale, come nel caso di Graziano Pompili, Mirta Morigi, Silvia Zotta, Rolando Giovannini, Fausto Salvi, Eda Melandri, Lodovico Asirelli, Gio Urbinati, Danilo Melandri, Guido Mariani, Mauro Andrea, Alberto Mingotti, Giovanni Cimatti, Carlo Zoli, Luciano Laghi, Ezio Foschini, Gianfranco Budini, Cesare Ronchi, Antonietta Mazzotti, Ivana e Saura Vignoli, Luciano Sangiorgi, Sergio Gurioli, Mauro Tampieri, Emidio Galassi, Elisabetta Bovina e Carlo Pastore (Elica), Fiorenza Pancino. Alcuni artisti emergenti a Faenza, tra cui Tomo Hirai, Monica Biserni, Antonella Cimatti, Fulvio Fusella, Sonia Piccinini, partecipano alla fondazione del gruppo Nuova Ceramica, sostenuto dai critici Franco Solmi e Marilena Pasquali e orientato alla ricerca di un comune senso della bellezza, pur nella massima autonomia creativa. Ne fanno anche parte Aldo Rontini, che esegue con sensibile maestria plastiche in maiolica e terracotta, che mediano tra astrazione e figurazione e tra contemporaneità e tradizione classica, Nedo Merendi, che dipinge su maiolica con preziosa accuratezza volti e figure eterei e sognanti, per poi evolvere a una sintassi minimalista alla fine del millennio, e Stefano Dal Monte Casoni e Gianpaolo Bertozzi, che, uniti in un fortunatissimo sodalizio, sono impegnati nella produzione artistico-artigianale di piccole plastiche maiolicate d'impronta vagamente surreale.

Attivo nel design e nell'esecuzione di ceramiche d'autore per noti artisti, il duo Bertozzi & Casoni matura nel corso degli ultimi due decenni del Novecento una personale ricerca sul mezzo ceramico che lo conduce, attraverso livelli crescenti di virtuosismo tecnico-esecutivo, al superamento dei più consolidati tabù del mestiere e alla precisazione di un originale linguaggio concettuale/iperealistico, col quale, a partire dagli anni Duemila, realizza opere di sconcertante impatto percettivo, che conquistano meritati consensi da parte della critica e del mercato internazionale dell'arte. Accanto al duo romagnolo, tra i pochi artisti che si impongono nel panorama artistico sovranazionale con una produzione

prevalentemente ceramica vi è lo scultore campano Luigi Mainolfi<sup>70</sup>, il quale si rivolge dagli anni Ottanta in modo prevalente, ma non esclusivo, alla terracotta, di cui inizialmente valorizza l'apparenza ancestrale e organica, realizzando opere d'impronta poverista, dove dalla terra spugnosa germogliano presenze fitomorfe, mentre nel decennio successivo utilizza una materia più fredda e levigata.

Molto vivace sul finire del Novecento è la scena ceramica ligure, rappresentata, tra gli altri, dai ceramisti: Attilio Antibo, che, dopo la fase concettuale, sviluppa, dai primi anni Ottanta, negli *Strumenti votivi*, un riconoscibile linguaggio scultorio caratterizzato da composizioni di forme morbide e giocose dal vago sapore *saviniano*; Paolo Anselmo, che crea grotteschi animali marini immaginari dai colori rutilanti; Adriano Leverone, che adotta un linguaggio plastico tendente alla purezza della forma e all'equilibrio dei rapporti cromatici e con esso realizza eleganti sculture evocative di immagini naturali, risultato di una lunga ricerca sui materiali e le tecnologie ceramiche; Alfredo Gioventù, che incentra la sua ricerca sul mimetismo minerale, traducendo con virtuosistica esattezza in terre refrattarie e porcellana l'apparenza formale e superficiale dei sassi; Claudio Carrieri, che sviluppa con la tecnica del lucignolo grandi forme cave, i cui morbidi andamenti richiamano anatomie femminili; Giorgio Laveri, che sperimenta dapprima inedite contaminazioni tra linguaggio cinematografico e ceramico e poi si dedica, sulla sia di Claes Oldenburg, alla riedizione macroscopica di oggetti del quotidiano in lucente ceramica policroma; Sandro Lorenzini, che, pervenuto alla scultura in ceramica dalla scenografia, è autore di svariate installazioni in spazi storici e architettonici, nelle quali le plastiche, evocative di immagini simboliche e archetipiche, sono concepite come soggetti di un allestimento globale cui concorrono anche la luce e l'ambiente; l'argentino Carlos Carlè, che, approdato ad Albisola negli anni Settanta, dopo un breve periodo a Vietri sul Mare, privilegia il grès e utilizza un linguaggio sospeso tra l'Informale e il Primitivismo, col quale realizza grandi elementi di presenza architettonica, come pilastri, muri, dischi, dolmen e ottiene importanti riconoscimenti anche in ambito internazionale.

<sup>70</sup> Dopo la formazione pittorica all'Accademia di Belle Arti di Napoli, Luigi Mainolfi (Roton-di, 1948) si trasferisce a Torino, dove prende parte alla scena artistica degli anni Settanta con performance e scultura con materiali poveri e naturali. Nel 1980 comincia a usare la terracotta policroma e dal 1982 perviene a soluzioni plastiche nelle quali la materia argillosa assume una caratteristica porosità epidermica che connota le opere del decennio. Su Mainolfi si veda: *L. M. Sculture*, a cura di G. Dorfler, A. Sala, Mazzotta, Milano 1987; *L. M.*, a cura di D. Eccher, Paola Stelzer, Trento 1989; *L. M. scultura*, a cura di P. Cavallini, Nuovi strumenti, Brescia 1983.

Anche nel contesto della scuola veneta, che si avvale dell'esempio dei maestri delle generazioni precedenti, come Tasca, Pianezzola, Castagna, emergono esperienze creative interessanti soprattutto di matrice informale e astratta, come nei casi di Enrico Stropparo, che è attivo già negli anni Settanta, con sculture in grès e refrattario impastati con ossidi evocanti elementi architettonici e prosegue poi la ricerca estetica su materia, volume e composizione, approdando nel nuovo millennio a declinazioni di temi formali archetipici, e di Giancarlo Scapin (attivo fino al 2013), esperto nella foggatura vascolare e dedito alla creazione di superfici plastiche dagli andamenti organicistici, alle quali la presenza incrementale di forature conferisce delicati e suggestivi effetti di leggerezza e trasparenza. In Campania e Sicilia invece l'antica tradizione ceramica assume una veste più aggiornata al contemporaneo ad esempio nelle creazioni di Guido Infante, Antonino Maddonni, Antonio Franchini, e in quelle di Luigi Gismondo, De Simone, Giacomo Alessi.

Dopo il Duemila prosegue e si intensifica il *trend* evidenziatosi nella fase precedente, connotata da un generale disinteresse dell'artista nei confronti della ricerca sulla forma e sulla decorazione delle tipologie oggettuali convenzionali a vantaggio della 'pura' scultura, dalla globalizzazione della cultura ceramica e dall'estrema varietà e contaminazione dei linguaggi e delle pratiche artistiche tradizionali. Come sottolinea Emanuele Gaudenzi, mai come adesso si assiste «ad uno straordinario compenetrarsi delle tecniche, ad un sovrapporsi degli stili e ad un contaminarsi dei linguaggi, in un continuo interscambio di materiali e modalità operative. Una prassi all'insegna dell'unica regola oramai possibile, quella che non esistono più regole»<sup>71</sup>.

Altro fenomeno rilevante è rappresentato dalla massiccia partecipazione femminile alla pratica artistica e, in generale, dal notevole incremento del numero dei creativi dediti alla produzione ceramica, soprattutto per effetto di una vasta e diffusa offerta formativa di settore. Se in passato, infatti, la trasmissione delle conoscenze e del saper fare avveniva attraverso la bottega, l'apprendistato artistico o la scuola d'arte, durante gli ultimi decenni essa si affida sempre più alla didattica laboratoriale proposta da maestri ceramisti indipendenti. Si tratta spesso, peraltro, di specifici segmenti formativi, focalizzati su singoli aspetti tecnici del processo operativo e accessibili a discenti anche provenienti da ambiti extra-artistici, i quali hanno così modo di acquisire un autonomo bagaglio di

<sup>71</sup> Cfr. Gaudenzi 2008, p. 31.

saperi/esperienze, che tuttavia tradisce, in taluni esiti, un'acerbità dovuta proprio alla carenza di solide basi storico-artistiche e operative. Ciò contribuisce da una parte alla personalizzazione, alla frammentarietà e all'appiattimento qualitativo delle proposte creative e dall'altra alla ricchezza, eterogeneità e dinamicità del panorama espressivo.

Risulta perciò assai arduo, se non del tutto impossibile, tracciare una mappatura esaustiva della più recente fenomenologia ceramica, essendo il settore della ceramica d'autore dei nostri giorni costituito da una moltitudine di casi isolati, ciascuno connotato da un singolare sentimento estetico, da peculiari concezioni e modelli artistici e da personali spinte motivazionali e percorsi di formazione e approfondimento. Tuttavia la ceramica, essendo legata forse più di ogni altra manifestazione del pensiero creativo contemporaneo a una complessa processualità manuale, offre l'opportunità di individuare un possibile apparentamento tra esperienze a prima vista eterogenee proprio a partire dalla filosofia d'approccio applicata al *medium* da parte degli artefici. Questa si rivela, infatti, sostanzialmente rispondente a due diverse polarità. La prima interprete di una disciplina del fare, che nasce da una consolidata esperienza e consapevolezza tecnica, ossia di una creatività più centrata sul processo e quindi orientata al controllo e al potenziamento delle valenze espressive insite nel mezzo, in una logica di continuità e allo stesso tempo di innovazione della lingua ceramica tradizionale, anche attraverso la riscoperta di tecniche antiche, come terra sigillata, lustro o bucchero, oppure esogene, come raku, *saggar*, *paperclay*, ecc. La seconda focalizzata invece sull'esito dell'azione artistica e sulla qualità concettuale e comunicativa dell'opera e meno sulle dinamiche attuative e materiali, pertanto più aperta all'improvvisazione e alla mediazione con altri linguaggi espressivi e più disinvolta o addirittura irriverente nei confronti della 'sacralità' del mestiere. In questo senso, senza nessuna pretesa di completezza, è possibile richiamare alcuni esempi attingendo alle numerose interessanti proposte dell'una e dell'altra compagine al solo scopo di fornire una seppur vaga idea della vitalità e della pluralità delle ricerche in atto.

Interprete, ad esempio, del senso profondo della continuità storica con le forme e i codici ornamentali del passato è Giuseppe Ducrot, la cui produzione scultoria – che spazia dal monumento al complemento d'arredo – è animata da effetti di tensione, luce/ombra e dinamismo che evocano il gusto barocco; anche lo scultore Giuseppe Pirozzi, dopo un lungo percorso prevalentemente dedicato al bronzo, privilegia nell'ultimo ventennio la terracotta come *medium* cui affidare l'espressione plastica del proprio mondo interiore disseminato di tracce mnemonico-iconografiche (fig. 21); ancora legate alla tradizione figurativa sono la

scultura di Tonina Cecchetti e quella di Paolo Porelli, che traspongono le proprie riflessioni sulla natura umana e sulla società contemporanea attraverso immagini centrate sulla figura antropomorfa, sottoponendola poi a processi di decontestualizzazione e/o metamorfosi surrealista. Nel solco della cultura ceramica novecentesca si inserisce anche Luca Baldelli, che recupera il piacere dei sensi e del gesto, la libertà del segno e la vibrazione del colore, nobilitando tipologie ceramiche tradizionali (piastre, vasi, piatti) con un racconto decorativo autentico e coerente, e come lui Clara Garesio, attiva a Napoli dai primi anni Sessanta, ma venuta alla ribalta con mostre e acquisizioni museali per lo più nei primi anni Duemila, che, dopo un autonomo e ininterrotto percorso dedicato all'insegnamento e alla pratica artistica, si rivela al pubblico con una ricca antologia *in progress* di opere connotate da «un personale linguaggio caratterizzato da grazia ed eleganza affiancate da forte energia»<sup>72</sup>. Sulla medesima sponda, sviluppano i propri processi creativi a partire dagli esiti estetico-espressivi delle tecniche di cottura ad esempio: Rosana Antonelli, che affida alla composizione di elementi materici informali, realizzati con grès, terra sigillata, *saggar* e raku, la comunicazione del proprio universo emozionale; Sabine Pagliarulo, che nelle sue forme scultorie d'impronta informale-organicista persegue un ideale di semplicità, purezza e bellezza dell'imperfetto; Paolo Staccioli, formatosi al mestiere ceramico negli anni Novanta a Faenza, che mette in forma e dipinge con smalti traslucidi figure – spesso cavalieri – sospese in un'atmosfera epica e sognante; Sandra Baruzzi, interprete poetica di una pluralità di declinazioni ceramiche che spaziano dalla modellazione dell'argilla cuocente ad alte temperature al design digitale e stampa 3D clay di prototipi organicisti; Simone Negri, che pone l'interazione attiva con l'elemento fuoco al centro del proprio processo creativo, così da ottenere primordiali consistenze figurative dall'apparenza minerale; Rita Miranda, che plasma forme ispirate alla natura, a cui conferisce colorazioni neutre e patine traslucide con la tecnica raku; Caterina Lai, che ricorre a un linguaggio basato sui contrasti lucido-opaco, levigato-granuloso, compatto-graffiato della superficie acromatica di lastre e di volumi elementari che rimandano all'immaginario culturale e naturale della terra sarda. Nel medesimo ambito di elaborazione contemporanea della *téchne* ceramica si collocano ancora ad esempio: Evandro Gabrieli, che nel laboratorio romano Officine Ceramiche coltiva con passione e determinazione la ricerca espressiva sul *medium* dando vita a serie tematiche di sculture carat-

<sup>72</sup> Cfr. Cefariello Grosso 2017, p. 14.

terizzate da sobrietà formale e cromatica; Nando Vassallo, talentuoso e audace artefice di azioni ceramiche estemporanee ed estreme, già attivo dalla seconda metà del secolo breve anche in qualità di esecutore dell'ideazione altrui; Angela Palmarelli, che si affida a un racconto prevalentemente frontale, organizzato mediante trame di segni ancestrali e accumulazioni materiali che richiamano sedimentazioni naturali; Mirna Manni, che nelle sue sculture e installazioni di intenso significato simbolico combina sapientemente diverse tecniche ceramiche, senza tradire unità, equilibrio e coerenza concettuale dell'opera; la colombiana Martha Pachón Rodríguez, specializzata nella porcellana e nel grès e artefice di raffinati gioielli, sculture e installazioni luminose; Antonella Cimatti, autrice di eterei oggetti decorativi in filigrana di porcellana, le cui trasparenze sono esaltate con giochi di luci e ombre; Marta Palmieri, che nelle sue opere evocative, pervase da una misteriosa aura metafisica, dimostra una sicura padronanza tanto dei valori plastici che delle qualità di superficie (fig. 22); Mara Ruzza, le cui sculture evocative sono il frutto di un elaborato processo tecnico, concettuale e poetico di indagine sui concetti di natura e tempo; concetti, questi ultimi, che sono anche centrali nelle ricerche formali di Antonio Taschini, Ana Hillar o Giorgio Crisafi, le cui immagini misteriose sembrano richiamare codici di comunicazione e forme vitali di universi paralleli.

Sul fronte della ceramica più progettuale, concettuale e strumentale, prosegue nel primo decennio del secondo Millennio l'attività ceramica all'insegna della riflessione poetica e antropologica di Ugo Marano, ideatore anche di progetti di dimensione ambientale e di vasi monumentali (*Sette vasi per la casa sacra*, 2006). Sulla medesima sponda vi sono tra gli altri: Guido De Zan, che nel suo laboratorio milanese coniuga grafica e ceramica utilizzando grès e porcellana e realizzando oggetti e sculture di gusto minimale ispirati al design giapponese e nordeuropeo; Mirco Denicolò, che dipana sulla ceramica – preferibilmente su lastre dipinte quasi a monocromo, solcate da segni e delicatamente graffiate – storie surreali e rivisitazioni di antichi testi poi tradotti in video; Attilio Quintili, autore di originali figuline acromatiche risultanti dall'esplosione controllata di blocchi di argilla; Massimo Luccioli, che a partire dal disegno, conduce la propria indagine esistenziale attraverso composizioni prevalentemente frontali in terracotta dalle superfici terrose di sapore archeologico; Nicola Boccini, fondatore nel 1997 del gruppo Ceramica Libera Sperimentale (CLS) e inventore di tecniche avanguardistiche che combinano la ceramica con le tecnologie multimediali e ne fanno un materiale interattivo; Silvia Celeste Calcagno, che realizza intersezioni tra ceramica, fotografia e video, creando installazioni multisensoriali

di tema autobiografico; Nero (Alessandro Neretti), che rielabora icone della cultura popolare, come i cani ceramici d'arredo, deformandole e quindi alterandone i significati condivisi; Jasmine Pignatelli, che usa un codice espressamente minimalista in composizioni di moduli ceramici elementari, i cui valori scaturiscono dal rapporto reciproco e con lo spazio; Marco Appicciafuoco, che lavora sulle dicotomie, combinando il grès con materiali visivamente 'freddi' come vetri e metalli o impalpabili come la luce; Fabrizio Dusi, che crea coloratissime installazioni ispirate alla cultura mediatica con uno stile che risente di influenze del fumetto, del pop e del *writing*.

Una formula, assai ricorrente nell'arte degli anni Duemila, e quindi anche nella produzione ceramica, è poi quella della concezione 'multipla' dell'opera, consistente in composizioni/sequenze del medesimo tema/oggetto declinato in molteplici varianti concorrenti a un *unicum*, come avviene ad esempio in alcune installazioni dei ceramisti Luigi Belli, Fiorenza Pancino, Riccardo Monachesi, Silvia Zotta e Gabriella Sacchi.

In conclusione anche nello scenario quanto mai fluido e privo di confini delle odierne arti visive la ceramica si conferma come una delle possibilità espressive più vitali, versatili e stimolanti a cui l'artista contemporaneo si rivolge, in modo transitorio o permanente, per comunicare gli esiti della propria sempre viva tensione alla ricerca di affermazione, verità e bellezza.



## II. *Il modello dello studio craft*

Considerati oggi impropriamente come ambiti minori della produzione creativa rispetto agli atelier artistici e agli studi di design, le tradizionali botteghe d'arte rivestono nella storia dell'arte moderna un peso primario, giocando una funzione cruciale nell'evoluzione della cultura estetica e materiale del Paese. Caratterizzati da un approccio operativo basato su una solida cultura artistica congiunta a spiccate competenze tecniche e progettuali, questi sistemi vivono una stagione di notevole fioritura anche in età contemporanea, nel periodo tardo-ottocentesco, in concomitanza con la diffusione del modello dello *studio craft* promosso dal movimento inglese Arts & Crafts, e poi all'alba del nuovo secolo, con l'affermarsi dello stile Art Nouveau. Entrambe queste correnti rivalutano fortemente il carattere fabbrile dell'arte, indirizzando notevoli risorse intellettuali e operative alla ricerca nelle arti applicate e decorative, con fondamentali ricadute nello sviluppo dei processi e dei materiali ceramici e nell'avanzamento della disciplina nella gerarchia delle espressioni artistico-visive.

In questo scenario storico-culturale si svolgono le vicende dello *studio potter*<sup>1</sup> William De Morgan e dell'artista e designer della ceramica Galileo Chini, i quali danno vita ad altrettante realtà produttive alto-artigianali di tipo cooperativo, caratterizzate da una forte impronta ideologica e dall'aspirazione al rinnovamento dell'arte ceramica come volano per l'attivazione di un processo globale di riforma del sistema culturale e sociale.

<sup>1</sup> L'espressione moderna *studio potter* deriva dalla definizione *studio pottery* utilizzata per la prima volta nella rivista commerciale «The Pottery Gazette and Trade Glass Review», nell'articolo *The Late Robert Wallace Martin* nel 1923, in riferimento al movimento venuto alla ribalta in Inghilterra negli anni Venti, principalmente per effetto dell'azione di promozione culturale svolta da uno dei massimi critici d'arte dell'epoca, Roger Fry. Nell'impostazione iniziale della corrente la ceramica è intesa come creazione artistica autonoma, come nelle opere scultorie del ceramista Staite Murray. Lo *studio pottery* prosegue fino agli anni Trenta, quando cambia orientamento ad opera soprattutto del notissimo ceramista Bernard Leach.

In seguito, soprattutto in concomitanza con l'affermarsi del pensiero razionalista, sempre più si manifesta una scissione tra ideazione artistica e sapienza tecnica: arte e *craft* sono interpretati dalla cultura del Novecento come aspetti contrapposti e prende piede il pregiudizio critico secondo il quale il saper fare costituisca un ostacolo alla creatività, con il conseguente isolamento delle esperienze artistico-artigianali ai margini del *mainstream* dell'arte. In controtendenza a questo atteggiamento, gli *studio craftsperson* Bertozzi & Casoni, attivi in campo ceramico a partire dagli anni Ottanta, valorizzano il legame tra 'pensiero e mano' e considerano la conoscenza tecnica un fondamentale strumento di potenziamento della fantasia. In base a tale principio strutturano la propria attività artistico-produttiva sul modello umanistico della bottega d'arte, nella quale gli artisti cooperano alla realizzazione di oggetti estetici caratterizzati da un livello spinto di virtuosismo tecnico e concettualità.

De Morgan, Chini e Bertozzi & Casoni rappresentano pertanto, in epoche e contesti diversi, una comune linea di pensiero, nella quale i pregiudizi culturali e le barriere operative tra arte, design e artigianato sono abbattute a vantaggio di un approccio metodologico e professionale fortemente integrato e finalizzato a una produzione rispondente alle esigenze del proprio tempo e portatrice di radicali innovazioni tecniche e stilistiche.

### II.1. *L'approccio globale alla ceramica dello studio potter William De Morgan*

William Frend De Morgan (Londra, 1839-1917) incarna la figura dell'artista/artigiano/designer delineata da William Morris nel quadro dell'utopia estetico-socialista: un artista calato nel proprio tempo, ma critico rispetto ai metodi produttivi contemporanei, pertanto orientato a un approccio manuale e artigianale al lavoro creativo e alla realizzazione di un prodotto d'uso dalle elevate qualità materiali e artistiche, destinato a un *target* il più ampio possibile e portatore di cultura, bellezza e benessere; un artista ispirato da incanto e devozione nei confronti della natura e del mistero della vita e sensibile al fascino del passato, perciò attento alla valorizzazione del patrimonio culturale artistico e tecnico trasmesso dalle epoche precedenti, ma allo stesso tempo animato da ambizione al cambiamento; un artista, infine, appassionato del proprio lavoro e solidale coi propri colleghi e collaboratori.

In coerenza con questo modello culturale e con una personale aspirazione perfezionistica al bello e all'utile, ovvero alla esatta integrazione degli aspetti

poetico-espressivi e di quelli legati alle prassi esecutive della creazione artistica, William De Morgan sceglie di essere ceramista e in tutto il suo percorso artistico-professionale sperimenta, approfondisce e cerca di innovare e migliorare ogni aspetto del mestiere, mostrando un totale coinvolgimento nell'intero iter produttivo, dall'ideazione alle complesse fasi della tecnologia ceramica. Attraverso lo studio e l'esperienza, supportati da un temperamento tenace e curioso, riesce a conseguire risultati inediti sia nella formulazione di originali registri decorativi, che nella proposta di nuove metodologie operative, talvolta attingendo al passato, talaltra affidandosi all'intuito e a una spiccata capacità inventiva. Ciò determina il notevole successo della sua opera presso il pubblico più colto e raffinato e influenza sensibilmente il lavoro di altri ceramisti che, sul suo esempio, si appassionano alla chimica e alla tecnologia attraverso la ricerca empirica e ne ripetono le formule più ardite (come l'uso del lustro), talvolta anche imitandone lo stile, seppure senza riuscire a eguagliarne l'eleganza e la perfezione degli esiti.

Proprio il controllo personale e diretto di tutte le fasi del processo produttivo dell'opera ceramica è in ultimo la ragione della prematura conclusione della sua carriera artistica, che si determina appunto nel momento della sua più alta espressione, quando De Morgan è obbligato da contingenze esterne a delegare ai propri collaboratori la parziale conduzione della sua attività. Ciò nonostante il suo viaggio attraverso la ceramica abbraccia un periodo di quasi quarant'anni (1869-1907), occupandone la gran parte dell'esistenza e qualificandosi come un *continuum* in crescendo verso risultati tecnici ed estetici sempre più raffinati. Infatti, grazie alla straordinaria determinazione e passione dell'artista, incendi, insuccessi operativi, trasferimenti, cambi societari, problemi personali e alterne vicende del mercato si trasformano in altrettante occasioni per accrescerne la resilienza e per rinnovare la sua dedizione all'arte del fuoco. In tal senso, sebbene gli studi storico-critici tendano ad articolare il percorso di ricerca di De Morgan in periodi individuati dall'attività svolta in seno alle sue diverse manifatture a Chelsea, Merton Abbey e Fulham, non v'è dubbio che la sua esperienza vada valutata nella sua interezza, in quanto, nell'evolversi dei temi, delle scelte stilistiche e delle tecniche, lo *studio potter* conserva un medesimo approccio artistico, ideologico e metodologico che può considerarsi come tratto distintivo della sua identità di ceramista.

Da tale punto di vista globale emerge con maggiore evidenza il suo contributo a un nuovo corso della storia della ceramica. Infatti, sebbene apparentemente improntata a uno spirito più conservatore rispetto a quello di altri ceramisti a lui contemporanei – ad esempio i francesi Joseph-Théodore Deck, Ernest Chaplet,

Auguste Delaherche, Delphin Massier, che negli stessi anni, sulla scia dell'interesse per l'Estremo Oriente, mettono in campo idee fortemente innovative, gettando le basi dell'Art Nouveau –, la sua produzione si configura invece, per diverse ragioni, come una tappa fondamentale per lo sviluppo della figulina. Ciò in primo luogo per la proposta di un modello operativo fondato sulla pratica paziente, accurata e totale dell'arte ceramica e sul recupero di elementi della tradizione di varie culture, altrimenti perduti e negletti, inoltre per l'invenzione di uno stile decorativo riconoscibile e imitato in tutta Europa, connotato da una originale qualità narrativo-didascalica della composizione, dall'invenzione libera e vivace dei temi e dei motivi, dall'eleganza e dalla chiarezza formale del disegno e dalla ricchezza e novità delle proposte cromatiche. Infine costituisce motivo d'interesse la dimensione internazionale dell'attività di De Morgan, grazie alla sua capacità di favorire proficui scambi tra la cultura inglese e quelle mediorientale e italiana e, in particolare, nel caso dei rapporti con Firenze e con la Cantagalli, di costruire una relazione di reciprocità nella trasmissione delle conoscenze e delle idee.

#### II.1.1. *L'industrializzazione del comparto ceramico inglese e l'alternativa Arts & Crafts*

Con il termine inglese *design*<sup>2</sup>, corrispondente all'italiano *progettazione*, si intende un bozzetto o progetto elaborato da un disegnatore al fine di descrivere le caratteristiche formali e tecniche di un manufatto d'uso prima della sua realizzazione. Il concetto presuppone pertanto la separazione della fase ideativa progettuale dalla prassi manuale esecutiva. Esso richiede inoltre l'adozione da parte del progettista di un sistema ordinato ed esaustivo di segni decodificabili da altri soggetti, incaricati della traduzione dell'idea in oggetto concreto. Tale circostanza, del dislocarsi dell'intenzione creativa e della sua realizzazione in individualità separate, si manifesta più regolarmente a partire dalla metà del XVIII secolo, con l'introduzione dei sistemi industriali.

In quest'epoca viene sistematizzata la figura del moderno designer: un esperto dei processi manifatturieri, dotato al contempo di talento e preparazione artisti-

<sup>2</sup> La parola compare per la prima volta nell'OED (Oxford English Dictionary) nel 1897. L'OED è lo storico dizionario della lingua inglese antica e moderna promosso dalla Philological Society di Londra e pubblicato dalla casa editrice Oxford University Press a partire dal 1884 (la pubblicazione della prima edizione si conclude nel 1928 col decimo volume). L'ultima edizione in 20 volumi è stata pubblicata nel 1989.

ca, in grado di interpretare le esigenze e le tendenze del gusto dei consumatori e di conferire valore estetico al prodotto di serie. Al designer è affidata l'azione intellettuale della progettazione del manufatto e la sua esplicitazione attraverso un disegno o modello, necessario per ridurre al minimo lo scarto tra l'idea e il prodotto realizzato dalle maestranze con l'ausilio dei macchinari.

Una precoce applicazione del nuovo concetto di design e una prima separazione del settore di progettazione dal reparto produttivo si verificano proprio in ambito ceramico, nella fabbrica Etruria, fondata nel 1769 da Josiah Wedgwood nella contea dello Staffordshire, in Inghilterra, e divenuta ben presto un caso esemplare per l'adozione delle più moderne tecnologie, per l'organizzazione razionale dei processi produttivi<sup>3</sup> e per l'impulso economico e urbanistico fornito dall'impresa all'intero distretto delle Potteries.

Nel 1759, dopo l'iniziale apprendistato presso l'azienda familiare e alcune proficue collaborazioni con altri ceramisti, Wedgwood aveva impiantato a Ivy House una fabbrica di vasellame, nella quale aveva perfezionato la produzione di una terraglia color crema (*creamware*), dotata di particolare resistenza, applicandola a un campionario di stoviglie dalle forme eleganti ma molto semplici (spesso decorate con decalcomanie su disegno di J. Sadler e G. Gren), che ottengono il patrocinio della regina e assumono pertanto la denominazione di *Queen's Ware*. L'elevato livello di qualità ed economicità di queste ceramiche impone la produzione Wedgwood sul mercato e ne determina la diffusione ben oltre i confini nazionali.

Dopo il sodalizio con il mercante Thomas Bentley, Wedgwood sperimenta nella nuova manifattura Etruria la creazione di una linea di articoli più sofisticati, ispirati al gusto neoclassico e all'iconografia della coroplastica greca ed etrusca<sup>4</sup>

<sup>3</sup> «Quali apporti personali alla tecnologia dell'industria ceramica vanno menzionati: lo studio e il miglioramento dei costituenti chimici delle crete e degli smalti; il perfezionamento del tornio; l'introduzione del banco rotante; la scoperta di nuovi tipi di ceramiche come i 'basalti neri' e i 'diaspri'; l'invenzione del pirometro che rendeva possibile, per la prima volta, un perfetto controllo della temperatura dei forni. Quale pioniere dei grandi pianificatori dell'industria, Wedgwood attribuì grande importanza all'addestramento della manodopera; alla collaborazione di artisti e designer, tra i quali ricordiamo il già menzionato John Flaxman, John Flamas, John Bacon, i Webber e i Placet; alla scelta dei suoi dirigenti e venditori; forse soprattutto all'impegno di evitare gli sprechi» (cfr. R. De Fusco 1985, p. 31).

<sup>4</sup> Il motto della fabbrica è *Artes Etruriae Renascuntur*. La sua produzione prende ispirazione dalle ceramiche della collezione di sir William Hamilton, il quale, essendo ambasciatore del governo inglese a Napoli, dagli anni Sessanta del XVIII secolo, comincia a raccogliere antiche

e ne affida il design allo scultore John Flaxman. Quest'ultimo unisce al talento artistico la competenza nella lavorazione della ceramica a pasta dura, avendo appreso dal padre – già collaboratore dell'impresa – le tecniche di modellazione e formatura. In linea con l'orientamento stilistico prescelto dai vertici dell'azienda, Flaxman fornisce all'Etruria progetti esecutivi e soprattutto prototipi tridimensionali da riprodurre in serie, tra cui primeggiano i raffinati bassorilievi eseguiti in cera su lastra, utilizzati come decorazioni a rilievo in bianco sulla superficie colorata del vasellame, ispirati a incisioni e rilievi classici o raffiguranti le effigi dei committenti o di soggetti illustri. Il successo delle ceramiche Wedgwood in stile neoclassico presso le élite sociali e culturali inglesi è tale da influenzare anche gli altri settori delle arti decorative e persino l'architettura, trasformandosi in un vero e proprio fenomeno di moda.

L'innovativa organizzazione e divisione del lavoro attuata in seno a questa celebre impresa, sulla base dei criteri teorizzati da Adam Smith nel suo *Wealth of Nations* (1776), si diffonde nei successivi decenni alle altre fabbriche del settore, determinando il graduale passaggio dalla ceramica di serie artigianale a quella industriale. L'operato dell'artista costituisce ora solo un anello di una complessa catena di fasi affidate ad altrettanti operatori e nessuno di essi possiede la completa cognizione del processo produttivo, che nell'opificio tradizionale era appannaggio dell'artiere e che diviene adesso esclusiva prerogativa dell'imprenditore<sup>5</sup>. A ciò si unisce l'adozione sempre più capillare di nuove tecnologie (presse idrauliche e macchine a vapore, calchi in gesso per la produzione seriale a colaggio, decorazioni pittoriche a decalcomania) che consente all'oggetto ceramico di qualità, tradizionalmente di fattura alto-artigianale, di raggiungere un volume di produzione mai prima conseguito, affermandosi presso una clientela, di estrazione prevalentemente borghese, ben più estesa della ristretta cerchia di acquirenti delle manifatture reali e nazionali settecentesche.

Tuttavia, con la diffusione di processi industriali sempre più spinti, l'urgenza di ammortizzare il notevole investimento iniziale, necessario all'acquisto dei macchinari, induce gli imprenditori a sviluppare nuove strategie di marketing per incrementare il fatturato anche attraverso l'inclusione del nuovo proletariato

ceramiche prevalentemente di origine magno-greca, comunemente connotate come 'etrusche'. In realtà fa strettamente riferimento alla ceramica etrusca, e in particolare ai bucheri, la produzione Etruria denominata *Black Basaltes*, costituita da oggetti a pasta d'argilla nera, ottenuti tramite particolari processi chimici a imitazione delle ceramiche nere etrusche.

<sup>5</sup> Cfr. Bologna 2009, pp. 164-167.

## II. Il modello dello “studio craft”

urbano nel bacino dei potenziali clienti. Da ciò scaturisce l'esigenza di dare impulso alla produzione e allo stesso tempo di contenerne i costi, con la conseguenza di un sensibile scadimento qualitativo dei manufatti, evidente nella standardizzazione dei materiali e nella banalizzazione dei modelli e dei decori. Il mercato si satura così di articoli prodotti industrialmente su vasta scala, più economici, funzionali e resistenti, ma di materiale più scadente e caratterizzati dall'adozione caotica, superficiale e ridondante di modelli 'in stile', spesso derivati dalla cultura artistica tardo-barocca o neoclassica. Come scrive Tilmann Buddensieg:

il paesaggio stampato nello Staffordshire rientrava solo malamente e con fatica nella forma delle stoviglie: un gentiluomo del XVIII secolo avrebbe arricciato il naso, i maestri delle corporazioni avrebbero rampognato i difetti di lavorazione distruggendo il prodotto, ma i nuovi ceti di consumatori si sentivano partecipi del lusso e della raffinata decorazione del vasellame che impreziosiva la tavola dei signori.<sup>6</sup>

Alla perdita di pregio dei prodotti industriali e al conseguente calo della sensibilità estetica dei fruitori, si associa inoltre una seria questione di natura etica e sociale, in quanto la radicale trasformazione del lavoro nelle fabbriche, a seguito dei nuovi sistemi produttivi, determina anche la degenerazione delle condizioni lavorative e di vita della classe operaia. Tali presupposti portano alla nascita di un movimento di pensiero che si oppone al produttivismo basato sulla macchina e che ha nel riformatore, scrittore e designer William Morris<sup>7</sup> il suo principale teorico e promotore.

Morris accusa il sistema industriale di ridurre l'azione umana a pura forza manuale, essendo l'operaio costretto a iterare meccanicamente la medesima operazione senza alcuna mediazione soggettiva nell'attività che svolge e senza cognizione dell'intero processo e dei suoi obiettivi. Perdipiù, mentre con il sistema settecentesco di divisione del lavoro l'operaio era impiegato sempre nella stessa porzione minima di attività, coll'attuale sistema meccanizzato egli può essere spostato da un macchinario all'altro a seconda delle esigenze produttive, con la

<sup>6</sup> Cfr. Buddensieg 1984, p. 18.

<sup>7</sup> Per una bibliografia italiana essenziale su William Morris (Walthamstow 1834-Hammersmith, 1896) si veda: A. Gnugnoli, *W. M.*, Giunti, Firenze 2014; E. Sasso, *W. M. tra utopia e medievalismo*, Roma, Aracne, 2007; E. Gillow, *W. M. disegni e motivi decorativi*, Orsa Maggiore, Torriana 1995; Manieri Elia 1985; G. Bulla, *W. M. tra arte e rivoluzione*, Garigliano, Cassino 1980.

conseguenza che, se prima era «ridotto a macchina»<sup>8</sup>, ora ne è praticamente il servo. Diversamente dall'operaio della fabbrica, l'artiere di bottega applica invece al proprio agire una logica unitaria, in quanto l'abilità manuale è esercitata in sintonia con le facoltà razionali e con l'immaginazione e ciò gli assicura quella gioiosa partecipazione al lavoro senza la quale non può aversi qualità estetica del prodotto, né pertanto alcuna gratificazione ed elevazione morale e culturale del fruitore. In tal senso l'arte, per Morris, è espressione della felicità che l'uomo prova nell'attività alla quale si dedica, pertanto essa non può essere isolata dalla dimensione sociale della vita.

Queste osservazioni presuppongono sul piano teorico l'affermazione del principio di parità delle arti e il riconoscimento all'artigiano della medesima dignità dell'artista. Come spiega Giulio Carlo Argan<sup>9</sup>, alla fine dell'Ottocento in Inghilterra la concezione estetica che riconosce all'arte 'pura' un grado di valore e di prestigio più elevato rispetto all'arte applicata, in quanto considera la tecnica come mera manualità priva di ogni carattere e forza ideale, subisce un'inversione e, sulla scorta del pensiero positivista, tecnica e pratica assumono una valenza prioritaria, mentre l'arte con la 'A' maiuscola, *art for art's sake*, cioè l'arte fine a se stessa, viene considerata inutile accademismo. L'idea del bello si lega così all'azione, e non più alla contemplazione, e la bellezza si identifica con la perfezione tecnica e con la compiuta rispondenza alla funzione. In quest'ambito nasce l'espressione *applied arts*<sup>10</sup>, per indicare appunto quelle arti che associano alla finalità estetica, che pure viene loro riconosciuta, un fine pratico, e compare la nuova figura professionale dell'*art manufacturer*, che potremmo intendere come artista *faber*: ideatore ed esecutore.

Se da una parte Morris manifesta un radicale rifiuto nei confronti della meccanizzazione e della scissione tra ideazione ed esecuzione, dall'altra emerge in Inghilterra una posizione di compromesso, intesa a ricomporre la frattura tra arte e

<sup>8</sup> «Mentre col sistema settecentesco di divisione del lavoro, l'uomo era costretto ad attendere per sempre, in un modo indegnamente meccanico, a una porzione insignificante di lavoro, di cui per giunta non poteva rendersi conto che in modo ugualmente indegno; con l'attuale sistema di fabbrica, meccanizzato e per lo più automatizzato, l'uomo può cambiar lavoro abbastanza spesso, può essere trasferito da macchina a macchina, e non si rende conto di quasi nulla in assoluto: in altre parole col sistema settecentesco, l'uomo era ridotto a macchina, con quello odierno, è servo della macchina» (cfr. W. Morris, in Bologna 2009, pp. 243-244).

<sup>9</sup> Cfr. Argan 1965, p. 133.

<sup>10</sup> Henry Cole utilizza per primo l'espressione *applied art*.

## II. Il modello dello “studio craft”

industria attraverso il design di qualità. Nelle fabbriche più avvedute comincia a maturare la consapevolezza dell'importanza del coinvolgimento di artisti e designer e della necessità di fornire agli operatori del settore una istruzione nella storia dell'arte e degli stili, così da sviluppare una produzione colta e innovativa, in grado di comunicare il gusto moderno. Sono molteplici in questi anni le manifatture ceramiche che ricorrono a pittori e scultori per migliorare il livello qualitativo dei loro articoli, come la Wedgwood, che si serve dei decori di Emile Lessore, o la Minton, che utilizza i disegni di Alfred Stevens. Peraltro il confluire nel comparto fittile di artisti provenienti dalle ‘belle arti’, che si dedicano alla ceramica come pura espressione del proprio talento, ignorando spesso gli aspetti operativi del mestiere, accelera lo sviluppo di nuove prassi tecniche e di inedite soluzioni estetiche.

Il direttore del «Journal of design and manufactures», Henry Cole, è il più convinto assertore dell'esigenza di collegare le arti applicate alla cultura storico-artistica, così da elevare gli standard della progettazione. A lui si deve, tra l'altro, la fondazione nel 1855 del South Kensington Museum di Londra a supporto della School of Design, oltre che l'ideazione (con lo pseudonimo di Felix Summerly) di una serie di oggetti d'uso in ceramica per la manifattura Minton – in particolare un premiato servizio da tè disegnato nel 1846 – connotati da un'assoluta coerenza di forma, funzione e decoro. Cole è anche il fondatore della Felix Summerly's Art Manufactures, dedita alla produzione con metodi industriali di articoli dal design moderno, progettati da artisti e ispirati al concetto vittoriano di *suggestive ornament*, cioè basati su temi decorativi conformi allo scopo dell'oggetto.

In realtà anche Morris è consapevole che gli aspetti problematici della produzione industriale non dipendono dagli strumenti adottati, bensì nella gestione capitalistica dei processi<sup>11</sup> e che un diverso e responsabile impiego delle macchine consentirebbe l'avvento di una nuova concezione dell'arte, frutto di un'azione corale e coordinata e non più del genio isolato dell'artefice. Tuttavia è anche persuaso che il malessere, la miseria e il degrado sociale generati dalla civiltà dell'industria possano essere immediatamente arginati solo rinunciando *tout court* ai

<sup>11</sup> «Io non dico che dobbiamo tendere ad abolire tutte le macchine, io vorrei fare a macchina alcune cose che ora son fatte a mano, e fare a mano altre cose, che ora sono fatte a macchina; in breve, dovremmo essere i padroni delle nostre macchine non, gli schiavi, come siamo adesso. Non è di questa o di quella macchina tangibile, d'acciaio o d'ottone, di cui dobbiamo liberarci, ma della grande intangibile macchina della tirannia: commerciale, che opprime la vita di tutti noi» (cfr. W. Morris, in Manieri Elia 1985, p. 125).

vantaggi materiali della meccanizzazione, ripristinando il remoto modello della produzione artigianale e rieducando i giovani lavoratori, oramai ridotti a un'opacità culturale pressoché disperata, ad applicare la propria fantasia alla creazione di forme nuove, ispirate alla natura e alla tradizione, come avveniva in passato nelle arti e nei mestieri.

L'Arts & Crafts Movement rappresenta il punto di arrivo del pensiero utopico-socialista espresso da Morris e avente i suoi presupposti nel Gothic Revival, promosso in Inghilterra da Augustus Welby Northmore Pugin e da John Ruskin, principali sostenitori dei valori estetici e morali dell'arte e dell'architettura medievali. Di queste ultime è anche presa a modello l'impostazione corporativista del lavoro, considerata ispiratrice di sani principi di solidarietà e collaborazione, da assumere come fondamenta nella riforma della corrotta società contemporanea. Il culto del passato medievale e della natura, riletta in chiave mistica e poetica, è anche il presupposto ideologico e culturale del legame esistente tra il movimento di Morris e la confraternita dei Preraffaelliti, il cui idealistico apparentamento alla pittura italiana del primo Rinascimento fornisce non pochi temi e spunti iconografici al rinnovamento delle arti decorative.

La prima espressione compiuta delle posizioni di Morris è la celebre Casa Rossa di Upton (1860), che egli fa costruire per sé dall'architetto Philip Webb e di cui cura personalmente gli arredi e le decorazioni, manifestando in essa i principi dell'integrazione delle forme d'arte e dell'unità dei processi progettuale e produttivo. Da questa esperienza – nella quale Morris coinvolge una piccola cerchia di amici artisti e intellettuali, tra i quali Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown, Charles Faulkner, Peter Paul Marshall, Dante Gabriel Rossetti – nasce nel 1861 a Londra la Morris, Marshall, Faulkner & Co. (dal 1875, Morris & Co.), nota anche semplicemente come *the firm*, che costituisce il primo studio consociato di artisti specializzati nel progetto e nella realizzazione di opere ornamentali e d'arredamento (ceramiche, pitture, decorazioni, tessuti, vetrate, lavori in metallo, mobili). Due anni dopo Morris apre a Londra, in Oxford Street, un locale per la vendita e l'esposizione dei manufatti della ditta. Nel 1888 prende invece avvio l'Arts & Crafts Exhibition Society, col compito di riqualificare le arti applicate e promuovere il rinnovamento del gusto, divulgando, attraverso pubblicazioni ed esposizioni internazionali – prima annuali e, dal 1890, triennali – i prodotti e i metodi della lavorazione alto-artigianale delle Arts & Crafts. Il suo presidente è il pittore, illustratore e designer, Walter Crane.

Il modulo associativo proposto dalle Arts & Crafts ricalca sostanzialmente quello delle gilde medievali: associazioni di artigiani legati dall'esercizio del medesi-

mo settore di attività e vincolati a patti di reciproca assistenza e tutela del proprio mestiere. Si tratta non solo di comunità di lavoro, ma di piccoli nuclei sociali – includenti le donne – che condividono un modello di vita sostenibile e promuovono «un’arte del popolo per il popolo»<sup>12</sup>, che procuri benessere a chi la produce e a chi ne utilizza i prodotti. La bottega medievale e primo-rinascimentale, ambito di ricerca, produzione e formazione, diviene così il modello del laboratorio inglese ottocentesco nel quale artisti e artigiani dai vari talenti collaborano tra loro secondo le inclinazioni e le competenze di ciascuno. Pittori, architetti e designer si dedicano prevalentemente alla progettazione di motivi decorativi e di articoli di utilità dal disegno innovativo, caratterizzato da uno stile semplificato, ispirato alla natura e influenzato da reminiscenze gotiche e medio-orientali e dall’estetica preraffaellita. Gli stessi artisti, o più spesso esperti artigiani, traducono poi i disegni in piccole serie di oggetti di alta qualità, realizzati con materiali scelti, preferibilmente locali, ed eseguiti a mano come pezzi unici, con procedimenti artigianali che tengono conto della tradizione vernacolare e rispettano l’ambiente. Il ricorso ai macchinari non è escluso a priori, ma ammesso lì dove esso non sia finalizzato meramente all’aumento della produttività, ma venga in soccorso dell’uomo facilitandone il lavoro e promuovendo lo sviluppo di nuove e più ampie possibilità applicative dell’idea dell’artefice. Inoltre la meccanizzazione è accolta solo se garantisce un pieno controllo da parte dell’operatore, che non deve mai ‘subire’ la macchina, ma invece sfruttarla per migliorare le proprie condizioni lavorative, unitamente alla resa del prodotto e per ridurre i costi senza incidere sulla qualità.

Una delle prime tipologie di oggetti prodotta nella *firm* è proprio la mattonella maiolicata. Quello della piastrella da rivestimento costituisce, infatti, un filone merceologico in grande espansione in Inghilterra nel periodo della Rivoluzione Industriale sia nel settore artigianale, con manufatti realizzati e dipinti a mano (come appunto nel caso dell’opificio di Morris), sia in quello industriale, con mattonelle prodotte con presse meccaniche e decorate con decalcomanie, talvolta derivate da disegni appositamente realizzati da architetti e designer, come nel caso di Pugin per Minton oppure di Crane e di John Pollard Seddon per Maw & Company o ancora di Harvey Eginton per Chamberlain. Morris importa dall’Olanda<sup>13</sup> i supporti (piastrelle in terracotta preparate con smalto bianco stannifero)

<sup>12</sup> Cfr. Semerari 1994, p. 16.

<sup>13</sup> Esistono fabbriche di piastrelle in Inghilterra dalle quali rifornirsi, tuttavia Morris è a conoscenza che in queste manifatture le condizioni lavorative sono tra le peggiori, oltre che per

per le proprie mattonelle e poi li fa decorare nella manifattura londinese con motivi di fiori e fogliame – ciascuno individuato da una precisa denominazione – che riprendono spesso gli ornati dei tessuti, delle carte da parato e delle vetrate. Anche Webb, Rossetti e Burne-Jones sviluppano per la *firm* decorazioni per mattonelle con figure angeliche o menestrelli, con allegorie e raffigurazioni di attività legate ai mesi dell'anno o ancora con immagini ispirate alle fiabe, come *Cenerentola*, *La Bella addormentata* e *La Bella e la Bestia* (Burne-Jones), che vengono generalmente contornate da motivi più semplici a monocromo, ad esempio cigni o margherite, e proposte come pannelli decorativi e per il rivestimento dei camini. La particolare considerazione riservata da Morris al settore ceramico è testimoniata, tra l'altro, da un suo passaggio – durante una conferenza<sup>14</sup> del 1881 – in cui egli sottolinea che, essendo la dipintura delle piastrelle eseguita a mano e non, come per le carte o le stoffe, con stampi in legno, l'esecutore (generalmente donne: mogli e sorelle dei membri della corporazione) incorre facilmente nel rischio di un eccessivo naturalismo pittorico. Di conseguenza è necessario tenere conto nel progetto, non solo della composizione d'insieme, ma anche del modo in cui il decoro dovrà essere riprodotto dai decoratori.

La dipintura è di norma eseguita sulla mattonella bianca smaltata. Successivamente il pezzo è invetriato con una stesura di smalto trasparente e sottoposto a una prima cottura. In seguito subisce un ulteriore ritocco pittorico, al quale segue un secondo passaggio nel forno. Le piastrelle sono così sottoposte più volte a cottura, anche perché viene utilizzato il forno per la lavorazione delle vetrate, quindi temperature inferiori a quelle richieste per la ceramica. Evidentemente la scarsa pratica e conoscenza della chimica e della tecnologia ceramica rende il processo piuttosto laborioso e gli esiti si rivelano poco apprezzabili dal punto di vista delle proprietà meccaniche dei manufatti, tant'è che i primi esemplari utilizzati nella Red House manifestano col tempo una cattiva tenuta del colore. Per questa ragione, negli anni Ottanta, Morris decide di affidare la produzione dei rivestimenti ceramici della Morris & Co. alla manifattura specializzata Ravesteyn di Utrecht che, oltre ad adottare un sistema di lavorazione artigianale coerente

l'insalubrità degli ambienti di lavoro, per la tossicità delle polveri sottili inalate dagli operai sia durante la foggatura per pressatura dell'argilla allo stato secco (polvere d'argilla), che nella fase di smaltatura delle piastrelle (sali di piombo contenuti negli smalti ceramici). Quella di rifornirsi delle mattonelle all'estero è pertanto una scelta etica.

<sup>14</sup> Le parole di Morris, tratte dalla conferenza *Some hints on Pattern Designing*, tenutasi il 10 dicembre del 1881 al Working Men's College di Londra, sono citate in Van Lemmen 1993, p. 142.

ai principi etici del designer, assicura ai prodotti qualità estetiche, resistenza e durevolezza.

Anche nelle altre categorie merceologiche sviluppate dalla *firm* la complessità e l'accuratezza del lavoro progettuale e artigianale incidono notevolmente sui tempi e sui costi dei processi realizzativi, imponendo agli oggetti un elevato valore di mercato. Ciò finisce col determinare il carattere elitario della produzione Arts & Crafts, la quale, piuttosto che penetrare trasversalmente in tutte le fasce sociali, come auspicato dall'ideale del *social design*, rimane di fatto accessibile solo ai ceti più alti. Ciò nonostante la diffusione delle innovative creazioni anglosassoni attraverso le esposizioni universali determina la notorietà, l'apprezzamento e l'influenza a livello internazionale di questi manufatti sulle arti decorative, tanto che, sul finire dell'Ottocento, si afferma un vero e proprio 'stile Arts & Crafts' e il repertorio di manifatture e laboratori artistici in tutto il vecchio continente si arricchisce di nuove proposte e sperimentazioni, che, sull'esempio inglese, stimolano la rielaborazione creativa di modelli desunti dalla tradizione locale e dalle culture extraeuropee.

Nel settore ceramico le idee di Morris promuovono in Inghilterra la comparsa di numerosi atelier di artisti indipendenti, *studio potter*, spesso approdati alla ceramica dalle cosiddette 'belle arti' e desiderosi di esprimere le proprie attitudini inventive e fabbrili in ambiti espressivi diversi da quelli accademici della scultura e della pittura, apportandovi nuovi valori estetici e rinnovandone i registri formali, attraverso il superamento della sterile applicazione di formule eclettiche reiterata dalle botteghe artigiane. Essi si dedicano con libertà e intraprendenza alla ricerca ed elaborazione di nuovi paradigmi operativi, via via stratificando il patrimonio delle proprie conoscenze empiriche con nuovi saperi ricavati dallo studio scientifico oppure desunti da culture artistiche esogene (mediorientali ed estremo-asiatiche), senza ripeterne acriticamente le tecniche e i processi, piuttosto reinventandoli in sintonia con le necessità e con il gusto dell'epoca. Attraverso le loro ricerche la ceramica alto-artigianale si arricchisce di nuove procedure – come le coperture a lustri metallici, la pittura a ingobbio o l'impiego del grès – e di nuovi effetti decorativi – come le cavillature e le colature di smalti, una volta dovuti al caso e considerati come imperfezioni e ora invece ricercati e valorizzati –, che favoriscono l'affrancamento dai modelli storicisti e lo sviluppo di una nuova estetica dell'oggetto ceramico.

In questo orientamento si inserisce il percorso del fraterno amico di William Morris e principale artista ceramista del movimento Arts & Crafts, William De Morgan.

## II.1.2. *L'avventura ceramica di De Morgan da Londra a Firenze*

### II.1.2.1. Le manifatture londinesi di Chelsea, Merton Abbey e Fulham

Figlio del primo professore di matematica dell'University College di Londra, dal quale eredita la passione per le scienze, l'attitudine alle invenzioni meccaniche e soprattutto una spiccata inclinazione alla composizione geometrica e ordinata degli elementi formali, William De Morgan si forma artisticamente alla Royal Academy of Arts. Ben presto, essendo entrato in contatto con Morris e con la confraternita preraffaellita (Burne-Jones, Rossetti, Henry Holiday, Frederic Leighton), ne sposa l'ideale socialista e l'interesse per le arti applicate, nella convinzione che la riforma del settore manifatturiero costituisca la premessa di una generale rinascita culturale e sociale. La sua scelta è anche influenzata dagli esiti del vivace dibattito culturale promosso da una nuova generazione di architetti e interior designer (Augustus Pugin, sir Matthew Digby Wyatt, Bruce James Talbert ed Edward William Godwin), fautori di un modello 'virtuoso' di ambiente domestico, concepito sulla base di principi morali prima che estetici. Un dibattito che coinvolge molto seriamente la società inglese e che è alimentato da una qualificata stampa di settore, che include fortunate edizioni come la serie «Art at Home», pubblicata negli anni Settanta dell'Ottocento. Ne discende un preciso indirizzo di stile, connotato da un misto di orientalismo e di tradizione britannica ed esemplificato da alcuni *must*, come ad esempio il floreale giacobino per i tessuti e le carte da parato, le modanature e gli ornamenti in stucco bianco per pareti e soffitti, le vetrate policrome nei punti luce, i rivestimenti di piastrelle maiolicate per i caminetti, le ceramiche da esposizione sulle mensole, i *separé* giapponesi o le composizioni ornamentali di penne di pavone.

Questa attenzione per la casa favorisce naturalmente il profitto delle imprese dedite alla produzione e al commercio dei beni destinati alla decorazione e all'arredo, come Crace, Collinson & Lock, Jeffrey, Woollams e naturalmente Liberty, e, nel campo specifico della ceramica, determina il successo di ditte come Minton, Maw Brother, W. B. Simpson, Doulton o Wedgwood. In questo filone si inserisce la Morris, Marshall, Faulkner & Co., con la quale, pur non essendone socio, De Morgan collabora (dal 1863 al 1872) nel design e nella realizzazione di mobili ed elementi ornamentali per ambienti domestici e di vetrate per residenze private ed edifici religiosi, manifestando una particolare propensione per le arti del fuoco (vetro e ceramica) che ne rivelano la spiccata inclinazione per la sperimentazione tecnico-scientifica.

## II. Il modello dello “studio craft”

A partire da queste prime esperienze De Morgan si dedica con crescente interesse al settore fittile, ottenendo rapidamente ottimi risultati anche in termini di qualità del materiale e di avanzamento dei processi chimici e tecnologici. Il suo coinvolgimento nella ceramica lo porta nel 1869 ad allestire un primo laboratorio presso il proprio appartamento (Fitzroy Square, n. 40), dove costruisce un forno e produce vetrate e manufatti ceramici (piastrelle da rivestimento). Nel 1872, alla morte del padre e dopo un rovinoso incendio nel suo studio – procurato dal forno di cottura dei suoi artefatti –, l’artista si trasferisce con la famiglia nel quartiere di Chelsea e, a poca distanza dalla propria abitazione, alla Orange House, dà avvio a una vera e propria impresa per la produzione di ceramiche d’arte, per la quale si avvale della collaborazione di sei decoratrici, impiegate nella riproduzione dei decori delle piastrelle, di alcuni talentuosi pittori (Charles e Fred Passenger e Joe Juster) e di un addetto al forno.

Durante il periodo di Chelsea De Morgan vende i suoi prodotti sia in proprio, nello *showroom* della stessa Orange House, che alla Morris & Co. – il cui catalogo registra ad esempio un grande pannello di novantasei piastrelle a fiori e fogliame realizzato dal ceramista su disegno di Morris<sup>15</sup> – ottenendo in breve ottimi riscontri commerciali. Ottiene, tra l’altro, alcune importanti commesse per rivestimenti ceramici destinati a residenze e imbarcazioni di lusso, tra cui rispettivamente quelli in stile ‘persiano’ per la casa di Lord Leighton e quelli per lo yacht *Livadia* dello zar Alessandro III, varato ai cantieri navali di Glasgow nel 1880.

Col tempo il desiderio di sviluppare personalmente tutte le fasi della produzione e di guadagnare una totale autonomia nei processi di lavorazione, inclusa la produzione del biscotto da decorare (finora acquistato da terzi), lo induce a coltivare il proposito trasferire la propria attività in una struttura più ampia. Così nel 1882, seguendo l’esempio di Morris – il quale era determinato a impiantare la propria azienda in periferia –, De Morgan fonda una nuova manifattura nei dintorni di Londra, a Merton Abbey, non lontano dalla neonata impresa dell’amico. Per il nuovo opificio De Morgan progetta e coordina la realizzazione delle attrezzature e dei forni, inoltre predispone la presenza di un tornio e di operai specializzati che eseguono a mano alcune forme da lui disegnate e comincia a produrre in proprio anche le piastrelle (fig. 23).

<sup>15</sup> Il pannello fu installato nella sala da bagno della Membland Hall costruita dall’architetto Edward Charles Baring e si trova oggi al Victoria & Albert Museum.

Nel 1883 De Morgan conosce la pittrice preraffaellita Evelyn Pickering (nipote di John Roddam Spencer Stanhope, artista della medesima corrente) e quattro anni dopo la sposa e prende casa a The Vale, sempre nel quartiere di Chelsea.

Ben presto l'assetto logistico della nuova fabbrica si rivela infelice per via della distanza dal centro cittadino, dove il ceramista risiede e ha il proprio punto vendita (dal 1886 in Great Marlborough Street). De Morgan comincia a risentire dello stress e della fatica dovuti al quotidiano spostamento da Londra al proprio opificio suburbano, cosicché – debilitato inoltre da seri problemi di salute (si ammala di tubercolosi) – è costretto dapprima a diradare la propria presenza a Merton Abbey, poi a trasferire nuovamente in città la propria attività. Così, dal 1888, il ceramista impianta la sua azienda nel grande stabilimento Sand's End Pottery, nel quartiere londinese di Fulham, entrando in società con l'architetto Halsey Ralph Ricardo<sup>16</sup>, che ne condivide il forte interesse per la ceramica e che resta in *partnership* con lui fino al 1898. Anche per la nuova manifattura De Morgan si occupa personalmente del progetto degli impianti e delle strumentazioni più avanzate, nel pieno rispetto delle migliori condizioni lavorative per il suo personale, mentre il suo socio cura il progetto dell'edificio e ne dirige i lavori. Aumentano in questo periodo la partecipazione alle mostre – tra cui le esposizioni dell'Arts & Crafts Exhibition Society (1888, 1889, 1893, 1896, 1899) e l'Esposizione Internazionale di Torino nel 1902 – e i prestigiosi incarichi, tra i quali ha particolare rilevanza quello degli architetti John James Stevenson e Thomas Edward Collcutt per la fornitura dei rivestimenti ceramici destinati agli interni (corridoi, sale comuni e caminetti) di sei navi<sup>17</sup> della P. & O. Line (Peninsular and Oriental Steam Navigational Company)<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Halsey Ralph Ricardo (Bath, 1854-Grafham, 1928) è tra i più precoci e convinti utilizzatori della ceramica da rivestimento, della quale promuove l'applicazione non solo agli ambienti interni, ma anche negli esterni, valorizzandone le qualità di resistenza all'inquinamento e agli agenti atmosferici. Le sue esperienze in questo settore precedono gli esempi più famosi di Antoni Gaudì e di Otto Wagner. Il suo lavoro più noto è l'abitazione di Sir Ernest Debenham in Addison Road a Kensington realizzata tra il 1904 e il 1907.

<sup>17</sup> I nomi delle sei imbarcazioni menzionati da May Morris (cfr. Morris 1919, p. 95) sono: Arabic, Palawan, Sumatra, China, Malta e Persia.

<sup>18</sup> Dagli anni Ottanta del XIX secolo le imbarcazioni a vapore acquistano molta popolarità anche come mezzo di trasporto per le classi abbienti, pertanto le compagnie navali ne affidano il progetto degli interni ai migliori architetti, così da conferire ai loro ambienti l'aspetto di sontuosi hotel galleggianti.

Purtroppo però proprio in questa fase particolarmente felice e di maggiore impegno e successo professionale, l'aggravarsi delle condizioni fisiche obbliga il ceramista ad attenersi alla prescrizione medica di trascorrere la stagione invernale in Italia, in modo da godere di un clima più favorevole alla propria salute. Così, a partire dal 1893, i coniugi De Morgan assumono la consuetudine di lasciare Londra nei mesi più freddi e umidi dell'anno per trasferirsi in una dimora stagionale a Firenze.

#### II.1.2.2. I rapporti con Firenze e con la Cantagalli

A Firenze lo *studio potter* e la consorte pittrice frequentano Villa Nuti, residenza sulla collina di Bellosguardo degli Spencer Stanhope – trasferitisi stagionalmente in Italia dal 1880 per le medesime ragioni di salute –, dove entrano in contatto con l'élite anglo-fiorentina. Di quest'ultima fa parte anche il colto imprenditore e artista Ulisse Cantagalli, che De Morgan ha conosciuto a Londra nel 1888, in occasione dell'Italian Exhibition a West Brompton, e visitato a Firenze alcuni mesi dopo. In alcune lettere inviate da Firenze nello stesso anno alla propria moglie scozzese, Margaret Tod, Ulisse Cantagalli riferisce infatti della presenza nella città gigliata del ceramista e dei servigi prestatigli in favore della propria attività londinese (cottura nel proprio forno a muffola di mattonelle lustrate da inviare a Londra, con un preciso riferimento al sistema delle carte dipinte inventato e adottato dallo *studio potter* per il trasferimento dell'immagine sul supporto ceramico)<sup>19</sup>.

Rifondata nel 1878 da Ulisse come Manifattura Figli di Giuseppe Cantagalli, la fabbrica fiorentina aveva avviato una produzione di grandissimo pregio di maioliche artistiche ispirate alla maniera dei centri dell'eccellenza ceramica italiana – «lo 'stile bello' di Faenza e Casteldurante, l'istoriato di Urbino, i lustri e gli ambiti riflessati di Gubbio e di Deruta, oltre, ovviamente, alle plastiche invetriate di tradizione robbiana»<sup>20</sup> – e a quella delle ceramiche Iznik e ispano-moresche, distinguendosi anche per merito di una specifica capacità esecutiva nell'antica tecnica della maiolica a lustro.

<sup>19</sup> Lettere scritte da Cantagalli alla moglie da Firenze nell'agosto 1888: «Jeri fu qui il De Morgan dei lustri e lasciò detto che ci tornava»; «Jeri cossi una muffolata piena di ambrogette a lustri per Londra e la carta giocata è riuscita buona» (cfr. Conti Cefariello Grosso 1990, pag. 128).

<sup>20</sup> Ivi, p. 17.

Questo sofisticato metodo di finitura, grazie al quale la superficie dipinta acquista iridescenze e riflessi metallici (oro, argento, rame e rosso rubino), già in uso nella maiolica mediorientale, era stato introdotto in quella italiana rinascimentale dal maestro ceramista eugubino Mastro Giorgio Andreoli nella prima metà del XVI secolo. Caduto poi lungamente in disuso, il lustro era stato riproposto in epoca moderna per la prima volta nel 1847 dalla prestigiosa manifattura toscana Ginori di Doccia, che aveva presentato pregevoli manufatti realizzati con questo procedimento all'Esposizione di Londra del 1851, ottenendo un clamoroso successo.

Presso la Cantagalli il lustro era stato sviluppato a partire dalle istruzioni contenute nel trattato cinquecentesco di Cipriano Piccolpasso<sup>21</sup> (ristampato nel 1876) e perfezionato con la ricerca empirica. Quest'ultima si era avvalsa della preziosa consulenza ricevuta, intorno al 1880, per interessamento del conte pesarese Giacomo Mattei<sup>22</sup>, «espertissimo di maioliche»<sup>23</sup> e amministratore della manifattura del principe Castelbarco Albani. Alla fabbrica di Mattei lavorava infatti il maestro fornaciaio Terenzio Bertozzini, responsabile della riscoperta dei lustri oro e rubino di Mastro Giorgio, il cui figlio minore, Giovanni, era stato inviato nel 1882 alla Cantagalli, proprio allo scopo di favorire l'acquisizione dell'antico procedimento da parte della fabbrica fiorentina.

Durante l'esposizione italiana a Londra del 1888 la Cantagalli aveva potuto così esibire pregevoli maioliche lustrate in rubino, ricevendo dai visitatori inglesi un particolare apprezzamento. Non v'è dubbio tuttavia che, oltre che alla qualità eccelsa delle ceramiche, il successo fosse dovuto anche alla sensibilità estetica sviluppata dal pubblico e dagli esperti britannici verso tale tipologia decorativa grazie alla presenza sul mercato locale da oltre un decennio della produzione a lustro di

<sup>21</sup> Il trattato *Li tre libri dell'Arte del Vasajo: nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti i secreti di essa cosa che persino al di d'oggi è stata sempre tenuta nascosta* del Cavalier Cipriano Piccolpasso Durantino, scritto tra il 1557 e il 1559, illustra la migliore pratica del ceramista rinascimentale, spiegando, coll'ausilio di molti disegni, tutte le tecniche e le fasi della lavorazione ceramica, dalla scelta delle argille alla decorazione dipinta, alle tecniche di finitura, come il lustro. Una recente ristampa dell'edizione originale cinquecentesca è: Cipriano Piccolpasso Durantino, *I tre libri dell'arte del vasajo*, Arnaldo Forni, Sala Bolognese 2003.

<sup>22</sup> «Il Mattei, nel 1864 faceva eseguire i primi saggi di riproduzione di maioliche antiche, avendo in tale arduo lavoro per abilissimo artefice il Pietro Gai, ottenendo riflessi metallici stupendi, massime il rubino e l'oro e le vernici più forti e più splendenti di prima, e per fornaciaio Terenzio Bertozzini, e per decoratore il figlio di questi, Telesforo» (cfr. De Mauri 1988, p. 183).

<sup>23</sup> Lettera di Cantagalli alla moglie da Londra del 1 agosto 1880 (cfr. Conti Cefariello Grosso 1990, p. 124).

De Morgan (fig. 24). D'altro canto è singolare che, in una lettera<sup>24</sup> scritta da Londra alla consorte, Cantagalli riporti la confidenza, fattagli dal ceramista inglese nella medesima occasione, di non essere più in grado, da due anni, di ottenere risultati soddisfacenti con questa tecnica. In seguito lo stesso De Morgan loderà pubblicamente i lustri della Cantagalli come «i migliori mai visti»<sup>25</sup>, elogiando il talento tipicamente italiano di impiegare risorse tecnologiche ed elementi iconografici della propria tradizione nella riproduzione delle ceramiche ispano-morese, così da conseguire risultati di particolare qualità, originalità e bellezza<sup>26</sup>.

Sempre durante la trasferta londinese del 1888 Cantagalli ha modo di recarsi all'opificio di Merton Abbey di De Morgan, ricevendone – come confida ancora alla moglie<sup>27</sup> – l'impressione di un'azienda priva di solide basi. Nella stessa occasione ha modo di conoscere gli altri protagonisti delle Arts & Crafts: Morris, del quale visita la fabbrica e la celebre dimora, rimanendo molto colpito dalla sua consorte Jane – che riferisce di aver visitato la bottega Cantagalli a Firenze alcuni anni prima –, dai ritratti della signora in stile preraffaellita eseguiti da Rossetti e dagli «argomenti socialisti»<sup>28</sup> espressi con vigore dal padrone di casa, e Crane, col quale ha occasione di osservare gli oggetti «pieni di gusto e di originalità»<sup>29</sup> presentati all'Arts & Crafts Exhibition. Ne nascono considerazioni di stima per la «sete di ricerca»<sup>30</sup> degli inglesi e rammarico per la scarsa ambizione italiana all'innovazione: «noi con tutte le nostre attitudini ci contentiamo di vivere di tradizioni!»<sup>31</sup>.

In effetti Cantagalli – anche ispirato dalle teorie di Morris – trasforma la propria manifattura a Firenze in un moderno centro di arti decorative, valendosi di eccellenti maestranze, alle quali procura una preparazione non solo tecnica, ma

<sup>24</sup> Lettera di Cantagalli alla moglie da Londra del 24 maggio 1888: «Feci pure jeri una lunga visita a De Morgan; è un uomo molto interessante che ha sul viso l'espressione che temo aver io nei giorni neri. Egli mi raccontava che da due anni non gli riescono illustri [sic] e diceva “I am really a ruined man”. Verrà a Firenze nell'ottobre» (ivi, p. 126).

<sup>25</sup> Cfr. De Morgan 1892, p. 162.

<sup>26</sup> Cfr. Gaunt Clayton-Stamm 1971, p. 165.

<sup>27</sup> Lettera di Cantagalli alla moglie da Londra del 26 maggio 1888: «Mi accompagnò là [alla fabbrica di Morris] il de Morgan che poi mi fece visitare la sua fabbrica, che è in quella località [...] Poveretto mi pare in cattive acque e nella fabbrica, che è piccolissima, c'è tutto fuori che l'ordine, anzi c'è il disordine dell'officina di un inventore più idealista che pratico» (cfr. Conti Cefariello Grosso 1990, pag. 126).

<sup>28</sup> Cfr. Lettera di Cantagalli da Londra alla moglie del 28 maggio 1888 (ivi, p. 127).

<sup>29</sup> Cfr. Lettera di Cantagalli da Londra alla moglie del 2 giugno 1888 (*ibidem*).

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

anche storico-artistica, incoraggiandole allo studio delle pubblicazioni illustrate sulla storia della maiolica e degli esemplari originali conservati presso collezioni pubbliche e private in Firenze e all'estero (esegue sul proprio quaderno di disegni accurate riproduzioni di opere osservate nei musei durante i suoi viaggi d'affari che poi sottopone ai propri collaboratori). Le mirabili copie di ceramiche antiche eseguite dalla Cantagalli e destinate ai forestieri e ai ceti agiati fiorentini portano così la fabbrica ai vertici della ceramica italiana, insieme con poche altre fabbriche, tra cui la Ginori di Doccia e la Ferniani di Faenza, e le assicurano, grazie alle esposizioni universali, una fama e un prestigio internazionali. In più Cantagalli si dedica con grande passione a promuovere l'immagine della propria manifattura, ad esempio allestendo con straordinaria cura il magazzino della fabbrica di Porta Romana, avvalendosi dell'intervento dell'amico e celebre pittore storicista Gaetano Bianchi per le decorazioni ad affresco delle pareti e della volta. Coltiva inoltre, nella stessa Firenze, intensi rapporti culturali con la comunità anglofona, annoverando nel proprio *entourage* storici dell'arte, collezionisti e artisti, tra cui Bernard Berenson, Herbert Percy Horne<sup>32</sup>, Frederick Stibbert, John Temple Leader, Lord Thomas David Gibson-Carmichael e naturalmente i coniugi De Morgan.

In particolare il sodalizio tra Cantagalli e De Morgan si rivela favorevole anche per l'imprenditore fiorentino che, sin dalla prima visita del ceramista, non gli tiene alcun riserbo, persuaso di poter ricavare dei vantaggi dall'amicizia col collega inglese<sup>33</sup>. Infatti, oltre a favorire con nuovi contatti il successo critico e commerciale dei suoi articoli nel mondo anglosassone e a consentirgli l'importazione di maestranze specializzate per la costruzione di una nuova fornace, questa frequentazione determina positive ricadute sulla produzione della fabbrica italiana anche dal punto di vista culturale, ad esempio stimolando ulteriormente la rivisitazione creativa dei repertori tecnici e ornamentali della tradizione ispano-moresca, turca e persiana, già mirabilmente sperimentata nel passato dalla Cantagalli, con risultati di tale qualità esecutiva, da indurre Crane a proporre l'adozione delle ceramiche Iznik della manifattura fiorentina come modello di studio per gli allievi delle scuole inglesi d'arte e design.

<sup>32</sup> Il collezionista e critico d'arte Herbert Percy Horne (Londra, 1864-Firenze, 1916) – la cui casa-museo è lasciata in dono alla città di Firenze – è molto amico di Cantagalli, per la manifattura del quale esegue alcuni disegni, tra cui i progetti di una *boiserie* con pannelli maiolicati e di un servizio da tavola con spighe di miglio.

<sup>33</sup> Lettera di Cantagalli alla moglie da Firenze del mese di ottobre (?) 1888 (?) (cfr. Conti Cefariello Grosso 1990, pag. 128).

## II. Il modello dello “studio craft”

Dal canto suo De Morgan, durante i soggiorni fiorentini e grazie ai rapporti con Cantagalli, amplia sensibilmente il personale repertorio tecnico e iconografico, traendo importanti spunti dallo storico patrimonio decorativo italiano. Restano peraltro alcuni oggetti a testimonianza di una effettiva collaborazione tra il ceramista e la nota fabbrica di Firenze, in quanto segnati, oltre che col marchio di De Morgan, anche con il logo del gallo della fabbrica fiorentina, come ad esempio alcuni piatti, tra cui quello con pavone, in maiolica a lustro, conservato al Museo Stibbert<sup>34</sup>, oppure quello con *Apollo che tende l'arco*, del 1901 circa, venduto da Sotheby's a Londra nel 1991<sup>35</sup>, o ancora come una sontuosa anfora con anse a serpente riprodotte un antico modello urbinato, in maiolica dipinta a multi-lustro con cherubini che suonano strumenti a fiato, che si trova attualmente all'Ashmolean Museum di Oxford (De Morgan Foundation). Sono pure ricondotti alla fabbrica Cantagalli, benché privi di marchio, quattro pezzi della De Morgan Foundation di Londra, tra i quali un piatto in maiolica a lustro, con un cavaliere con armatura che affronta un leopardo. Riguardo a questa cooperazione tuttavia va tenuto conto della testimonianza fornita da Evelyn Pickering, la quale nega ogni coinvolgimento professionale del consorte nella produzione della Cantagalli, precisando che il ceramista si sarebbe servito della fabbrica fiorentina unicamente per disporre delle maestranze e delle attrezzature necessarie all'esecuzione o alla cottura di alcuni pezzi personali<sup>36</sup>.

In effetti, dovendo trascorrere a Firenze lunghi periodi, De Morgan – che prosegue la conduzione *in absentia* della fabbrica londinese con la collaborazione del socio Ricardo – impianta qui un proprio laboratorio al civico 19 di via Lungo il Mugnone<sup>37</sup>, al quale fa anche riferimento in una lettera di invito all'architetto italiano Giacomo Boni dove scrive: «vorrei che le circostanze mi permettessero di mostrarvi il mio atelier, dove impiego giovani toscani ad un lavoro, che viene poi raffinato e completato in Inghilterra»<sup>38</sup>. Mentre la dipintura del vasellame è quasi esclusivamente eseguita a Londra, infatti, in Italia l'artista affida la decorazione delle mattonelle (o meglio delle carte dipinte da inviare a Londra e da applicare

<sup>34</sup> Cfr. Cantelli 1976, p. 87.

<sup>35</sup> Cfr. Marini 2006, p. 24.

<sup>36</sup> Cfr. Stirling 1922, p. 224.

<sup>37</sup> Al civico 11 della stessa Via Lungo il Mugnone, in casa di Ernesta Bittanti, futura consorte di Cesare Battisti, si riuniva negli anni Novanta anche il cenacolo socialista fiorentino di cui facevano parte lo stesso Battisti e Gaetano Salvemini.

<sup>38</sup> Cfr. Pieri 2007, p. 31.

poi sulle piastrelle prima della cottura) a maestranze locali<sup>39</sup>, con le quali stabilisce una immediata sintonia e alle quali assicura ottimali condizioni di lavoro.

A lungo andare però i problemi di comunicazione tra il ceramista e i suoi collaboratori a Londra e le difficoltà insorte nella conduzione della manifattura a causa della carenza della sua presenza coesiva e della sua puntuale supervisione dei processi produttivi e delle questioni amministrative, contribuiscono, insieme alle sfavorevoli contingenze economiche, a innescare una disastrosa crisi finanziaria dalla quale l'opificio non riuscirà più a riprendersi. Così dopo alcuni anni (1899-1905) di gestione della fabbrica in società con i decoratori Iles e Passenger, De Morgan matura l'amara consapevolezza di aver perseguito per la gran parte della propria esistenza l'ambizioso obiettivo di raggiungere la perfezione nell'attività artistica e imprenditoriale di aver conseguito i massimi livelli qualitativi proprio nel momento in cui il pubblico mostra di aver perso interesse verso il suo lavoro<sup>40</sup>. Da cui la definitiva decisione di porre fine alla propria esperienza ceramica e di lasciare l'azienda ai suoi fidati operai.

Abbandonate definitivamente le arti, si trasferisce stabilmente in Italia, dove si dedica con molto successo alla narrativa, tanto che a distanza di una generazione – come osserva la figlia May (Mary) di William Morris su «The Burlington Magazine»<sup>41</sup> – la fama del William De Morgan ceramista è di gran lunga oscurata da quella del romanziere, autore di best sellers come *Joseph Vance* (1906).

### II.1.3. *L'attitudine tecnica e inventiva e l'impostazione del lavoro*

In veste di designer De Morgan è autore dell'intera produzione della sua manifattura, fatta eccezione per un limitato numero di motivi decorativi elaborati da Morris, dal socio Ricardo<sup>42</sup> e dal cognato Reginald Thompson<sup>43</sup> (autore di alcuni piatti e mattonelle con animali grotteschi).

Nella prima attività ceramica, a Chelsea, De Morgan utilizza prevalentemente supporti (piastrelle e, in misura minore, piatti e alcuni vasi) prodotti indu-

<sup>39</sup> In Shaw Sparrow 1899 sono citati come autori di alcuni pannelli di mattonelle dipinti a Firenze i decoratori italiani: Torquato Boldrini, C. e G. Boldrini, B. e F. Sirocchi.

<sup>40</sup> «All my life I have been trying to make beautiful things and now that I can make them nobody wants them. Only my extinction can make them valuable» (cfr. Clayton-Stamm 1967, p. 34).

<sup>41</sup> Cfr. Morris 1917, p. 77.

<sup>42</sup> Cfr. Shaw Sparrow 1899, pp. 224 e 231.

<sup>43</sup> L'amico e collaboratore del ceramista, Reginald Thompson, sposa nel 1874 la sorella di lui, Anne Isabelle, e muore di tubercolosi nel 1884.

strialmente, inizialmente da fabbriche olandesi, poi inglesi<sup>44</sup>, sui quali i decoratori riportano i suoi disegni, che sono poi spesso trattati con lustro color rubino. Già in questa fase il ceramista si rende conto che l'uso limitato della ceramica da rivestimento all'esterno degli edifici è dovuto alla scarsa resistenza del materiale al gelo e agli agenti atmosferici. Allo stesso tempo intuisce che la qualità scadente delle cosiddette ‘piastrelle Minton’ – ottenute per pressione dell'argilla secca – è dovuta principalmente al metodo di produzione e che una diversa lavorazione, con argilla umida, ne accrescerebbe la resistenza anche all'aperto. Questa convinzione, unita alla considerazione economica del limitato incremento di costi dovuto alla produzione in proprio, rispetto all'acquisto dei manufatti già pronti, lo induce ad approntare nella successiva manifattura di Merton Abbey i processi necessari alla fabbricazione delle piastrelle in biscotto da decorare. Disegna anche alcune plastiche ornamentali e forme di stoviglie che fa eseguire dal proprio torniante, così da ampliare la gamma dei prodotti: accanto alle mattonelle e ai piatti, figurano nei cataloghi di fabbrica svariate tipologie di vasi, bottiglie, ciotole e versatoi dai decori e dalle forme esotiche e, per la prima volta, bassorilievi tipo ‘Della Robbia’. Nella Sand's End Pottery cresce ancora sensibilmente il repertorio degli articoli in produzione, che – come riferisce lo stesso De Morgan<sup>45</sup> – consistono, in ordine d'importanza, in: pannelli decorativi dipinti con prevalente tema di velieri, piastrelle decorate, piastrelle colorate a tinta unica e vasellame d'uso decorativo.

L'esecuzione pittorica dei disegni di De Morgan è affidata a esperti decoratori, che si servono generalmente della tecnica dello spolvero per riprodurre fedelmente il soggetto, rispettando nei colori le prescrizioni dell'artista. Questi sovrintende puntualmente al loro lavoro e spesso inizia personalmente la dipintura del pezzo lasciandone il completamento al decoratore.

Presso diverse collezioni, tra le quali quelle londinesi della De Morgan Foundation e del Victoria & Albert Museum<sup>46</sup>, sono conservate, oltre a numerose ceramiche (piatti, vasi, piastrelle singole e pannelli), una notevole quantità di tavole di progettazione del ceramista. Alcuni di questi elaborati sono accuratamen-

<sup>44</sup> Tra le fabbriche fornitrici del biscotto vi sono sicuramente (come si evince dai marchi impressi sotto gli oggetti), per le mattonelle, Architectural Pottery Company of Poole (Dorset) e Stourbridge Fire Clay Company e per le stoviglie Davis of Hanley.

<sup>45</sup> Cfr. Morris 1917, p. 78.

<sup>46</sup> Dopo la morte del ceramista i suoi disegni sono donati dalla consorte al Victoria & Albert Museum.

te rifiniti in quanto probabilmente destinati ad essere presentati alla clientela o esposti nello *showroom* della fabbrica; altri si presentano sotto forma di progetto esecutivo o di foglio di lavoro, recante i fori per lo spolvero; in altri casi, infine, si tratta di schizzi e studi di motivi ornamentali e figurativi. I disegni che si riferiscono al vasellame mostrano sempre più viste, così da offrire ai decoratori una rappresentazione completa dello sviluppo dell'ornato sul vaso. Inoltre è interessante osservare che i progetti sono quasi sempre sprovvisti di annotazioni, il che suggerisce la costante presenza dell'autore nel coordinamento delle fasi esecutive.

Accanto ai progetti decorativi restano inoltre numerosi scritti e disegni tecnici, tra cui progetti di varie attrezzature, come macine o forni, che testimoniano l'indole alla ricerca empirica e la profonda competenza chimica e tecnologica di De Morgan. L'invenzione di uno strumento per ricavare in un solo taglio più piastre del medesimo spessore di argilla o quella di un metodo per ottenere una perfetta definizione formale negli oggetti riprodotti per colaggio in stampi e poi smaltati sono esempi dell'applicazione del ceramista alla soluzione di problemi di ordine tecnico e produttivo. De Morgan inventa inoltre un metodo efficace – già accennato – per trasferire il disegno e i colori automaticamente da un supporto cartaceo alle mattonelle, consentendo una più rapida e precisa esecuzione dei pannelli ceramici, senza tuttavia ricorrere alla stampa (decalcomania) e quindi senza rinunciare al principio dell'esecuzione manuale del lavoro artistico. La tecnica<sup>47</sup> prevede che il disegno di progetto eseguito su carta, venga fissato contro una lastra di vetro. Dal lato opposto del vetro è attaccato un sottile foglio di carta semitrasparente. Disposta la lastra in controluce è possibile per il pittore riprodurre facilmente il disegno originale sulla carta sottile e colorarlo con i colori per la maiolica, conferendogli gli effetti di gradazione e intensità cromatica desiderati e ripetendo il procedimento più volte, così da ottenere diverse copie del medesimo modello. Evidentemente la stesura dei pigmenti sul supporto cartaceo semitrasparente consente un controllo immediato dello spessore del colore e rende pertanto più facile al decoratore, rispetto alla dipintura del supporto ceramico, una omogenea distribuzione degli smalti. Ciascun foglio così preparato viene disposto a faccia in giù sulle mattonelle smaltate e invetriate, quindi infornato. Durante la cottura la carta brucia e il colore aderisce alla mattonella coperto dalla vetrina. Questa tecnica viene utilizzata

<sup>47</sup> Halsey Ricardo descrive il metodo della pittura su carta adottato nella manifattura di De Morgan nelle sue *Technical Note on the Manufacture of De Morgan Tiles and Pottery*, pubblicate nel *Catalogue of Works by William De Morgan in the Victoria & Albert Museum*, HMSO, London 1921.

per molti anni anche nella preparazione di grandi pannelli e quando De Morgan prende la consuetudine di trascorrere a Firenze una buona parte dell’anno, proseguendo qui la sua attività di designer, si serve di decoratori fiorentini per la preparazione delle carte dipinte da inviare in rotoli alla propria manifattura londinese.

Generalmente l’attitudine del ceramista alla sperimentazione e all’invenzione si concentra sui processi tecnologici e sulla dipintura dell’oggetto piuttosto che nello sviluppo della forma plastica. Tra i motivi di distinzione della produzione artistica di De Morgan nel panorama della ceramica inglese contemporanea vi sono infatti il dominio e l’eccellenza raggiunti dal ceramista nei procedimenti di decorazione con gli smalti e nell’applicazione del lustro. De Morgan – che attribuisce al caso la sua scoperta del lustro e la colloca intorno al 1874, nell’ambito di alcune sperimentazioni da lui condotte nella lavorazione delle vetrate<sup>48</sup> – riesce a perfezionare empiricamente quest’antico processo e se ne serve già all’epoca del suo studio di Chelsea. Nella manifattura di Merton Abbey ne è oramai padrone e nel periodo di Fulham, dopo alcuni decenni di tentativi e ricerche, raggiunge il vertice della capacità tecnica in quello che lui definisce ‘moonlight and sunset suite’<sup>49</sup>, ossia nella decorazione di pezzi dipinti su fondo blu lapislazzulo e sottoposti a tre diverse qualità di lustro (rubino, oro e argento) ottenute con altrettante cotture (fig. 25). Riconosciuto un maestro indiscusso di tale procedimento, il ceramista è chiamato nel 1982 a tenere una lezione sull’argomento, intitolata *Lustre Ware*, alla Royal Society of Arts<sup>50</sup> e qui premiato con la Medaglia d’Oro. Fornisce, inoltre, al critico d’arte e redattore della rivista «The Studio», Walter Shaw Sparrow, dettagliate indicazioni sulla procedura adottata<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Cfr. De Morgan 1892, p. 761.

<sup>49</sup> Cfr. Clayton-Stamm 1967, p. 37.

<sup>50</sup> Il suo intervento è pubblicato sulla rivista della stessa Società Reale delle Arti (cfr. De Morgan 1892).

<sup>51</sup> De Morgan descrive il processo da lui impiegato, spiegando che la particolare lucentezza delle ceramiche dipende dalla decomposizione di sali metallici di rame, oro o argento. I sali vengono disciolti e miscelati alla gomma arabica [che fa da legante] e al nerofumo, che serve a rendere la pittura visibile al decoratore durante la stesura. Il decoro è eseguito sul pezzo smaltato con smalto stannifero – da lui preferito per questa tecnica – e poi sottoposto a cottura in muffola, un tipo di forno che isola gli oggetti dalla fiamma diretta del materiale combustibile. Nell’antica produzione di piastrelle persiane, il forno è alimentato a legname e, quando raggiunge una determinata temperatura, vi sono introdotti trucioli di legna, in questo modo le particelle di carbonio presenti nel fumo si combinano con l’ossigeno dei sali, liberando il metallo, che resta fissato, in uno strato molto sottile, sulla superficie dello smalto (cfr. Stirling 1922, p. 88).

L'altra prerogativa tecnica delle ceramiche di De Morgan consiste nell'impiego di una originale tavolozza di smalti, stesi su una base di bianco *craquelé*, comprendente tonalità mai utilizzate prima nella ceramica inglese, come il profondo cobalto, il turchese e il verde oliva, tipici della gamma cromatica della ceramica turca e persiana, combinati al giallo limone, al rosso ruggine e al porpora manganese, come nel pannello con bottiglia e rose<sup>52</sup> inserito anche da Hadsley Ricardo nella Debenham House da lui costruita in Holland Park (1907), nella quale sono inoltre allestite alcune repliche dei pannelli disegnati da De Morgan per le navi della P. & O. Line. In particolare durante il prestigioso incarico alla Leighton House, il ceramista mette a punto, come risultato di lunghe e costosissime ricerche empiriche, uno straordinario colore blu 'pavone' da impiegare nelle mattonelle a tinta unita utilizzate per le bordure dei pannelli siriani originali e per le pareti della Sala Narciso della residenza. Dopo la sua morte la consorte Evelyn rivelerà che le sperimentazioni affrontate dal ceramista per conseguire i risultati ambiti avevano richiesto un investimento superiore al doppio del guadagno che l'incarico gli aveva fruttato<sup>53</sup>, la qual cosa dà una misura del valore ideale e sentimentale attribuito da De Morgan alla ricerca della bellezza e della perfezione estetica delle sue ceramiche.

Nondimeno – come già Morris nella sua *firm* – De Morgan persegue l'obiettivo di recuperare l'etica dell'antica pratica di bottega, in un'ottica partecipativa, nella quale la dignità e il benessere dell'artefice, garantiti da uno spirito di solidarietà e corresponsabilità alla vita della manifattura, siano al centro dell'interesse dell'impresa. I salari e le condizioni di lavoro dei suoi operai sono, infatti, esemplari per il loro tempo e ne assicurano l'emancipazione economica e sociale. Inoltre De Morgan non manca di riconoscere ai suoi migliori collaboratori un ruolo creativo nella produzione dei manufatti, tant'è che i pezzi eseguiti nella sua fabbrica recano, oltre allo stemma dell'opificio, le iniziali o il logo dell'esecutore. Infine egli si dimostra disponibile e generoso nel venire incontro alle esigenze personali dei suoi dipendenti, così da stabilire con loro un rapporto umano, prima che professionale, il che contribuisce alla tenuta del *team*, che rimane pressoché invariato negli anni.

Dello *staff* fanno parte alcune maestranze esperte, come il fornaciaio Fred Iles, i tornianti Dring e Hodkin e i pittori dediti alla decorazione dei piatti e del

<sup>52</sup> Cfr. Pinkham 1973, cat. n. 84.

<sup>53</sup> Cfr. Millner 2015, p. 226.

vasellame, Joe Juster, Jim Hersey, Miss Babb, i fratelli Charles e Fred Passegger e alcuni italiani, come il faentino Lodovico Farina e suo figlio Achille<sup>54</sup>. Alcuni di questi artigiani collaborano con De Morgan dai tempi di Chelsea fino alla fine della sua avventura ceramica, entrando in società con lui negli ultimi anni e continuandone l'impresa, con la licenza di riprodurre i bozzetti, quando il ceramista lascia l'attività e il paese per intraprendere una nuova vita.

Quanto all'intento socialista di produrre oggetti d'arte destinati a tutti gli strati sociali, esso risulta purtroppo disatteso, così come nel caso della gilda di Morris, in quanto le costose ceramiche di De Morgan rimangono appannaggio delle classi agiate, che le utilizzano, peraltro, solo per gli ambienti di rappresentanza, preferendo articoli più abordabili per gli spazi più privati o di servizio. A tal proposito Anne Maria Wilhelmina Stirling racconta un emblematico aneddoto secondo il quale, alla richiesta di un facoltoso cliente interessato ad acquistare piastrelle per la stanza dei propri bambini, De Morgan avrebbe consigliato di rifornirsene dalla Minton, essendo i prodotti di quell'azienda più consoni dei suoi a tale destinazione in virtù del rapporto più competitivo tra qualità e prezzo<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> Nel 1887, in seguito al dissesto economico della fabbrica di maioliche artistiche e industriali A. Farina e figlio, fondata dal premiato ceramista storicista faentino Achille Farina, il figlio e il nipote di quest'ultimo, Lodovico e Achille, si recano a Londra in cerca di lavoro, accompagnati dai decoratori Francesco Rava e Domenico Marcucci. Qui, dopo un impiego temporaneo all'Italian Exhibition di West Brompton, sono assunti alla Sand's End Pottery di De Morgan. Svariate fonti riferiscono della presenza nella fabbrica di De Morgan di un decoratore di nome Farina, in alcuni casi citato come 'Farini' (come in Gaunt-Clayton-Stamm 1971 o nel catalogo della mostra *Casa Cantagalli*, tenutasi a Londra nel 2002 a cura della Fine Art Society Plc). I pezzi attribuiti a tale decoratore sono siglati col monogramma della manifattura A. Farina e figlio (cfr. Frescobaldi Malenchini Rucellai 2011, p. 1359), cioè col simbolo della 'F' nella stella di Davide o in un triangolo, senza l'iniziale del nome, tuttavia ne è molto probabile l'attribuzione ad Achille il giovane. Un esempio di questa produzione è il piatto, datato 1891, in maiolica a lustro con decoro a girandola, anelli e borchie in bassorilievo, siglato Farina e con indicazione della fabbrica di De Morgan, conservato presso il Museo del Lustro nella Torre di Porta Romana a Gubbio e attribuito in catalogo a Lodovico (cfr. cat. 21, in *Museo della Maiolica a Lustro "Torre di Porta Romana". Acquisizioni 1999-2009*, Gubbio s.d.). Cinque manufatti della fabbrica di Fulham datati 1901 (tre pezzi della collezione della De Morgan Foundation, uno di quella di Andrew Lloyd-Webber e uno del Victoria & Albert Museum), attribuiti da Walter e Karen Del Pellegrino (Del Pellegrino 2005) al giovane Achille, sono citati dalle fonti come eseguiti da Farina su disegno di De Morgan e cotti a Firenze alla Cantagalli. Se ne potrebbe dedurre che Achille abbia seguito in questo caso il ceramista inglese in trasferta a Firenze lavorando qui per lui.

<sup>55</sup> Cfr. Stirling 1922, p. 103.

#### II.1.4. I caratteri morfo-tipologici e le influenze stilistiche

Come enfatizzato dalla curatrice Sarah Hardy<sup>56</sup> della recente (2018) mostra *Sublime Symmetry: The Mathematics Behind William De Morgan's Ceramic Designs* alla Guildhall Art Gallery di Londra, alla base delle complesse invenzioni di De Morgan esiste un ordine geometrico rigoroso che si può imputare alla cultura familiare dell'artista, essendo suo padre un eminente matematico.

Nella maturazione dello stile personale espresso da De Morgan sono poi senza dubbio fondamentali le suggestioni estetiche prodotte dalle opere degli artisti delle Arts & Crafts e della confraternita preraffaellita, coi quali il ceramista condivide l'ideale del glorioso passato, la preferenza per le atmosfere mitiche e fiabesche, talvolta abitate da creature fantastiche, la centralità del tema naturale, la limpidezza del disegno e del colore. Accanto a queste influenze è nondimeno essenziale l'apporto della moda orientalista, esplosa in Europa alla metà dell'Ottocento e diffusasi anche attraverso la letteratura, e dei lavori di ricerca sulle arti decorative pubblicati in questi anni<sup>57</sup>, tra i quali, in particolare, quello dell'architetto e disegnatore Owen Jones, *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*, del 1856, che presenta ricchi campionari ornamentali derivati soprattutto dall'arte mediorientale.

Già nel primo periodo di Chelsea (1872-1882) De Morgan sviluppa un innovativo repertorio di decorazioni, caratterizzato da motivi floreali d'influenza *morrisiana*, da stilizzazioni naturalistiche di matrice estremo e mediorientale e da *pattern* a elementi lineari e fitomorfi, in cui si inseriscono figure di animali e creature immaginarie (come unicorni, leoni e cavalli alati, ippocampi, fenici, dragoni) (fig. 26). Queste ultime traggono talvolta ispirazione dai disegni aral-

<sup>56</sup> Cfr. J. Holden, *The sublime mathematics behind William De Morgan's ceramic designs*, in <https://museumcrush.org/the-sublime-mathematics-behind-william-de-morgans-ceramic-designs/>, pubblicazione e consultazione 22 febbraio 2018.

<sup>57</sup> Per l'ambito della ceramica sono pubblicati in questi anni alcuni trattati destinati a ceramisti e amatori, come quelli di: Joseph Marryat (*Collection towards a history of pottery and porcelain*, 1857), Albert Jacquemart (*Les merveilles de la céramique ou l'art de façonner ed décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu' a nos jours*, 1861), Joseph Marryat (*Histoire des poteries, faïences et porcelaines*, 1866), Alfred Darcel (*Un guide de l'amateur de Faïences et de porcelaines*, 1864), Henri Delange (*Recueil des faïences italiennes des XVe, XVIe, XVIIe siècles*, 1869), Auguste Racinet (*L'ornement polychrome*, 1869-1872), Charles Drury Fortnum (*A descriptive catalogue of the maiolica hispano-moresco, persian, damascus and Rhodian wares, in the South Kensington Museum*, 1873).

dici, dalle illustrazioni dei manoscritti medievali<sup>58</sup> e dalle grottesche delle maioliche rinascimentali italiane (soprattutto da Gubbio e Deruta). I modelli per le piastrelle creati dal ceramista in questa fase costituiscono la massima parte del campionario di tutta la sua produzione ceramica, stimato a oltre quattrocento disegni, e sono pertanto replicati da questo momento fino al termine della sua attività. Peraltro ciascun motivo è sviluppato in due versioni speculari, così da adattarsi alla composizione simmetrica d’insieme del rivestimento, e spesso lo stesso soggetto è realizzato in tre o quattro varianti cromatiche e con fondali differenti, cosicché il numero delle combinazioni possibili cresce ulteriormente.

Spesso le rappresentazioni di animali, comuni o esotici, sono animate da toni ironici, drammatici o bizzarri, in quanto De Morgan manifesta la tendenza a stabilire nessi narrativi tra i soggetti, così da alludere, come nell’illustrazione di una storia, a una dimensione temporale e indirettamente a un significato allegorico o simbolico delle umane vicende, manifestando nella decorazione ceramica quella personale vena descrittiva che ne farà un grande romanziere negli anni della maturità: il pavone sottrae la preda al grande pesce guizzante, il gufo trattiene il topolino per la coda, le lepri si rincorrono lungo un ramo, la serpe si appresta subdolamente al felino, il serpentario dà la caccia alla lucertola, la cicogna perfora un uovo con il lungo becco, la lince difende il proprio cucciolo dall’assalto di un serpente alato, ecc (fig. 27). Come osserva Stirling<sup>59</sup>, un tratto tipico della rappresentazione del ceramista consiste, infatti, proprio nella vitalità che egli sa infondere alle proprie creature, nel senso che anche l’essere fantastico o grottesco rivela una propria personalità e non è, come nelle creazioni dei suoi colleghi, una mera invenzione decorativa. Non è un caso, ad esempio, che lo scrittore don Charles Dodgson, noto con lo pseudonimo di Lewis Carroll, abbia dichiarato di essere stato ispirato nella composizione del poemetto *La caccia allo Snark* dalle raffigurazioni zoologico-fantastiche delle piastrelle di De Morgan applicate al caminetto del proprio studio in Christ Church a Oxford.

Uno degli altri filoni di grande successo di De Morgan è quello dei motivi ornamentali classificati genericamente come ‘persiani’, che sono elaborati dal ceramista già dai primi anni Settanta attraverso la riproduzione dei motivi e dei

<sup>58</sup> Durante i suoi soggiorni fiorentini William Morris rivolge un particolare interesse ai codici miniati, agli incunaboli e alle xilografie, oltre che ai disegni delle stoffe e dei commessi lapidei, pertanto questa sua conoscenza si riversa nel suo stile e in quello Arts & Crafts e coinvolge anche De Morgan.

<sup>59</sup> Cfr. Stirling 1922, p. 100.

colori a smalto delle ceramiche di origine turca, persiana e siriana, ma anche attraverso l'invenzione di nuovi disegni e nuove composizioni ispirati alla maniera antica orientale (fig. 28). Questi articoli gli sono anche richiesti dal mercante Arthur Lasenby Liberty per il proprio magazzino londinese, dove sono messi in vendita accanto alle ceramiche originali d'importazione. Inoltre, grazie a questa attitudine, De Morgan ottiene in questi anni una delle sue più importanti commesse, riguardante i rivestimenti ceramici per la Sala Araba nella residenza londinese in Holland Park dell'aristocratico collezionista e artista preraffaellita Frederic Leighton<sup>60</sup>. A De Morgan è affidato l'incarico di completare le lacune dei pannelli originali, di creare cornici ed elementi di raccordo e di sviluppare uno schema coerente d'insieme per sistemare i materiali ceramici della collezione del padrone di casa, costituiti da pannelli o gruppi di esemplari prodotti a Damasco nel XVI e XVII secolo e da altri elementi provenienti dalla Turchia (Iznik), dall'Iran, dalla Siria e dall'Egitto. In tal modo il ceramista ha occasione di studiare e di esercitarsi nella fedele riproduzione di una grossa quantità di piastrelle originali, ricavandone soggetti ornamentali poi rielaborati nei suoi personali registri decorativi.

Durante la stagione di Merton Abbey (1882-1888) De Morgan sviluppa ancora decorazioni ispirate a quelle delle ceramiche islamiche, ma, producendo ora in proprio i supporti, comincia anche ad abbinarle a forme orientaleggianti di vasellame. Si incrementa notevolmente pure il repertorio figurativo: ai fiori e agli animali si aggiungono galeoni, velieri vichinghi, pesci e altre creature marine. Ciò anche in relazione alla necessità di adeguarsi meglio alle superfici curve delle nuove tipologie vascolari, pertanto si realizza una maggiore concordanza stilistica tra decoro e corpo dell'oggetto. I motivi con animali e fondali vegetali e con figurazioni derivate dalle grottesche, sono resi con una maggiore stilizzazione dei soggetti naturalistici, con composizioni più articolate e talvolta con accenni pro-

<sup>60</sup> Progettata nel 1877 dall'architetto George Aitchison, sul modello del palazzo normanno della Zisa di Palermo, proprio allo scopo di creare un'ambientazione ideale per la collezione di piastrelle mediorientali dell'artista, la Sala Araba della Leighton House costituisce un esempio eccellente della tendenza orientalista. Il suo committente, Lord Leighton, visita più volte Damasco dove acquista pregiate ceramiche e mattonelle per la propria collezione e anche da Londra commissiona a propri mandanti la ricerca dei preziosi prodotti, che, conosciuti e apprezzati in Europa, sono oggetto dell'interesse e delle contese di musei e collezionisti, tanto che nel 1862 si tiene al South Kensington Museum una prima grande mostra di ceramiche islamiche provenienti da collezioni private, seguita nel 1885 dall'esposizione *Persian and Arab Art* alla Burlington House.

spettici. I soggetti marini sono sviluppati talvolta in piccoli pannelli di due, tre o più piastrelle, con delfini e pesci che nuotano giocosi tra i flutti, figure di marinai ai remi delle imbarcazioni e paesaggi mediterranei sullo sfondo. In alcuni casi le scene rimandano ad antiche leggende, come le storie di Giasone o del marinaio Simbad. In generale in questa fase lo stile decorativo di De Morgan si evolve verso una maggiore precisione e coerenza, con simmetrie, sovrapposizioni e incastri di forme, spesso costruiti con modelli geometrico-matematici.

Alcuni elementi formali denotano particolari caratteri di fluidità, essenzialità, dinamismo e ritmo: aspetti che rivelano l'adesione del ceramista al design proto-modernista della Century Guild of Artists, una società di artisti e intellettuali ‘convertitisi’ alla progettazione dell’oggetto d’uso per effetto dell’influenza delle teorie di Ruskin e di Morris, fondata nel 1882 dall’architetto Arthur Heygate Mackmurdo e avente come organo di propaganda il periodico «The Hobby Horse»<sup>61</sup>.

I dieci anni di Fulham (1888-1898) rappresentano il momento creativo più felice nella carriera ceramica di De Morgan, in quanto le sue invenzioni denotano una straordinaria varietà e freschezza d’ispirazione, unita alla magistrale finezza esecutiva e al virtuosismo tecnico. Aumenta la cura nella concezione del tema decorativo in relazione alla sagoma del vaso, cosicché concavità e convessità del corpo dell’oggetto contribuiscono a conferire dinamismo e vitalità al decoro e talvolta effetti illusionistici sono ricercati nel proseguimento del disegno nelle appendici della forma, come anse e beccucci. Nelle piastrelle o nei piatti talvolta il motivo è reso a bassorilievo e non solo dipinto. Alcuni elementi del periodo più tardo rimandano anche, per flessuosità e stilizzazione figurativa, al linearismo art nouveau. Nella scelta dei colori e nell’uso del lustro sono spesso privilegiati effetti delicati di tono su tono e, rispetto al primo periodo, si afferma l’opposta tendenza di usare il lustro per saldare le figurazioni alla base piuttosto che per

<sup>61</sup> Appassionatosi allo studio dell’architettura e delle arti applicate del Rinascimento italiano nel corso di due soggiorni a Firenze – prima intorno alla metà degli anni Settanta dell’Ottocento in compagnia di Ruskin e poi nel 1880 –, Arthur Mackmurdo (Londra, 1851-Wickham Bishops, 1942) progetta con gli artisti della sua gilda articoli caratterizzati da eleganti decorazioni floreali bidimensionali, dal ritmo fluente e dal disegno definito da limpide linee di contorno, che sono annoverati tra i primissimi esempi dello stile Art Nouveau e pubblica questa produzione sulla rivista «The Hobby Horse» (1884-1894), che è il primo veicolo di diffusione delle teorie estetiche del gruppo presso il pubblico europeo e che, anche nell’impostazione grafica, contribuisce notevolmente allo sviluppo del nuovo orientamento decorativo.

farle risaltare, fino al punto da realizzare alcuni pezzi a monocromo. Peraltro la tensione al raggiungimento dei risultati più eccelsi nel lustro comporta una minore dedizione alle decorazioni 'persiane' a smalti, che passano in secondo piano in questo momento. Anche la *palette* degli smalti è più tenue e raffinata e rimanda, specie nell'uso dei verdi e dei rosa, alla tavolozza privilegiata dall'architetto e interior designer Robert Adam.

I rivestimenti ceramici per la P. & O. Line realizzati in questi anni sono costituiti da sequenze ritmiche di singole piastrelle, fregi e grandi pannelli con scene d'insieme (fig. 29). Queste ultime raffigurano suggestivi scenari urbani o naturali ispirati ai paesi toccati dalle rotte marittime della compagnia, come quelli descritti da May Morris su «The Burlington Magazine»<sup>62</sup>, oppure marine solcate da fiabesche imbarcazioni, come nel pannello con galeoni del 1894-95, conservato alla De Morgan Foundation di Londra, probabilmente destinato alla nave Malta e fatto realizzare da De Morgan su carta a Firenze e poi inviato al socio Ricardo a Londra per la traduzione in ceramica. È evidente, da lavori come questo, quanto i viaggi tra la penisola italiana e l'Inghilterra condotti dal ceramista via mare e le spettacolari visioni di paesaggi costieri e marini da lui godute durante le lunghe crociere attraverso il Mediterraneo abbiano influenzato il suo animo romantico e alimentato la sua fervida fantasia. Di questi grandi quadri dipinti non restano purtroppo testimonianze materiali, essendo le imbarcazioni ove furono installati naufragate durante la prima guerra mondiale o demolite in seguito, tuttavia alla Southwark Art Collection di Londra sono conservati tre pannelli<sup>63</sup> che potrebbero essere prototipi o repliche di alcuni di quelli realizzati per le navi. Uno di questi mostra una città islamica con una moschea tra due minareti, mentre gli altri due rappresentano marmoree fontane monumentali zampillanti, adorne di motivi a foglie d'acanto e delfini. In quello intitolato *Fountain against a Roman cityscape* la fonte si staglia su un fantasioso scenario urbano, nel quale figurano edifici che rimandano ai capolavori dell'architettura classicista italiana (San Pietro

<sup>62</sup> May Morris descrive alcuni disegni preparatori realizzati da De Morgan per questi lavori, tra cui un paesaggio con le scogliere della verde Inghilterra, una veduta dell'antica città di Londra con la sua cattedrale, una tempesta con fulmini e torri che cadono, uno scenario montuoso con vulcani fumanti, un'isola lussureggiante con alberi da frutta, palme e tigri, un affascinante panorama cinese con colline boschive e canoe gialle e ancora, per il Giappone, il vulcano Fujiyama sullo sfondo di barche da pesca e cicogne, e per l'India una scena di caccia con tigre ed elefante (cfr. Morris 1917, p. 95).

<sup>63</sup> Ripr. in Christofer 2001, p. 372.

a Roma, la Torre di Pisa, il portico fiorentino dell’Ospedale degli Innocenti). In questi pannelli la dimensione dell’opera e il soggetto architettonico comportano, rispetto alle decorazioni ceramiche minori, una più complessa articolazione della composizione e una resa tridimensionale e prospettica dell’immagine, per la quale De Morgan adotta lo schema centrale tipico dei dipinti del Quattrocento italiano.

L’esperienza di vita in Toscana fornisce, infatti, al ceramista inglese un apporto notevole di idee e spunti iconografici di matrice prevalentemente primo-rinascimentale, testimoniati da moltissimi esempi ceramici. Tra questi vi sono svariate tipologie oggettuali decorate con il tema meno ricorrente, nelle arti decorative inglesi, della figura umana: angeli, fanciulle, putti, santi, allegorie (fig. 30). Vi sono ad esempio fregi di mattonelle con cherubini, come quelli con volti di bambini alati, con putti musicisti o con raffaellesche con angioletti, girali floreali e leoni alati<sup>64</sup>. A questi si aggiunge un certo numero di pezzi eseguiti personalmente dal ceramista, come il rilievo con angioletti musicisti in una vigna<sup>65</sup> e il piatto raffigurante due concentrici girotondi di putti con frutta siglato ‘DM 75’. Della stessa tipologia sono anche il piatto graffito con bordura a motivi geometrici e profilo femminile centrale, siglato ‘Farina’, e quello con putti e delfini tra i flutti dipinto da Ulderigo Grillanti e oggi al Detroit Institute of Arts. Restano inoltre alcune testimonianze di progetti eseguiti a Firenze di grandi pannelli di mattonelle dipinte con personaggi allegorici a grandezza naturale su sfondi che rimandano al paesaggio italiano, come la botticelliana Giustizia<sup>66</sup> e il vetusto Cancelliere dello Scacchiere (Ministro delle Finanze inglese)<sup>67</sup>.

## II.2. *L’artista totale Galileo Chini nel ruolo di designer ceramico*

Elevato agli onori della storia dell’arte come pittore, ceramista, decoratore e scenografo di levatura internazionale, Galileo Chini (Firenze, 1873-1956) rappresenta un *unicum* nel panorama dell’arte italiana a cavallo tra il XIX e il XX secolo soprattutto in virtù della versatilità, del cosmopolitismo e dell’avanguardismo del suo talento artistico. Egli è, infatti, un artista eclettico e profondamente

<sup>64</sup> Ripr. in Higgins Farmer 2017, pp. 69-70.

<sup>65</sup> Il rilievo e i due piatti citati di seguito sono riprodotti in Pinkham 1975, pp. 50, 32 e 40.

<sup>66</sup> Ripr. in Shaw Sparrow 1899, p. 225.

<sup>67</sup> Ripr. in Higgins Farmer 2017, pp. 71-72.

partecipe delle dinamiche culturali internazionali del suo tempo, che incarna perfettamente il profilo del *magister faber* tracciato dall'ideologia *morrisiana* e poi modernista, ovvero del «multanime artista quattrocentesco»<sup>68</sup>, capace di esprimersi attraverso una grande varietà di forme d'arte: dal restauro alla pittura di cavalletto e murale (pannelli ornamentali e cicli decorativi), all'illustrazione, alla ceramica, al mosaico, alla vetrata, alla scenografia, agli elementi d'arredo.

Con la fondazione della manifattura Arte della Ceramica, nel 1896 a Firenze, l'artista si inserisce nel solco tracciato dal socialismo utopistico britannico e dal movimento delle Arts & Crafts. L'impostazione data all'impresa è, infatti, quella di una gilda, i cui soci sono legati da profonda amicizia e dalla comunione di intenti e ideali, «quasi come un anticipato frutto della cultura sociale moderna, ed esempio generoso di fratellanza operaia»<sup>69</sup>. Ciò evidentemente, nel caso dell'opificio fiorentino, non deriva, come invece nei precedenti inglesi, dalla necessità di rimediare ai problemi ingenerati dal progresso industriale – che in Italia di fatto non è ancora decollato –, quanto piuttosto dalla volontà di riformare i linguaggi artistici e di affermare una moderna cultura del fare arte. Chini condivide infatti con le Arts & Crafts la vocazione al recupero morale e ideologico della professionalità dell'artista e dell'antico mestiere tramandato nelle botteghe. Egli intende sostituire alla concezione d'inferiorità dell'arte applicata e decorativa, basata sulla visione gerarchica dei linguaggi artistici, il paradigma dell'opera d'arte totale, costituita dall'unità di arte, artigianato e architettura, e l'aspirazione a una produzione artistica populista di qualità. Inoltre egli concorda con Morris nella ferma volontà di superare lo storicismo, ma nondimeno è persuaso della necessità di tutelare e valorizzare la cultura creativa delle epoche passate, stabilendo con essa un rapporto dialettico, ovvero rielaborandone il patrimonio stilistico, tecnico e iconografico alla luce delle mutate esigenze culturali del mondo moderno e in accordo con le più aggiornate tendenze del gusto. In tal senso è emblematico il motto da lui dipinto negli affreschi del soffitto del Palazzo Comunale di Montecatini: «L'antico fu il nuovo e il nuovo l'antico», che può essere letto come una dichiarazione programmatica per il suo lavoro artistico, improntato a uno scambio continuo tra passato e presente. Chini considera infatti scontato che la ceramica debba riflettere i più moderni e originali orientamenti estetici, ma allo

<sup>68</sup> Cfr. Ogetti 1903, p.n.n.

<sup>69</sup> Cfr. Relazione della Giuria Internazionale per la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa, Torino 1902, p. 155.

stesso tempo, avendo maturato, grazie agli studi, alle frequentazioni personali e all'esperienza culturale e tecnica del lavoro di restauratore, una piena consapevolezza del valore incommensurabile delle proprie radici, si impegna per trasfondere nell'arte del fuoco l'essenza della gloriosa tradizione artistica e alto-artigianale italiana. In questo modo egli sceglie di rinunciare ai sicuri vantaggi economici che gli sarebbero assicurati dall'adesione alla moda passatista e, piuttosto che investire capacità e conoscenze nella sterile ripetizione di formule e modelli tradizionali, come avviene nella gran parte delle manifatture coeve, intraprende un percorso autonomo e del tutto nuovo, che ne fa un vero e proprio pioniere del Liberty in Italia, «questo da contrapporsi a tutte le fabbriche d'ora e di questo secolo che *copiarono* e non *fecero*, così che la loro opera fu piuttosto scientifica [...] che artistica»<sup>70</sup>.

Grazie a questa sapiente mediazione tra gli aspetti più seducenti e forbiti dell'Arte Nuova e quelli più radicati e colti del patrimonio artistico italiano, e in virtù delle sue geniali doti inventive e della sapienza esecutiva della sua équipe, la produzione ceramica di Chini si rivela a tal punto sorprendente e in linea coi tempi che ne scaturisce un immediato e ampio successo. La critica ravvede nell'Arte della Ceramica il primo segnale di un'attesa rinascenza delle arti decorative ed effettivamente molte altre manifatture traggono spunti e sprone a innovarsi proprio dal confronto con la fabbrica fiorentina in occasione dei grandi eventi espositivi internazionali, dove la ditta ottiene puntuali riconoscimenti e crea proseliti di maniera. In tal modo Chini fornisce un apporto risolutivo alla ceramica italiana, sospingendola dall'ecclettismo verso i moti eleganti del Liberty, ai quali, già nel 1902 – come si vedrà alla Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino – tutte le più rappresentative imprese artigiane italiane mostreranno di essere oramai sintonizzate (fig. 31).

Ciò naturalmente contribuisce anche ad aggiornare la produzione ceramica del nostro Paese nel contesto delle dinamiche artistiche internazionali, rispetto alle quali le arti applicate italiane denotavano un'imbarazzante arretratezza, particolarmente enfatizzata dal confronto diretto in occasione delle mostre universali, dove – come osserva Sem Benelli su «Il Marzocco» – «i modelli stranieri erano ai nostri giorni i soli ammirati, mentre si dimenticavano i nostri modelli italiani. La ragione di tutto questo è la maggiore modernità degli ornati francesi

<sup>70</sup> La citazione è contenuta in un opuscolo riguardante i successi dell'Arte della Ceramica all'Esposizione di Torino del 1898 (cfr. Cefariello Grosso 2010, p. 46).

e inglesi, mentre gl'italiani non si addicevan più all'indirizzo della nostra arte industriale»<sup>71</sup>.

Non vi è dubbio, infatti, che Chini rappresenti tra i maestri italiani del periodo uno dei più aperti e aggiornati alle tendenze estetiche europee. Nel contempo però la sua proposta, rispetto agli schemi d'oltralpe dai quali trae ispirazione, si connota per una originale e riconoscibile cadenza che in qualche modo raccoglie e rielabora l'eredità del glorioso passato artistico della sua terra. Inoltre il suo stile nel design della ceramica – come anche nelle altre arti, che coltiva parallelamente – lungi dal cristallizzarsi in formule inalterate, evolve senza soluzione di continuità nella scia delle correnti della cultura visiva contemporanea (Simbolismo, Preraffaellismo, Orientalismo, Secessionismo, Déco) e sotto la spinta delle personali esperienze e dell'indomabile aspirazione alla ricerca e alla libertà espressiva. Peraltro – come osserva Fabio Benzi a proposito del Chini pittore – «le sue posizioni estetiche anticipano largamente le tendenze che si sarebbero susseguite con largo fervore innovativo per opera di altri artisti italiani»<sup>72</sup> e ancor più questa sua capacità di precorrere i tempi si manifesta appunto nell'arte ceramica.

In questa attività Chini intreccia quelli che Renato De Fusco individua come i quattro momenti fondamentali del design<sup>73</sup>: progettazione, produzione, vendita e consumo, nel senso che prefigura tutta la storia del prodotto. Si dedica infatti alla veste estetica dell'oggetto, in accordo alla sua destinazione d'uso e in perfetta sintonia con gli orientamenti del mercato globale e con le tendenze più *glamour* del gusto internazionale e a tal fine intrattiene fruttuose collaborazioni con altri artisti e ceramisti e aggiorna costantemente il proprio repertorio decorativo. Coordina il lavoro artigianale esecutivo dei suoi collaboratori e dialoga con il settore tecnico dell'opificio – che è affidato ad altri – potenziandone le prestazioni. Infine si interessa della promozione e della vendita, in quanto progetta i manifesti, le grafiche pubblicitarie e gli allestimenti espositivi nei punti vendita e nelle grandi esposizioni.

Tuttavia all'evoluzione del gusto e dei modi espressivi di Chini nella creazione ceramica si accompagna anche il mutare del suo approccio al mestiere, nel senso che, col venir meno delle condizioni di solidarietà e concordia nel lavoro e

<sup>71</sup> Cfr. Benelli 1898, p.n.n.

<sup>72</sup> Cfr. F. Benzi, *Galileo Chini. Dal simbolismo all'Impressionismo psicologico*, in Benzi Margozzi 2006, p. 10.

<sup>73</sup> Nella sua 'teoria del quadrifoglio', De Fusco individua il design dalla fenomenologia dei quattro momenti invariati (cfr. De Fusco 1992).

## II. Il modello dello “studio craft”

col disciogliersi del sodalizio iniziale tra i membri dell'Arte della Ceramica, anche l'istanza idealistica di rinnovare l'arte italiana animatrice dell'iniziativa è in qualche modo reindirizzata dall'artista dalla ceramica ad altri ambiti della creatività, con la conseguente perdita di intensità del suo impegno nel design vascolare a vantaggio di altre arti decorative. Dopo l'esperienza nell'Arte della Ceramica e dopo il periodo non meno interessante dal punto di vista artistico della Fornaci San Lorenzo, Chini realizza ancora numerosi e straordinari progetti per interventi ceramici integrati all'architettura, ma il vaso, il piatto o la mattonella non sono più l'oggetto centrale della sua ricerca progettuale e – come era avvenuto per le ceramiche di Gauguin – assumono piuttosto la natura incorporea di immagini dipinte, essendo di tanto in tanto riprodotte nelle nature morte eseguite dall'artista tra gli anni Venti e Quaranta. In tal senso il periodo dell'Arte della Ceramica, compreso tra il 1896 e il 1904, può assumersi come il momento più felice e significativo per la ceramica *chiniana*, nella misura in cui in questi anni l'artista concentra il massimo del proprio capitale creativo sull'oggetto ceramico d'uso o di decorazione e soprattutto agisce nel quadro di un modello produttivo perfettamente coerente all'ideale utopistico della riforma dell'artigianato artistico come occasione di riscatto culturale.

### II.2.1. *La penetrazione della cultura inglese in Italia sullo sfondo dell'ecllettismo storicista*

Il culto preraffaellita dei ‘primitivi’ e l'identificazione dell'arte italiana come *topos* metatemporale di perfezione e bellezza e della bottega artistico-artigianale d'età medievale e primo-rinascimentale come modello di civiltà e moralità del lavoro affondano le proprie radici nell'immagine romantica e idealizzata dell'Italia (e in special modo di Firenze) percepita dai viaggiatori inglesi del XIX secolo, soggiogati dall'inebriante connubio di vita, natura e arte sperimentato nel paesaggio e tra i monumenti del ‘Bel Paese’.

Esiste in particolare un legame privilegiato tra la cultura anglosassone tardo-ottocentesca e la capitale italiana del Rinascimento, non tanto perché sono numerosi gli intellettuali britannici<sup>74</sup> che ne fanno la meta privilegiata dei loro

<sup>74</sup> Tra visitatori e residenti inglesi in Toscana vi sono gli stessi Ruskin e Morris, come anche De Morgan, Crane, Mackmurdo e molti artisti appartenenti alla confraternita dei Preraffaelliti, come William Holman Hunt, Edward Burne-Jones, John Everett Millais, Henry Holiday, John Brett, Evelyn Pickering, Marie Spartali Stillman, William Stillman, Charles Fairfax Murray.

*tour*, ma perché in molti casi e per svariate ragioni queste visite temporanee si trasformano in stabili residenze d'elezione. Molteplici sono infatti i fattori all'origine del fenomeno migratorio che si snoda tra l'Inghilterra e la Toscana e che si rivela determinante per la creazione del mito di Firenze e dell'Umanesimo italiano. In prima istanza vi è l'attrattiva culturale e, accanto ai cultori di Dante e Boccaccio, molti sono gli esperti e gli appassionati delle arti visive che vengono nella città gigliata per osservare dal vero le opere conosciute dalla letteratura, così come sono pure numerosi gli artisti che qui stabiliscono i propri atelier, in modo da trarre vantaggio dalla copia dei capolavori del passato e dall'esercizio nella pittura dal vero, approfittando della bellezza dei panorami e dell'avvenenza delle modelle italiane. Altro essenziale motivo di richiamo è costituito dal clima, che è reputato ideale per alleviare diversi problemi di salute, tra i quali *in primis* la tisi. Vi sono poi i vantaggi legati alla riservatezza e tolleranza dei fiorentini verso qualsivoglia condotta e costume personale e quelli di tipo economico, in quanto è possibile condurre un tenore di vita elevato e godere di ogni *comfort* con costi sensibilmente inferiori rispetto a quelli richiesti per analoghe condizioni nella madrepatria. Infine la vita mondana e sociale della città offre un ampio orizzonte di svaghi e occupazioni che rendono il soggiorno oltremodo interessante, piacevole e vario.

Esistono d'altro canto non poche occasioni di osmosi tra la cultura italiana e quella d'oltremarica, anche favorite dal fascino esercitato dal modello 'made in England' su un certo *milieu* artistico italiano persuaso di poter trarre dalle proposte inglesi il paradigma fondante di una nuova arte nazionale, unitaria, vitale e moderna, da contrapporre al conservatorismo accademico e all'ecllettismo storicista. Un ruolo di primo piano in tal senso è svolto ad esempio dal pittore Nino (Giovanni) Costa<sup>75</sup> che, in contatto diretto con la cerchia preraffaellita, promuove in Italia un linguaggio artistico basato su una visione panteistica della natura, sulla sacralizzazione dell'arte e sullo studio dei maestri del primo Rinascimento, al quale si lega anche il recupero della professionalità dell'artista *faber* e dell'antica unità artistico-artigianale del mestiere tramandato nelle botteghe. Nascono così tra Roma e Firenze sodalizi tra artisti italiani, sulla falsariga delle confrater-

<sup>75</sup> Su Nino Costa (Roma, 1826-Marina di Pisa, 1903) si veda G. Costa, G. Guerrazzi Costa, *Quel che vidi e quel che intesi*, Longanesi, Milano 1927; O. Rossetti Agresti, *Giovanni Costa. His life, work and times*, Gay and Bird, London 1907; V. Martinelli, *Paesisti romani dell'Ottocento*, Palombi, Roma 1963.

nite anglosassoni pseudo-quattrocentesche, come la Scuola Etrusca (1883) e In Arte Libertas (1885) – entrambi patrocinati da Costa –, che favoriscono, anche attraverso eventi espositivi internazionali, il dialogo culturale sovranazionale.

La mitizzazione anglofona delle glorie artistiche nostrane produce inoltre conseguenze sullo *status* materiale dello stesso patrimonio culturale italiano. Per molti inglesi vivere a Firenze costituisce la realizzazione di un sogno vagheggiato già nella patria d’origine grazie al numero significativo di opere artistiche, letterarie e saggistiche che ne fanno l’oggetto o l’ambientazione delle proprie narrazioni. Pertanto, una volta raggiunta la meta sospirata, questi ‘appassionati pellegrini’ non mancano di trasfigurare la realtà che si presenta ai propri occhi nell’immagine ideale coltivata nella loro immaginazione e spesso questa trasformazione si concretizza in azioni reali che incidono a loro volta sull’immagine della città, come la produzione o la committenza di opere d’arte, la costituzione di raccolte di beni o gli interventi sull’architettura delle proprie dimore, soprattutto storiche e suburbane. Alcuni anglo-fiorentini dediti alla ricerca, al collezionismo e al mecenatismo, come Frederick Stibbert, Herbert Horne, Bernard Berenson, Charles Loeser, Harold Acton, svolgono un ruolo importante nella promozione delle attività artistiche e manifatturiere della città, nella divulgazione della cultura locale e nella diffusione del suo patrimonio presso musei e raccolte estere, lasciando peraltro a Firenze le proprie preziose residenze e/o collezioni, nelle quali le arti decorative occupano una posizione di primo piano.

Grazie alla mediazione intellettuale e alla riscoperta dei valori estetici del passato operate dalla moltitudine dei colti estimatori stranieri, le arti impropriamente dette ‘minori’ attraversano così, nella seconda metà dell’Ottocento, un momento di notevole fioritura. Ne sono concausa le esposizioni internazionali e il fiorente commercio legato al costituirsi delle prime importanti raccolte ad opera di istituzioni museali e di collezionisti privati. Fondamentali sono anche la pubblicazione di trattati moderni, la riedizione di quelli antichi e la stampa di periodici e cataloghi illustrati destinati a esperti, appassionati e addetti ai lavori (artieri e studenti degli istituti d’arti e mestieri), che forniscono utili strumenti per lo studio, il riconoscimento e la classificazione degli stili e dei modelli tipologici e decorativi elaborati dalle diverse scuole locali nel corso dei secoli. Di conseguenza un grande fervore anima il mondo della ceramica italiana, i cui operatori, sulla scorta del gusto imperante per il revival storicista, investono ogni risorsa per riappropriarsi delle tecniche, dei materiali e della maniera degli antichi artefici, con varianti locali dovute all’adozione di repertori desunti dalla storia regionale. La riunificazione del Paese infatti è ancora recente, pertanto non

esiste una cultura nazionale, ma tante espressioni regionali, nutrite di tradizioni locali e di apporti dovuti alle dominazioni straniere. Il risultato è una formidabile rinascita della ceramica di tradizione con la diffusione sul mercato di opere di tale perfezione da essere facilmente scambiate per originali, finendo come tali in prestigiose raccolte private e museali, e in ogni caso essendo molto apprezzate soprattutto dagli stranieri, in virtù del costo più accessibile.

Al citazionismo storicista si affianca poi la passione per il mondo esotico e orientale, in questo periodo identificato non tanto con la Cina e il Giappone, quanto con il mondo turco, persiano, islamico e arabo-moresco, conosciuti grazie alle campagne archeologiche in Medio Oriente e nell'Asia Minore, alla nascita di specifiche collezioni d'arte orientale e alla divulgazione di *reportage* illustrati, realizzati soprattutto da noti esploratori inglesi e francesi. Divenuto una variante del *Grand Tour*, il Vicino Oriente attira infatti frotte di viaggiatori, in particolare britannici, attratti dalla luce, dall'architettura, dall'arte e dai costumi di questi paesi, che appaiono agli occhi dello straniero occidentale pervasi da un'atmosfera di magia, sensualità e romanticismo. Questo interesse porta alla comparsa di ceramiche dal sapore esotico e di copie fedeli di manufatti originali, che mettono in evidenza la straordinaria abilità tecnica raggiunta dalle fabbriche italiane anche nel riprodurre le finiture, le gamme cromatiche e gli schemi decorativi orientali.

Alla luce di queste tendenze l'aspetto più saliente della produzione ceramica italiana tardo-ottocentesca – così come emerge anche in occasione dell'Esposizione Industriale di Milano del 1881<sup>76</sup> e dell'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884 – risiede nell'unanime orientamento storicista e nella eccellente qualità delle copie di modelli orientali e del passato. Tuttavia, proprio in occasione dell'evento torinese, la critica contemporanea più attenta a quanto accade nel resto d'Europa si trova concorde nell'auspicare la fine del «grande eclettismo d'imitazione»<sup>77</sup> e l'avvento di un doveroso rinnovamento dei codici estetici di

<sup>76</sup> In occasione dell'Esposizione Industriale di Milano del 1881 Giuseppe Corona è incaricato dal comitato esecutivo di condurre una dettagliata indagine conoscitiva sulla realtà produttiva ceramica italiana, i risultati della quale sono pubblicati nella relazione *L'Italia ceramica. Esposizione industriale italiana del 1881 in Milano. Relazione dei Giurati*, Milano 1885.

<sup>77</sup> L'espressione è adottata da Gian Leopoldo Piccardi nella sua relazione *Esposizione nazionale di Torino 1884. Dell'arte applicata alle industrie dei mobili, delle masserizie e delle decorazioni della casa*, pubblicata come numero monografico degli *Annali dell'Industria e del Commercio* (1885) (cfr. Novelli 1888, p. 100).

riferimento. Infatti per la maggior parte degli osservatori – come ad esempio Camillo Boito<sup>78</sup>, Edoardo Scarfoglio<sup>79</sup>, Francesco Brambilla<sup>80</sup>, Giuseppe Corona<sup>81</sup> – lo studio e la riproduzione dei capolavori antichi, spesso incoraggiati dalla domanda di una classe borghese giudicata incapace di discernimento in merito al gusto e alla qualità, devono essere solo un utile esercizio per gli artigiani onde riappropriarsi delle abilità e delle conoscenze degli antichi maestri, ma queste risorse una volta acquisite vanno riversate nell’invenzione di una lingua unitaria, moderna e originale, realmente adeguata ai tempi e capace di promuovere una necessaria riforma delle arti decorative italiane.

### II.2.3. *Il profilo di un artista dai molteplici talenti*

Galileo Chini nasce a Firenze nel 1873. Intraprende il cammino artistico quando è ancora fanciullo essendo stato accolto come apprendista, dopo la morte

<sup>78</sup> «Anche la ragione cauta e l’imitazione, che spesso ne deriva, presentano i loro malanni. Le fabbriche del Minghetti, del Farina, del Molaroni e di parecchi altri, non ostante a molti oggetti degni, massime nella prima, di largo encomio, accennano a declinare. Le vecchie faenze di Pesaro e di Urbino, gli stupendi cocci di Mastro Giorgio non bastano più a soffiare la vita negli artefici moderni: cercano qualcosa altrove, e già s’indovina che brancolano» (cfr. Boito 1884, p. 40).

<sup>79</sup> Scarfoglio fa un’analisi pungente delle ragioni del successo di vendite dei prodotti ceramici *in stile* proposti all’Esposizione di Torino, evidenziando il nuovo potere economico della classe borghese, desiderosa di accedere a beni fino a poco tempo prima considerati di lusso, ma incapace di discernimento in merito al gusto e alla qualità: «non potendo tutti avere della ceramica bella, ne vogliono ad ogni modo, magari brutta e volgare, purché sia ceramica» (cfr. Scarfoglio 1884).

<sup>80</sup> «Per quanto io ammiri le splendide imitazioni delle antiche ceramiche; e per quanto io rispetti i felici ritrovatori degli antichi processi ceramistici, io do la preferenza all’arte viva, a quella che s’ispira piuttosto al merito dell’invenzione e del disegno anzi che a quello della coloritura e della doratura. Capisco benissimo che un fabbricante si dedichi p. e., a copiare e riprodurre gli antichi vasi di Urbino con le loro antichate e soventi scorrette figure, di stile raffaellesco però, e con quella povertà di tinte che lo caratterizza, dal momento che trovano numerosi acquirenti in quella parte di pubblico che vuol parere intelligente ed amatore di cose antiche; ma credo che non sarà da costoro che l’arte ceramistica avrà progresso» (cfr. De Filarete 1884, p. 3).

<sup>81</sup> «Ho detto che invece di progredire noi siamo tornati di qualche secolo indietro. Infatti i nostri maggiori faenzieri, animati dal desiderio di rinnovare una gloria patria, impresero ad imitare le celebri nostre maioliche della Rinascenza. Per quanto siano tali copie, per lo più inanimate e servili, da condannare, poiché è certo che copiare significa imbastardire, come disse Champfleury, conservatore del museo di Sévres, pure io le trovo non irragionevoli, considerandole quale una affermazione dell’arte italiana. Ma la via è falsa, e non appena si riescì [*sic*] a conoscere tutti gli andirivieni, conveniva abbandonarla, solo servendosi di essa quale base e quale incentivo al progresso» (cfr. Corona 1885, p. 48).

del padre, nell'impresa di restauri di dipinti murali dello zio Dario, che lavora per conto dell'Ufficio Regionale per la Conservazione. Nella sua città frequenta la Scuola Professionale per le Arti Decorative e Industriali di Santa Croce, ma è soprattutto dall'esperienza pratica nel restauro e nella decorazione che trae il massimo profitto per il consolidamento della propria cultura e del proprio mestiere, cosicché diviene collaboratore dello zio e partecipa con lui, tra l'altro, ai lavori di restauro in Santa Trinita e al Mercato Vecchio di Firenze. Nel 1894 realizza il suo primo importante intervento decorativo sul soffitto del salone di rappresentanza di Palazzo Budini Gattai e nel 1897, alla morte dello zio Dario, ne assume il ruolo direttivo nell'impresa. Ben presto si distingue nell'ambiente fiorentino dei maestri d'arte per le spiccate doti di maestria, rapidità e ingegno. Nondimeno il giovane e promettente artista è inserito nel mondo colto dell'arte della sua città, percorso in questi anni dalle più aggiornate correnti estetiche e di pensiero, anche in virtù della massiccia presenza di intellettuali e artisti stranieri: frequenta la Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti, il Circolo degli Artisti, i caffè e le sedi delle ricche collezioni pubbliche e private, dove si ritrova l'*intelligenza* artistica fiorentina<sup>82</sup>. Lo stesso Chini ricorda nelle proprie memorie<sup>83</sup> che tra i suoi amici vi sono esponenti di rilievo dell'arte e della letteratura contemporanea, citando, tra gli altri, i pittori Telemaco Signorini e Plinio Nomellini e gli scrittori Sem Benelli e Giovanni Papini, e paragonando il suo

<sup>82</sup> Il cugino di Galileo, Chino Chini, testimonia in alcune sue note autobiografiche della vivacità d'interessi della cerchia dei giovani artisti fiorentini di cui Galileo fa parte: «era veramente un cenacolo di artisti dove si passavano serate piacevoli, poi nei giorni festivi si ritrovavano insieme per escursioni o per visitare gallerie e soprattutto il Museo Nazionale per la varietà e importanza delle collezioni esposte». Le memorie di Chino sono costituite da una quantità di fogli sciolti contenenti annotazioni dettagliate riguardanti la sua famiglia e la storia dell'impresa ceramica. In alcuni casi si tratta di note cadenzate, come una sorta di diario, con l'indicazione del mese e dell'anno a cui si riferisce l'avvenimento riportato. Insieme a queste sue memorie, Chino conserva, con meticolosa cura e con un preciso intento documentario, una quantità di documenti di varia natura, raccolti in incartamenti relativi alle varie fasi del proprio percorso professionale (Arte della Ceramica, Manifattura Fontebuoni, Fornaci San Lorenzo, ecc.). Questo materiale è attualmente conservato nell'Archivio privato della Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo di proprietà degli eredi (Vieri Chini).

<sup>83</sup> Le memorie di Galileo Chini sono raccolte in tre quaderni scritti tra il 1950 e il 1955 dall'artista – solo il primo è realmente scritto da Galileo, mentre gli altri due sono dettati alla moglie Elvira, a causa della perdita pressoché totale della vista dell'artista – e conservati presso l'Archivio Galileo Chini di Lido di Camaiore. Il contenuto di questi quaderni è stato pubblicato da Fabio Benzi col titolo *Il tarlo polverizza anche la quercia* (cfr. Benzi 1998).

*entourage*<sup>84</sup> al movimento milanese degli Scapigliati, per lo spirito di ribellione nei confronti della cultura artistica ufficiale, considerata retrograda, superficiale e commerciale. Un episodio significativo in tal senso riguarda l'esclusione di un suo dipinto proposto all'esposizione artistica fiorentina *Festa dell'Arte e dei Fiori* (1896-97) – cui prendono parte anche Giovanni Segantini, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Gino Coppedè, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Claude Monet, Edward Burne-Jones, Pierre Puvis De Chavannes – e l'organizzazione da parte di Chini, per la prima volta in Italia, sull'esempio dell'analoga iniziativa di Gustav Courbet<sup>85</sup>, di una *Mostra dei Rifiutati*. A proposito del clima intellettuale fiorentino di questi anni, aperto e sensibile verso le moderne tendenze internazionali dell'arte e della cultura e intriso di ideologia socialista, poesia e simbolismo, Ardengo Soffici scrive: «era il tempo in cui noi tutti giovani eravamo sotto l'influenza delle varie scuole facenti capo, insieme a Segantini, a Boeklin<sup>86</sup> e ai Preraffaelliti»<sup>87</sup>. La qual cosa è piuttosto evidente nella prima produzione artistica di Chini, influenzata appunto dalla scuola inglese e dal culto dei 'primitivi', come si vede nei disegni da lui eseguiti a illustrazione di testi poetici (1896-99) per la rivista «Fiammetta»<sup>88</sup>, tra i quali, ad esempio, quello del 1896 che fa da

<sup>84</sup> I nomi di artisti e letterati della sua cerchia citati da Galileo sono: Plinio Nomellini, Lodovico Tommasi, Salvino Tofanari, Costetti, Libero Andreotti, Enrico Sacchetti, Giuseppe Graziosi, Sem Benelli, Beltramelli, Cavacciocchi e Giovanni Papini (cfr. Benzi 1998, p. 34). Chino Chini invece ricorda nelle proprie memorie: «artisti e amatori d'arte vi capitavano anche quando la sera rimanevo a Firenze e ricordo Mariano Coppedè, uno scultore famoso del legno, Montelatici Giovanni, mosaicista del quale Galileo era direttore artistico del suo accreditato laboratorio posto in via Arnolfo, i due fratelli Tofanari, uno pittore e l'altro scultore, Giovanni Vannuzzi e Vittorio Giunti, ragionieri e amatori d'arte che si dilettevano di pittura, Pisani, Zocchi e Calzolari scultori, Ugo Giusti architetto e Sem Benelli» (cfr. G. Cefariello Grosso, *Galileo Chini e il sorgere della ceramica moderna italiana*, in Benzi Margozzi 2006, p. 60).

<sup>85</sup> Nel 1855 Gustav Courbet apre un'esposizione personale, alternativa al Salon ufficiale, nella quale espone le proprie opere, rifiutate dalla giuria accademica. Qualche anno dopo Napoleone III allestisce il Salon des Refusés per dare visibilità agli artisti emergenti le cui opere erano state rifiutate, come quelle di Courbet.

<sup>86</sup> Il pittore, disegnatore, scultore e grafico svizzero Arnold Böcklin (Basilea, 1827-San Domenico di Fiesole, 1901), tra i principali esponenti del Simbolismo, risiede a Firenze dal 1874 e qui dipinge la sua opera più intensa e famosa, *L'isola dei morti*. Dal 1895 fino alla sua morte vive in una villa a San Domenico di Fiesole.

<sup>87</sup> Cfr. Soffici 1954, p. 77.

<sup>88</sup> La rivista «Fiammetta» edita a Firenze e Roma a partire dal 1896 e per i primi decenni del Novecento, ospita interventi di scrittori come Ugo Ojetti e Giovanni Pascoli e illustrazioni in litografia di vari artisti tra i quali, oltre a Chini, Telemaco Signorini, Giorgio Kienerk e Giovanni Fattori.

commento alla poesia di Dante Gabriel Rossetti, *Silenzio di Meriggio*<sup>89</sup>. Peraltro l'artista figura dal 1893 tra i membri della confraternita d'impronta simbolista e preraffaellita In Arte Libertas, fondata dal pittore Nino Costa.

Nel 1896, in conformità ai principi espressi dal movimento riformista inglese, Chini avvia, in sodalizio con alcuni amici artisti, un'attività manifatturiera denominata Arte della Ceramica, i cui prodotti di marca modernista ottengono riconoscimenti prestigiosi nelle principali esposizioni già a partire dal 1898, con una clamorosa affermazione nel 1902, in occasione della rassegna di arti decorative svoltasi a Torino.

Prosegue inoltre il suo impegno nella grafica e nell'illustrazione anche per «il Cavalier Cortese», dove elabora composizioni decorative di tema floreale e muliebre analoghe a quelle formulate contemporaneamente per la ceramica. Si dedica poi alla pittura da cavalletto ed espone alla Biennale di Venezia del 1901 il dipinto *La quiete*, prendendo parte in seguito anche alle edizioni del 1903, 1905 e 1907. Nel 1904 organizza con Ludovico Tommasi la Secessione della Promotrice Fiorentina, alla quale presenta cinque quadri di impronta simbolista che riscuotono notevole successo. Alla mostra, allestita al Palazzo Corsini e presentata da Giovanni Papini, partecipano i talenti toscani (e qualche straniero) più innovativi del momento. Seguono numerosissime partecipazioni a mostre collettive in Italia e all'estero<sup>90</sup>.

Sviluppa ancora con molto profitto l'attività di decoratore in edifici privati prevalentemente in Toscana, come il Palazzo della Cassa di Risparmio di Pistoia (1904), il salone delle feste del Grand Hotel La Pace di Montecatini (1903) e numerose cappelle, eseguite dal 1906 in poi, al Cimitero Monumentale della Misericordia dell'Antella di Firenze<sup>91</sup>. Nel 1906 decora, tra l'altro, la sala della Giovane Etruria all'Esposizione Internazionale di Milano, mentre per la Biennale di Venezia dipinge ad affresco: nel 1903, la volta della Sala Toscana; nel 1907, con Plinio Nomellini, le pareti della Sala *L'arte del Sogno*; nel 1909, la cupola del Padiglione Italia con *La Civiltà nuova*<sup>92</sup>. Il corposo elenco dei suoi cicli pittorici

<sup>89</sup> La pubblicazione è conservata nell'Archivio Galileo Chini di Lido di Camaiore (cfr. 1986, doc. 1, s.l.).

<sup>90</sup> Per un puntuale resoconto dell'attività espositiva di Chini si veda Martorano 2014.

<sup>91</sup> *Idem* per l'elenco completo degli interventi di decorazione murale.

<sup>92</sup> La decorazione della cupola costituita da otto spicchi nei toni blu cobalto, oro e rosso acceso, è articolata in tre fasce: quella superiore a motivi ornamentali; quella centrale con otto episodi, ciascuno commentato da un endecasillabo di Antonio Fradeletto, *Le origini, Le arti primitive, Grecia e Italia, Arte bizantina, Dal Medioevo al Rinascimento, Michelangelo, L'impero del Baroc-*

include anche la sistemazione del Padiglione Italiano all’Esposizione Universale di Bruxelles del 1910, per il quale riceve il Gran Prix, e gli interventi alle Esposizioni Internazionali celebrative del 1911 a Roma, Torino e Firenze.

Al contempo Chini si dedica alla progettazione ceramica: nel 1904 lascia la direzione artistica dell’Arte della Ceramica in seguito a divergenze con la direzione – assunta nel frattempo da Vincenzo Giustiniani –, e due anni dopo, a Borgo San Lorenzo, fonda, col cugino Chino, la Fornaci San Lorenzo, che affianca alla lavorazione della ceramica quella del vetro (lampade, lampadari, vetrate) e del ferro battuto e per la quale è *art director* fino al 1925<sup>93</sup>. In questa fase si interessa, oltre che del design del vasellame, della progettazione di apparati ornamentali per l’architettura<sup>94</sup> (pannelli di piastrelle, fregi decorativi, modanature) in maiolica e in grès. Si tratta di interventi spesso pensati per l’edilizia residenziale privata e costituiti da inserti decorativi eleganti e discreti di ispirazione viennese, che, senza interferire con la spazialità degli edifici, ne animano gli ambienti interni con effetti cromatici e luministici e ne impreziosiscono gli involucri esterni con sottolineature ornamentali delle strutture architettoniche. Non mancano prestigiosi incarichi per edifici pubblici e impianti termali. Tra questi ultimi vi è lo stabilimento Tamerici di Montecatini Terme, ampliato nel 1910 ad opera degli architetti Giulio Bernardini e Ugo Giusti. Come spesso accade per Chini, si tratta di un intervento globale che prevede l’esecuzione di alcuni affreschi e il design di vetrate, pavimenti e pannelli parietali in maiolica a lustro, secondo una personale simbologia acquatica che anticipa lo stile Dèco.

Nel 1908 Chini esordisce come scenografo per il dramma di Sem Benelli *La Maschera di Bruto* e nel biennio successivo realizza per lo stesso autore le scenografie teatrali per *La Cena delle beffe*, *Sogno d’una notte di mezza estate*, *L’Amore dei tre re* e per *Orione* di Ercole Luigi Morselli. Realizza inoltre svariati interventi

*co*, *La civiltà nuova*; quella inferiore con motivi legati al simbolo astrologico dello scarabeo. La cupola – coperta nel 1928, in seguito alla ristrutturazione della sala ad opera di Gio Ponti – è stata restaurata dal 2005 e riportata alla luce nel 2013. Per l’opera si veda C. Spagnol, *Galileo Chini. La cupola del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. Il restauro del ciclo pittorico*, Marsilio, Venezia 2006.

<sup>93</sup> Nel 1920 entra nella manifattura mugellana il figlio di Chino Chini, Tito, che, dal 1925, prende il posto di Galileo nella direzione artistica dell’impresa. L’attività delle Fornaci San Lorenzo si interrompe bruscamente nel 1943, quando la fabbrica è distrutta per effetto di un bombardamento aereo.

<sup>94</sup> Per una dettagliata elencazione dei lavori eseguiti da Chini nel design della ceramica architeturale si veda Martorano 2014.

nei settori dell'illustrazione e della grafica per lo spettacolo e per la pubblicità. Sempre nel 1908 ottiene la cattedra del Corso Libero Superiore di Decorazione alla Regia Accademia di Belle Arti di Roma, dove insegna fino al 1911. Si occupa poi di progettazione d'interni per la Casa d'Arte, uno *showroom* aperto a Firenze nel 1909, insieme coi pittori Salvino Tofanari e Ugo Fioravanti e con l'architetto Adolfo Coppedè, coll'intento di promuovere il prodotto di serie artigianale o industriale valorizzato dal design d'autore, così da precorrere il fenomeno delle case d'arte futuriste, diffuse in tutta la penisola negli anni immediatamente successivi.

Nel 1911 è invitato a Bangkok dal re del Siam, Rama V, che ne aveva ammirato i dipinti murari alla Biennale veneziana dell'anno precedente, e qui lavora come pittore di corte per tre anni, decorando l'interno del nuovo Palazzo del Trono, appena costruito dagli architetti italiani Annibale Rigotti e Mario Tamagno, che rappresenta il suo capolavoro decorativo. A Bangkok realizza anche una serie di quadri palpitanti di luci e colori, che colgono con intima partecipazione aspetti e atmosfere del mondo siamese. Rientrato in Italia, portando con sé una splendida collezione di oggetti orientali, continua a riversare suggestioni, esperienze e immagini esotiche nella sua arte pittorica e nelle decorazioni ceramiche e parietali. Spicca tra i suoi dipinti di questo periodo *Fine d'anno cinese a Bangkok* del 1913, che è esposto alla II Mostra della Secessione Romana nel 1914 con altri suoi quadri in cui le influenze orientali creano un'originale commistione con lo stile secessionista e nel quale, in particolare, Chini perviene a vibranti soluzioni di forma-colore vicine a quelle di Boccioni pre-futurista.

Nel 1914 alla Biennale di Venezia decora la sala dedicata alla mostra di sculture del dalmata Ivan Mestrovich con diciotto pannelli dedicati al tema primaverile, che richiamano immediatamente i preziosi dipinti di Klimt per la profusione d'oro e per le cascate di elementi astratti che evocano la fioritura: «Soltanto game e forme di colore e composte tonalità gradevoli, il grafico analitico di un fiore e di una foglia simile a quello di una figura umana»<sup>95</sup>. Dal 1914 si dedica anche alla realizzazione della propria Casa delle Vacanze al Lido di Camaiore, che diventa la sua residenza d'elezione e luogo di ritrovo di varie personalità artistiche del tempo e il cui progetto, ricco di suggestioni viennesi e orientali, include gli arredi, il mobilio, il disegno del giardino e le decorazioni degli ambienti, in un

<sup>95</sup> Le parole con le quali Galileo Chini descrive la sua opera sono riportate in Vianello 1964, p. 19.

insieme vitale di contaminazione fra le arti. Tra i frequentatori della Casa delle Vacanze vi è l'amico Giacomo Puccini, col quale Chini collabora dal 1915 per le scenografie teatrali di alcune opere: dapprima *Trittico*, poi *Turandot*, *Gianni Schicchi*, infine *Manon Lescaut*.

Dal 1915 al 1917 è docente di Ornato dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove ha tra i suoi allievi Ottone Rosai, Primo Conti e Marino Marini, e nel 1917, insieme a un gruppo di colleghi artisti (Ardengo Soffici, Angelo Morbelli, Alfredo Cifariello, Giovanni Prini, Alberto Grubicy, Adolfo De Carolis, Francesco Paolo Michetti, Giulio Aristide Sartorio) raccoltisi nell'Associazione Propaganda Artistico-Industriale, firma il manifesto *Rinnovando rinnoviamoci*, il cui fine primario è l'abolizione delle accademie di belle arti e l'instaurazione di scuole artistiche industriali atte a rinnovare e parificare tutte le forme d'arte e a sviluppare particolarmente quelle di carattere etnografico.

Prosegue inoltre l'intensa attività di decorazione con una serie di pannelli di tema bellico per il salone centrale alla Biennale di Venezia del 1920 e con numerosi interventi in residenze private, transatlantici ed edifici termali, tra cui le Terme Berzieri a Salsomaggiore. Queste ultime, progettate dall'architetto Ugo Giusti, rappresentano un capolavoro d'integrazione tra architettura e arti decorative e devono al progetto di Chini l'intero apparato ornamentale, includente affreschi, rivestimenti ceramici, mosaici, vetrate e arredi (le parti in grès e vetro sono realizzate dalla Fornaci San Lorenzo): un esempio d'arte totale d'impronta déco, con chiare inflessioni orientali dovute all'esperienza in Siam.

Nel 1925, dopo la partecipazione all'Esposizione Internazionale di Parigi, abbandona la fabbrica del Mugello per dedicarsi esclusivamente alla pittura. Nel 1927 ottiene la cattedra di Decorazione Pittorica alla Regia Scuola di Architettura di Firenze. Riceve numerosi riconoscimenti, nomine e onorificenze da parte di istituzioni culturali pubbliche e private. Dagli anni Trenta, esauritasi l'intensa attività decorativa, si dedica alla pittura da cavalletto e il suo stile pittorico partecipa a una sorta di 'ritorno all'ordine', in concomitanza alla tendenza naturalistica espressa dai Post-Macchiaioli: dipinge immagini intime e liriche, come paesaggi versiliani, nature morte e alcuni nudi. A partire dal 1931 tiene le prime mostre personali a Parigi, Firenze, Milano e in diverse altre città italiane e dona alla galleria degli Uffizi il suo *Autoritratto*. Negli anni Quaranta la sua figurazione assume dapprima un'inflessione *fauve*, poi, nel dramma di una incombente cecità, si vena di un cupo espressionismo allegorico, concentrandosi prevalentemente sul tema della morte. Muore a Firenze nel 1956.

## II.2.4. *L'Arte della Ceramica (1896-1904)*

### II.2.4.1. Nascita e principi ispiratori del 'movimento' fiorentino

La vicenda di Galileo Chini in ambito ceramico ha origine da una precisa circostanza. Nel 1896, i marchesi Ginori vendono la storica fabbrica di porcellane di Doccia all'industriale milanese Augusto Richard, che fonda la Società Ceramica Richard-Ginori<sup>96</sup>. L'amarezza per questa fusione è tale tra i fiorentini, persuasi di aver perso col celebre opificio un settore prestigioso del capitale storico e culturale cittadino, che il desiderio di far rivivere a Firenze una nuova eccellenza dell'arte ceramica, induce Chini, insieme ai propri amici «intelligenti di cose d'arte»<sup>97</sup>, Vittorio Emanuele Giunti, Giovanni Montelatici e Giovanni Vannuzzi, a riversare le proprie giovanili aspirazioni nella fondazione di una nuova impresa manifatturiera nella quale, sull'esempio della *firm* di William Morris, inverare i principi di solidarietà e onestà creativa degli artieri di bottega del Rinascimento, rielaborandone ed elevandone a nuova gloria il patrimonio culturale.

A tal proposito è interessante rilevare l'emblematica analogia tra le parole con le quali Galileo Chini racconta nelle proprie memorie la genesi dell'Arte della Ceramica come frutto di 'ragionamenti' tra i quattro amici nel corso di una serata conviviale al Caffè Nacci di piazza Beccaria: «ci indusse un senso di ribellione e si esclamò: *Se Doccia non è più cosa nostra, noi inizieremo un nuovo seme, che sarà frutto delle nostre fatiche e delle nostre economie* [...] Di ragionamento in ragionamento, quando ci trovammo la sera dopo [a casa del Giunti], si addivenne alla decisione di unirsi e coi pochi nostri risparmi creare una piccola manifattura col nome di *Arte della Ceramica*»<sup>98</sup> e quelle di Dante Gabriel Rossetti in merito a una simile conversazione tenutasi nella Casa Rossa di Morris tra i futuri membri fondatori della Morris, Marshall, Faulkner & Co.: «una sera molti di noi eravamo insieme, e prendemmo a parlare del modo in cui gli artisti facessero ogni genere

<sup>96</sup> «Sul finire dell'Ottocento, anche la manifattura milanese Richard aveva cambiato fisionomia e produzione sotto la guida espansionistica di Augusto Richard: lo stabilimento di San Cristoforo a Milano era stato avviato nel 1873, nel 1887 viene acquistato l'opificio Palme di Pisa, nel 1896 la ditta milanese unisce la propria attività ai laboratori di porcellana e maiolica di Doccia, fondati dal marchese Ginori nel 1735, nel 1897 acquisisce le ceramiche di Musso di Mondovì e nel 1900 la produzione di grès della francese Révol a Vado Ligure» (cfr. V. Terraroli, *L'arte italiana del Novecento, tra modernità e tradizione, attraverso cento ceramiche d'artista*, in Terraroli Cretella 2014, p. 10).

<sup>97</sup> Cfr. Benzi 1998, p. 48.

<sup>98</sup> Ivi, p. 37 e p. 48.

## II. Il modello dello “studio craft”

di cose nel passato, progettassero ogni tipo di decorazione e di arredi, e qualcuno suggerì – come per scherzo – che avremmo dovuto mettere ognuno cinque sterline e costituire una società»<sup>99</sup>. In entrambi i casi gli artisti condividono la volontà di far rivivere capacità e prestigio delle antiche officine artigiane mettendo in gioco le proprie risorse professionali ed economiche.

Tale affinità di intenti è testimoniata inoltre dalle parole di Chino Chini, che riporta nelle sue note il breve ma eloquente manifesto<sup>100</sup> programmatico del ‘movimento artistico’ Arte della Ceramica:

[...] e sull’onda di un entusiasmo sempre più travolgente, come per un vero movimento artistico, fu stilato anche il programma: L’Arte della Ceramica è sorta arditamente con questi fini: 1. Rendere la Ceramica degna d’appartenere alle arti belle. 2. Far rinascere l’Arte della ceramica al modo dei nostri antichi, e primo e solo Luca della Robbia, pensando a coprire con degni smalti il frutto di una fantasia artistica. 3. Portare quest’arte alle più alte manifestazioni come decorazioni di soffitti a forma di quadri interi ed alle cose più comuni e più semplici di cui vanno felici esempi la China [*sic*] e il Giappone.<sup>101</sup>

D’altro canto che gli artisti fiorentini siano al corrente del movimento riformista inglese è anche testimoniato dal riferimento da loro esplicitato, nel dare conto delle proprie origini e dei propri intenti, in un opuscolo pubblicato dalla stessa manifattura dopo il conseguimento della Medaglia d’Oro all’Esposizione di Torino del 1898, dove si legge:

Dall’Inghilterra incominciò il movimento nuovo ed ispirantesi agli antichi modelli. Si manifestò prima nelle tele e rimase per un certo tempo nel campo vero e stretto dell’arte per poi fiorire anche nell’industria. [...] La novità fu multiforme ed abbracciò molte manifestazioni industriali, ma non avevano ancora fatto la sua manifestazione nella Ceramica. Tutte le fabbriche erano rimaste, si può dire, indietro di un secolo. Le nuove non pensarono altro che a copiare, o che non avessero ardimento o virtù di pensiero, le antiche si riprodussero continuamente ostinate alla loro gloria prima.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Le parole di Rossetti sono riportate dal suo intimo amico, critico letterario e poeta inglese, Theodore Watts-Dunton in *Athenaeum*, 10 ottobre 1896 (cfr. Thompson 2011, p. 93).

<sup>100</sup> Cfr. Gonnelli 2014, p. 91.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Cfr. Cefariello Grosso 2010, pag. 46.

Dal medesimo testo sembrerebbe tuttavia che Chini e i suoi sodali non conoscano le declinazioni in campo ceramico delle Arts & Crafts – ipotesi avvalorata anche dall'autonomia stilistica della loro iniziale produzione dalla ceramica di *studio potter* come William De Morgan o di designer come Walter Crane –, il che conferisce, per certi versi, una connotazione a maggior ragione ardita e pionieristica alla loro impresa. A ogni modo, sulla falsariga di quel 'movimento nuovo' sorto in Inghilterra, i quattro amici gettano le basi di una società, nella quale ciascun membro versa la considerevole somma iniziale di sessanta lire per consentire l'avviamento di un piccolo laboratorio nel quale – come racconta Galileo nelle sue memorie – ciascuno potesse esprimere i propri talenti e le proprie conoscenze: «eravamo intenti in vario modo a iniziare... Vittorio con i libri di tecnica, io a cercare sagome di vasi e decorazioni. Montelatici e Vannuzzi a lucidare disegni che dalle mie mani si succedevano l'uno dopo l'altro! [...] Si fece una piccola fornace e il tornio... quanto entusiasmo! Quanti sacrifici, i nostri risparmi venivano tutti spesi lì, il nostro tempo non aveva orario...»<sup>103</sup>

Pertanto, al momento della fondazione della 'Cooperativa per la fabbricazione di Maioliche artistiche L'Arte della Ceramica', i compiti sono così ripartiti: Chini è il direttore artistico, continuando al contempo la propria attività prevalente di decoratore e restauratore di pitture murali; Giunti assume il ruolo di direttore tecnico, conservando anche il lavoro esterno di ragioniere; Vannuzzi, che è impiegato nel medesimo ufficio di Giunti, e Montelatici, che prosegue nell'esercizio del mestiere di mosaicista, sono esecutori dei progetti di Galileo; lo stesso Vannuzzi è anche contabile per la neonata impresa. La prima sede della fabbrica è naturalmente a Firenze, in via Arnolfo, in un bilocale collocato al piano rialzato e munito di uno scantinato e di una piccola corte con ingresso autonomo da via del Ghirlandaio, poco distante dalla casa di Chini, in una sorta di quartiere artistico, dove hanno studio o abitazione anche lo scultore Mariano Coppedè, il pittore Salvino Tofanari, lo scultore Angiolo Vannetti, l'artista delle vetrate Guido Polloni, il mosaicista Montelatici. Giunti, che è il primo ispiratore dell'impresa ceramica, provvede alla realizzazione del tornio, del forno, delle vasche per l'argilla e di tutte le attrezzature necessarie all'attività del laboratorio.

Lo spirito corporativo di unione, fratellanza e cooperazione che unisce i quattro soci fondatori dell'Arte della Ceramica è sancito dall'assenza di connotazioni individuali sul fondo dei primi manufatti e dall'adozione, come marchio di

<sup>103</sup> Cfr. Benzi 1998, p. 37.

fabbrica, del simbolo di due mani incrociate, a indicare la coesione del gruppo, accanto a una melagrana stilizzata, con all'interno le iniziali 'ADC' e la 'F' di Firenze (o la scritta 'Firenze' per esteso). La melagrana rimanda, oltre che all'iconografia religiosa rinascimentale, alla pittura preraffaellita e alle Arts & Crafts, non solo perché ricorre, in quanto simbolo di rinascita, in celebri dipinti dei pittori della confraternita inglese – come nella *Persefone* di Rossetti<sup>104</sup> – e nei motivi decorativi elaborati da Morris per tessuti e carte da parati, ma anche perché – come è stato rilevato da Gilda Cefariello Grosso, alla quale si deve il lavoro più importante di indagine e valorizzazione dell'opera ceramica di Galileo Chini – ricalca la scelta dell'architetto e designer inglese Arthur Mackmurdo, che l'elegge a simbolo della Century Guild of Artists, e che peraltro aveva a sua volta visitato Firenze, eseguendovi rilievi di edifici e partiti decorativi e acquistandovi opere d'arte applicata, prima della fondazione della propria gilda.

È nota inoltre la preferenza di Gabriele D'Annunzio per questo frutto simbolico, tanto da assumerlo a proprio emblema, e, d'altro canto, l'idea di un'arte che oltrepassi i limiti tradizionali del quadro e della scultura e, in un palpitante gioco di corrispondenze, giunga a pervadere di sé tutto l'ambiente vissuto dall'uomo, dall'architettura all'arredamento agli oggetti d'uso, sino a divenire vero e proprio stile di vita, ha un precedente italiano proprio nel ristretto ambiente della cosiddetta 'Roma Bizantina', cioè di quella *élite* culturale e mondana, fortemente sensibile alla moda preraffaellita, formatasi nella capitale negli anni Ottanta dell'Ottocento intorno, appunto, alla figura di D'Annunzio<sup>105</sup>. Peraltro l'impronta del Vate nella cultura artistica, oltre che letteraria, fiorentina si

<sup>104</sup> La figura di Persefone con in mano una melagrana ritorna ossessivamente nella produzione pittorica di Rossetti (ne esegue otto versioni tra il 1872 e il 1882) che la associa probabilmente alla propria consorte Elisabeth Siddal, morta prematuramente. Il mito, infatti, racconta che la giovane dea, figlia di Demetra, rapita da Ade, dio degli Inferi, resta sua prigioniera per aver assaggiato alcuni chicchi di melagrana, ma grazie a un compromesso stabilito dalla madre, la fanciulla dopo sei mesi (autunno e inverno) negli Inferi, può trascorrerne altrettanti (primavera ed estate) sulla terra, così che la sua presenza possa restituire gioia e luce al creato.

<sup>105</sup> Il poeta D'Annunzio è punto di riferimento per coloro che, come Ugo Ogetti e Margherita Sarfatti, sono impegnati nella difesa dell'artigianato artistico e della secolare tradizione italiana contro l'avanzata dell'industria. Il Vate è anche ispiratore della fondazione dell'ISIA nella Villa Reale di Monza, e conseguentemente dell'istituzione delle Biennali di Arti Decorative, e coltiva il proposito di fondare egli stesso nel bresciano una Cittadella degli Artieri per rilanciare le arti decorative italiane a livello internazionale (cfr. V. Terraroli, *Gabriele d'Annunzio, Margherita Sarfatti e il tema delle arti decorative*, in Casciari 2014, pp. 417-418).

manifesta con evidenza anche grazie alla sua frequente presenza alla Villa della Capponcina, sui colli fiorentini. Esistono pertanto non pochi punti di tangenza nelle scelte estetiche e nei riferimenti culturali assunti dalla compagine *chiniana* e dal circolo *dannunziano*, sebbene Chini e i suoi amici siano ben lontani dalle inclinazioni decadenti e aristocratiche del gruppo romano e in loro il principio di assolutizzazione del ruolo dell'arte conservi una forte impronta populista, manifesta nella volontà di portare eleganza e bellezza a una dimensione quotidiana e accessibile a tutti.

Il principio del socialismo dell'arte e della sua disseminazione a ogni aspetto della vita – *Art in All for All* – è posto infatti da Chini, come dagli artisti/designer della cerchia di Morris, a fondamento del proprio approccio artistico. In tal senso il fiorentino si rivolge a un'utenza quanto più ampia e diversificata, nel rispetto del diritto di ciascuno di vivere ogni giorno un'esperienza estetica gratificante e culturalmente formativa. Di conseguenza egli progetta, senza alcuna gradualità qualitativa, non solo ceramiche artistiche di rappresentanza, come piatti da parata, grandi vasi o sontuosi fregi decorativi, ma anche oggetti d'uso comune, come calamai o set da tavola, nei quali consegue una felice integrazione di innovazione stilistica, funzionalità e coerenza di forma e decorazione, in quanto, come rileva anche Sem Benelli:

L'idea principale della fabbrica è di cercare che la ceramica non principi e finisca col solo scopo dell'ornamento e del lusso; ma che possa diventare alta decorazione e che possa abbellire gli oggetti più semplici [...] e adornare gli oggetti più utili sì, da farne una cosa artistica. Se il portare a grandi dimensioni questo ornamento ceramico sarà bello, il piegarlo alle cose più comuni sarà bello e utile. Con questo scopo l'Arte della Ceramica continua coraggiosamente verso un rinascimento che non dovrà consistere solamente negli oggetti di lusso ma in qualunque cosa che circondi l'uomo<sup>106</sup>.

Il caso dell'Arte della Ceramica non è, invero, l'unico esempio della penetrazione di elementi della cultura Arts & Crafts nell'ambiente alto-artigianale toscano tardo-ottocentesco, come dimostrano le produzioni di altre manifatture ceramiche fiorentine, come la Cantagalli o la Manifattura di Signa di Camillo Bondi. Tuttavia negli altri casi permane l'orientamento storicista e il prelievo di soluzioni tecniche e formali dalla tradizione della maiolica italiana e ispano-mo-

<sup>106</sup> Cfr. Benelli 1899, p. 78.

resca da applicare alla realizzazione di pregevoli copie del passato. L'Arte della Ceramica invece intraprende da subito un coraggioso percorso d'avanguardia, così da realizzare, attraverso la figulina, un'ambizione latente di più ampio respiro, che non si esaurisce nell'affermazione artistica o commerciale, ma reca il seme di un radicale rinnovamento culturale, da propagare oltre i limiti convenzionali delle discipline. Questi intenti, espressi nel manifesto della cooperativa, trovano conferma anche nelle parole di Galileo, il quale riferendosi all'impresa, e qualificandola anch'egli come ‘movimento artistico’<sup>107</sup>, precisa la propria volontà di superare l'eclettismo delle coeve espressioni ceramiche italiane per adottare invece un codice moderno, per il quale però non fa riferimento al paradigma inglese, bensì al più moderno idioma del Liberty (fig. 32):

Il 1896-7 fu per me anche il periodo in cui potei iniziare qualcosa che era in me latente. [...] io insistei che il nostro movimento artistico avesse un *carattere*; non imitazione dall'antico, ma bensì un carattere... Era allora l'epoca del Liberty e bisognava assimilare a questo stile anche il soprammobile... il vaso o il piatto Cafaggiolo, Montelupo, Faenza, Savona [non] erano ad esso intonati. Noi cercando di avere una parola propria, ci uniformammo al movimento artistico, e così fu!<sup>108</sup>

Fu approvata la mia idea di dare alla nostra produzione un carattere proprio, il quale avrebbe facilitato molte cose per noi vitali non curandosi di seguire il carattere commerciale di altre fabbriche già esistenti in Firenze ed anche rispetto alla manifattura Cantagallo [*sic*], la cui eccelsa produzione conservava ed eseguiva la tradizione della ceramica italiana dei nostri grandi avi. Così si poteva andare incontro ad un sentimento necessario per intonarsi a quanto abbisognava alla ceramica e agli ambienti moderni dei nostri tempi.<sup>109</sup>

D'altro canto – come avrà modo di rilevare Vittorio Pica, nella sua relazione in occasione dell'Esposizione di Torino del 1902<sup>110</sup>, diversi anni dopo l'avvio della vicenda dell'Arte della Ceramica – ad alcuni decenni dalla nascita in Inghilterra del movimento di riforma artistica promosso «con risoluta coscienza di propositi»<sup>111</sup> da Morris, «il quale con l'esempio geniale, con l'iniziativa entusia-

<sup>107</sup> Cfr. Benzi 1998, p. 37.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Ivi, p. 48.

<sup>110</sup> Cfr. Pica 1903, pp. 25-28.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

stica, con la propaganda incessante, ha più di ogni altro contribuito a ricongiungere, come nelle epoche gloriose in cui la bellezza trionfava nella vita, alle arti maggiori le arti minori, riabilite e rinnovate»<sup>112</sup>, l'esperienza inglese si dimostra incapace di tenere il passo coi tempi moderni sia sul piano formale che su quello tecnico. Conseguentemente altre proposte europee, come ad esempio quella belga di Henry Van de Velde – «forse meno originale, certo meno aristocraticamente squisito, ma più pratico, più brillante e, sopra tutto, più spiccatamente moderno»<sup>113</sup> –, emergono e si affermano come nuovi modelli di riferimento per l'arte decorativa internazionale. Evidentemente ciò era stato precocemente recepito da Chini, che, con sensibile anticipo rispetto ai colleghi italiani, sceglie di «andare incontro»<sup>114</sup> a quel sentimento che percorre l'arte europea sul finire del secolo XIX e che, seppure non immune da influenze delle correnti artistiche immediatamente precedenti e da forti suggestioni delle arti visive estremorientali – approdate in Europa attraverso le esposizioni universali –, si avvia a trasformare e rinnovare radicalmente l'estetica dominante, mettendo in campo un'idea di bellezza completamente affrancata dalle forme del passato e portando nell'espressione artistica una ventata di nuovi schemi, temi e linguaggi. Quest'*arte nuova* eredita peraltro dalle Arts & Crafts l'anelito condiviso da Chini alla ricomposizione della scissione ingeneratasi nell'epoca moderna tra arte, artigianato e industria e al superamento della gerarchia delle arti, cosicché tutti gli aspetti della produzione artistica – dalla grafica all'arredamento, dal gioiello alla ceramica, dall'oggetto d'uso all'architettura, dalla moda alla decorazione – sono ora partecipi del progetto unitario e coerente di *gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale) che ridefinisce il *total look* dell'uomo e del suo ambiente.

Tali principi sono sostenuti in Europa da intellettuali, critici e artisti che, in rottura con l'eccessivo conservatorismo delle istituzioni ufficiali del mondo dell'arte (accademie di belle arti e rispettivi circuiti espositivi), promuovono l'elevazione dell'oggetto d'arredo, d'uso e d'ornamento alla sfera della pura creazione artistica, attirando l'interesse di pittori e scultori verso le arti applicate e decorative. A ciò si aggiunge il moltiplicarsi delle gallerie private d'esposizione e vendita degli articoli intonati al nuovo stile e l'affermarsi di una clientela di estrazione alto e medio borghese, ben consapevole dei propri mezzi e ben orientata nei

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Cfr. Benzi 1998, p. 48.

propri gusti, anche grazie alle esposizioni internazionali e alla pubblicazione di cataloghi e di riviste che, nella grafica (caratteri e illustrazioni) e nei contenuti, veicolano gli indirizzi dell'estetica art nouveau nelle varie declinazioni nazionali, come «La Revue blanche» (Liegi, 1889-1903), «The Studio» (Londra, 1893-1964), «Pan» (Berlino, 1895-1900), «Jugend» (Monaco di Baviera, 1896-1940), «Art e décoration» (Parigi, 1897-1933), «L'art décoratif» (Parigi, 1898-1914), «Ver Sacrum» (Vienna, 1898-1903).

Tuttavia, a dispetto del fervore internazionale, in Italia negli anni in cui viene alla luce l'Arte della Ceramica non esistono né realtà produttive aggiornate alle nuove tendenze né un mercato pronto a riceverle e soltanto i circuiti culturali più avanzati e cosmopoliti – come quello del quale Chini fa parte – manifestano interesse per le dinamiche artistiche d'oltralpe, rispetto alle quali avvertono con imbarazzo e insofferenza il provincialismo delle creazioni italiane. Tra le poche occasioni di aggiornamento e di apertura alla cultura estera un ruolo essenziale è svolto dai periodici italiani<sup>115</sup>, tra cui soprattutto «Emporium» («Rivista mensile illustrata d'arte, letteratura, scienze e varietà» pubblicata dal 1895 al 1964), che riserva ampi spazi all'arte e al design inglesi, dedica *reportage* alle mostre internazionali d'arte decorativa e industriale, presenta artefatti in vendita nelle gallerie alla moda, come Liberty & Co., pubblica le grafiche di Alphonse Mucha e documenta l'attività di artisti e progettisti consacrati all'Art Nouveau, così da introdurre i lettori alla grammatica modernista e da indirizzare l'attenzione di artigiani e manifatture verso il più ampio orizzonte europeo. Questi stimoli sono prontamente raccolti e rielaborati da Chini in progetti per la ceramica che, a dispetto della mediazione dai modelli stranieri, denotano però da subito uno stile personale e ben radicato nella cultura artistica italiana. Oltre che dai periodici, poi, Chini trae fondamentali suggestioni dall'osservazione diretta delle opere presentate alle mostre internazionali, che frequenta assiduamente in concomitanza con l'attività espositiva dell'Arte della Ceramica e dove «non ha occhi che per guardare i padiglioni stranieri, esternamente e internamente: annota, schizza ascolta e interroga (lo rileviamo dagli appunti dell'artista); cerca di comprendere e di carpire; fissa nella memoria linee architettoniche e motivi decorativi, immagini e colori»<sup>116</sup>.

<sup>115</sup> Come le riviste *Natura ed Arte* (1891-1911), *Per l'Arte* (1898-1914), *L'Arte* (1898-1929), *No-vissima* (1901-10) e *L'Arte Decorativa Moderna*, fondata in occasione dell'Esposizione di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902.

<sup>116</sup> Cfr. Vianello 1964, p. 14.

In tal modo, grazie allo spessore morale dell'iniziativa e alla qualità culturale della proposta artistica, l'Arte della Ceramica si configura in brevissimo tempo «tra le espressioni più notevoli del Liberty italiano, sia per la straordinaria ricchezza di elaborazioni tecniche, sia per la composita fantasiosità della decorazione orientalizzante»<sup>117</sup>, così da occupare una posizione di primo piano nella storia contemporanea delle arti decorative italiane.

#### II.2.4.2. Sviluppi ed epilogo dell'impresa

Chino Chini entra nella società nel 1897, affiancando Vittorio Giunti nel settore tecnico e assumendo ben presto il ruolo di capo-fabbrica. Poco prima di lui si sono uniti alla cooperativa anche i suoi fratelli: Augusto, in qualità di decoratore, e Guido, che si occupa dell'amministrazione. Sia nelle memorie di Galileo, che nella corrispondenza tra Guido e Chino (che risiede a Borgo San Lorenzo), si fa esplicito riferimento alla presenza già in questo primo periodo di maestranze pagate a giornata. Tra queste vi sono ad esempio i fratelli ceramisti Virginio e Venturino Minardi, provenienti da Faenza e in seguito titolari dell'illustre fabbrica Fratelli Minardi, e il valente pittore e ceramista faentino Achille Calzi. È documentato inoltre l'ingresso nella società del figlio dello scultore Emilio Zocchi, con mansione di modellatore, con la precisazione «per evitare l'assunzione di un altro collaboratore»<sup>118</sup> che fa supporre una certa consistenza della forza lavoro dell'azienda.

Nel 1898 l'impresa si costituisce legalmente, nonostante il disaccordo di Montelatici, che ne diviene socio onorario, e da questo momento scompaiono le mani intrecciate dal marchio di fabbrica. Pur conservando l'impostazione di una manifattura artigianale, per il cui avviamento i soci impegnano totalmente le loro personali, e talvolta familiari<sup>119</sup>, risorse economiche, la fabbrica fiorentina consegue in tempi brevi positivi riscontri commerciali che le consentono di crescere e di misurarsi con le realtà più affermate del settore. Partecipa così all'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, dove i suoi prodotti – lodati anche dall'*art director* della Richard Ginori, Luigi Tazzini, che ne ammira la portata innovativa – riscuotono grande consenso critico<sup>120</sup>, tanto che la giuria conferisce alla ditta la

<sup>117</sup> Cfr. Vinca Masini 1976, p. 343.

<sup>118</sup> Cfr. Monti 1989, p. 37.

<sup>119</sup> Chino Chini ipoteca la casa paterna per reperire i fondi necessari a consentire alla manifattura la partecipazione all'Esposizione di Torino e a quella di Londra del 1898.

<sup>120</sup> Nel generale trionfo dell'eclittismo storicista della ceramica italiana d'imitazione, le recensioni delle riviste registrano il cambiamento portato dalla manifattura fiorentina: «Chi ha dato

Medaglia d’Oro. La soddisfazione degli artigiani fiorentini per i risultati raggiunti è testimoniata dal commento pubblicato nell’opuscolo della manifattura – già menzionato – stampato subito dopo l’evento espositivo, nel quale si sottolinea come il risultato raggiunto sia il frutto dell’assiduità dei giovani artisti e della fantasia del direttore artistico, ma anche della novità della proposta estetica e della fedeltà agli alti principi ispiratori dell’impresa<sup>121</sup>.

Nello stesso anno l’Arte della Ceramica è presente all’Esposizione Universale di Londra, dove riceve ancora la Medaglia d’Oro. I riconoscimenti conseguiti attirano l’interesse di nuovi soci: nell’estate del 1898 il conte ferrarese Vincenzo Giustiniani visita la manifattura e manifesta l’intenzione di entrare nella società e prendere parte all’attività produttiva. L’offerta viene discussa e approvata dai soci che, nell’occasione ribadiscono l’attribuzione a Galileo Chini del ruolo di «direttore e artista creatore della produzione e del suo carattere»<sup>122</sup> e a Giunti quello di direttore tecnico. Nel 1899 Giustiniani fa il suo ingresso nell’organico della società, con mansione di ornatore – ciò a testimonianza della struttura ancora cooperativa e orizzontale dell’impresa –, apportandovi cospicui capitali che consentono all’opificio di soddisfare le crescenti commesse.

Tra il 1899 e il 1900 Montelatici si dimette per dedicarsi a pieno regime alla sua attività prevalente di mosaicista, alla quale prende parte lo stesso Chini, sempre in qualità di designer, come testimoniato dalla carta intestata dell’artista, con la dicitura: ‘Dir. Art.co de L’Arte della Ceramica e de L’Arte Musiva Firenze’. Nelle sue memorie, con il medesimo entusiasmo manifestato nel descrivere l’avvio

un vero tuffo nel moderno, attingendo però a piene mani alle sottigliezze del preraffaellismo e specialmente alle grazie seducenti del Botticelli è stata la società fiorentina dell’Arte della Ceramica» (cfr. Antelling 1898, p. 87). Benelli, scrive su «Il Marzocco»: «Ora, all’esposizione di Torino, una fabbrica fiorentina: “L’Arte della Ceramica”, ha presentato modelli originali e moderni di stile e di pensiero. [...] L’immensa varietà e armonia dei colori offusca le imitazioni di antiche terre che non si addicono più al nuovo indirizzo decorativo» (cfr. Benelli 1898, p.n.n.). Lo stesso Benelli su «Emporium» osserva che in questa manifattura forme e decorazione sono del tutto inedite nel panorama italiano e, traendo la prima ispirazione dalla natura, proprio come facevano gli antichi, si esprimono in uno stile moderno, semplice ed elegante: «In questo modo la ceramica è ritornata arte vera, ché è una manifestazione diretta della fantasia: perché esprime pensieri e sentimenti» (cfr. Benelli 1899, p. 78).

<sup>121</sup> «L’assiduità dei giovani artisti che la composero e la fantasia della direzione artistica hanno fatto sì che essa ha potuto conquistare uno dei primi posti nelle arti dello stesso genere, il primo posto per il nuovo indirizzo e per gli alti principi a cui è informata» (cfr. Cefariello Grosso 2010, p. 47).

<sup>122</sup> Cfr. Benzi 1998, p. 39.

dell'avventura ceramica, Galileo racconta la propria aspirazione a dare un nuovo corso artistico a quest'antico mestiere fiorentino aggiornandolo ai tempi moderni e sottraendolo alla ripetizione meramente commerciale di moduli tradizionali<sup>123</sup>.

Nel 1900 l'Arte della Ceramica si ingrandisce con un ulteriore locale per l'amministrazione nella stessa via del Ghirlandaio e con un magazzino per la vendita in via Strozzi. Con l'ingresso di Giustiniani la fabbrica guadagna infatti una più solida posizione economica grazie alla quale può prendere parte all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, dove ottiene il Gran Prix e conclude la vendita di un lotto di ceramiche al Museo di Sèvres. In questa occasione la manifattura presenta, accanto al raffinato campionario di piatti e vasellame, un interessante repertorio di pannelli e piastrelle da rivestimento di tema prevalentemente naturalistico, che dimostra la ricerca da parte di Chini di una funzionalità decorativa della ceramica estesa a tutto l'ambiente, in linea col principio d'integrazione delle diverse forme d'arte con l'architettura già sostenuto da Morris e confermato anche dalla preferenza di De Morgan e del socio Ricardo per la tipologia della piastrella ceramica. A partire dall'Inghilterra, infatti, si era diffusa in tutta Europa la tendenza a rivestire con mattonelle non solo gli ambienti interni di servizio – soddisfacendo così a un'esigenza d'igiene tipica della modernità –, ma anche loggiati, zoccolature, sovrapporte, caminetti e altri ambiti dello spazio abitativo, a farne inserti per l'ebanisteria e, non ultimo, ad applicare decorazioni maiolicate agli esterni (pannelli ornamentali, modanature, fregi e insegne).

Grazie al continuo aggiornamento, nel 1901, la fabbrica consegue ulteriori successi alle Esposizioni Internazionali d'arte di San Pietroburgo, di Gand e di Bruxelles, con l'assegnazione in tutte del Gran Prix e la consacrazione da parte della critica internazionale. Dallo stesso anno il punto vendita dell'Arte della Ceramica si trasferisce in via Tornabuoni e si moltiplicano le rappresentanze nelle principali città italiane, in Europa e anche in America, presso Tiffany di New York. Cresce anche il personale dell'opificio ed entrano a far parte della società nuovi membri, tra cui lo scultore Domenico Trentacoste.

Di origini palermitane, con trascorsi nell'ambiente della Scapigliatura e dei Macchiaioli, Trentacoste è una tra le più aggiornate personalità artistiche del panorama contemporaneo italiano. Già attivo a Londra e a Parigi, dove frequenta gli Impressionisti ed espone con successo le proprie sculture, rientrato in Italia e stabilito a Firenze, insegna scultura all'Accademia di Belle Arti e partecipa

<sup>123</sup> Ivi, p. 59.

## II. Il modello dello “studio craft”

ai principali eventi espositivi nazionali. Anch'egli, come Chini, è un artista dalle ampie vedute, approdato alla ceramica sulla scorta del colto interesse verso antichi mestieri e nuove forme d'espressione artistica, come sottolinea Arduino Colasanti nel commentare la partecipazione dell'artista con l'Arte della Ceramica all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa di Torino del 1902:

E non è da trascurare che anche da noi, come già il nome dell'artiere si vede comparire sull'arnese uscito dalle sue mani, così artisti di grido si applicano con intelletto d'amore a dar forma d'arte a oggetti destinati talvolta ad umili uffici o a scopi decorativi. Mi basta ricordare [...] Domenico Trentacoste, che per la giovane e gloriosa Arte della Ceramica ha modellati quattro pannelli con quella sua arte tanto sapiente nell'equilibrio della forza e della gentilezza.<sup>124</sup>

Proprio mentre si consolidano la fama e il successo dell'azienda, questa è però minata al suo interno da crescenti attriti e incomprensioni. L'eccessivo protagonismo, la smania di potere e le continue ingerenze nel lavoro altrui del conte Giustiniani compromettono infatti gli equilibri in seno al gruppo societario. Assunta la nomina di direttore generale, in virtù della posizione di principale finanziatore dell'impresa, questi comincia a manifestare atteggiamenti e decisioni autoritarie nei confronti dei colleghi. Stipendio, impegno lavorativo e scelte operative e persino artistiche del personale sono ora sottoposti al vaglio di un consiglio direttivo sostanzialmente privo di adeguate competenze e costituito da investitori facenti parte dell'*entourage* ferrarese del conte, da lui via via coinvolti nell'impresa per sostenere, con l'apporto di capitali, strumentali emergenze economiche. Tali condizioni determinano la fuoriuscita dalla società di Giunti, il quale abbandona la manifattura senza preavviso nel 1901, portando con sé tutti i segreti della tecnologia ceramica, e avvia con altri soci una nuova manifattura, denominata Società Ceramica Artistica Fiorentina (S.C.A.F.<sup>125</sup>), destinata tuttavia a breve vita (1901-1903). Conseguentemente Chino Chini è investito della direzione tecnica dell'Arte della Ceramica e, nel nuovo ruolo di responsabilità, fa del suo meglio per recuperare il *knowhow* venuto meno all'opificio con l'allontanamento di Giunti. Dal canto suo Galileo,

<sup>124</sup> Cfr. Colasanti 1902, pp. 246-247.

<sup>125</sup> Sorta nei locali di proprietà dell'imprenditore tedesco Carlo Herman, la S.C.A.F. è costituita da Vittorio Giunti, che si occupa del settore tecnico, e da Romagnolo Mussini, Giovanni Costetti e Oscar Ghiglia, che curano la parte artistica. Per la S.C.A.F. si veda G. Cefariello Grosso, *Le manifatture ceramiche fiorentine*, in Conti Cefariello Grosso 1990, pp. 185-191.

al quale è imposto l'affiancamento dell'amico del dirigente, ingegnere Giuseppe Gatti Casazza, mal tollera le continue interferenze nella propria attività e tuttavia si concentra con profitto nel lavoro. Così, nonostante le difficoltà, la manifattura presenta all'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, che si tiene a Torino nel 1902, una serie di sorprendenti novità tecniche e artistiche, che ne confermano e consolidano la posizione internazionale.

Come indicato anche nella pubblicità aziendale<sup>126</sup> – dove si legge: «maioliche a gran fuoco, grès d'arte, decorazioni architettoniche» –, la mostra è l'occasione per introdurre al grande pubblico l'innovativo uso architettonico del grès e per dare ulteriore impulso e visibilità alla produzione della maiolica da rivestimento, con l'obiettivo di dimostrare una «visione più larga di ciò che la ceramica poteva offrire nel campo dell'arredamento e della decorazione murale»<sup>127</sup>. Allo scultore Trentacoste si devono i quattro ammirati bassorilievi in grès che ornano il padiglione della fabbrica fiorentina<sup>128</sup> e che rappresentano le personificazioni delle diverse fasi della lavorazione ceramica (il tornitore, lo scultore, il pittore e il fornaciaio), nelle quali, proprio come avviene nell'Arte della Ceramica, e come rileva nel suo commento all'esposizione Colasanti<sup>129</sup>, è richiesto il perfetto connubio dell'invenzione creativa e delle attitudini fabbrili degli artigiani. Sono esposte inoltre alcune serie di piastrelle e numerosi pannelli e bordure a motivi astratti o naturalistici – tra i quali un pregevole fregio in maiolica ad altorilievo con un volo di gabbiani sul mare increspato<sup>130</sup> – e due ambienti domestici, una sala da

<sup>126</sup> Si fa riferimento all'insero pubblicitario presente nel fascicolo *Quadriennale*, conservato presso l'Archivio Chini di Lido di Camaiore, e pubblicato nel 1902, in occasione della Esposizione Quadriennale di Belle Arti che accompagna l'Esposizione d'Arte Decorativa di Torino.

<sup>127</sup> Le parole di Galileo Chini sono tratte da una sua relazione autografa del 1936 (Bertoni Silvestrini 2005, p. 78).

<sup>128</sup> Oggi i quattro bassorilievi si trovano sulla facciata dell'ex cinema-teatro Verdi di Montecatini Terme.

<sup>129</sup> «Lo scultore ha voluto porre vicino al *Molatore*, pieno di vita e di movimento, e a quel *Fornaciaio* adusto nella faccia e vigoroso come una statua greca, la pazienza industriale e nobile del *Disegnatore*, ritraendo il Chini che con ammirabile costanza, con profondo sentimento d'arte e con una chiara coscienza dei doveri imposti dal passato e dall'avvenire, dirige la fiorente industria. Poiché chi [...] vorrà ricercare qual è il pensiero che anima quell'organico equilibrio di attitudini pittoriche e sincerità plastica, intenderà che oramai l'artista non può star molto discosto dall'operaio. Verità che non ha più bisogno di dimostrazione, ma che non potrebbe trovarne più chiara di quella offerta dall'esempio della stessa *Arte della Ceramica*» (cfr. Colasanti 1902, p. 247).

<sup>130</sup> Il fregio è oggi esposto al Museo della Manifattura Chini, ospitato nella Villa Pecori Giraldi a Borgo San Lorenzo e la sua riproduzione fotografica è presente nelle guide e nel sito web del museo.

bagno e una da pranzo, con rivestimenti in maiolica a lustro. Così, ancora una volta, le proposte di Chini non trovano interlocutori nazionali di pari levatura e sono di nuovo i manufatti dell’Arte della Ceramica a rappresentare l’avanguardia in Italia per qualità e raffinatezza di risultati, ricevendo l’attenzione e l’apprezzamento della stampa locale<sup>131</sup> e di quella estera<sup>132</sup>.

Nel 1903 l’Arte della Ceramica diviene una società per azioni con presidente il principe fiorentino Tommaso Corsini e ne viene rilevato il nome, i processi e il personale artistico, tecnico e amministrativo. Ne viene inoltre avviato l’ampliamento e il trasferimento in una nuova sede a Settignano, in località Fontebuoni, da cui è assegnata all’impresa la nuova denominazione di Manifattura Fontebuoni, che si aggiunge alla precedente. In vista della costruzione del nuovo stabilimento il direttore tecnico Chino Chini si reca in Francia, presso la manifattura de L’Hospied (St. Martin du Var e Golfe Juan) – dove aveva sede anche l’atelier dell’illustre famiglia di ceramisti Massier – onde perfezionare la propria preparazione e acquisire avanzate competenze da spendere in particolare nella realizzazione dei forni.

Nello stesso 1903 Galileo è incaricato di curare l’allestimento della Sala Toscana alla V Biennale di Venezia. Dopo il successo dell’Esposizione Internazionale torinese del 1902 la mostra veneziana modifica infatti il proprio criterio espositivo e istituisce delle sale regionali, curate da commissioni di artisti del territorio, che selezionano le opere di pittura e scultura in mostra e predispongono gli apparati decorativi e gli arredi delle sale, con grande profusione di ogni

<sup>131</sup> Tra gli altri: Alfredo Melani scrive su «Arte Italiana Decorativa e Industriale»: «Tutto un profumo di modernità si espande dunque negli ambienti dell’*Arte della Ceramica*, la quale a Torino ha voluto riassumere la sua operosità di questi pochi anni e mostrare i suoi progressi col mezzo di saggi che onorerebbero qualsiasi vecchia officina» (cfr. Melani 1902, pp. 55-58); Mario Labò commenta dalle pagine di «Per l’Arte»: «Chi ha visitato nel 1902 l’Esposizione di Torino non può aver dimenticato la Mostra che da una facciata squisitamente sobria, decorata con quattro bassorilievi in *grès* modellati da Domenico Trentacoste, metteva in tre ambienti rutilanti, scintillanti di bellezza varia e numerosa come pochi altri di tutta l’Esposizione. Le magie di colore ottenute allora nei forni misteriosi hanno splendori degni di qualunque confronto; la virtuosità ornamentale, fresca, geniale, signorile dell’elegante disegno ha trovato espressioni così profonde in mezzo ai baleni delle vernici, che molti pezzi tra i migliori di quel tempo hanno da esser tenuti ben cari da chi li possiede» (cfr. Labò 1910, p.112); Vittorio Pica loda il primato fiorentino nel felice e innovativo connubio tra grès e architettura elogiandone i risultati tecnici ed estetici (cfr. Pica 1903, p. 352).

<sup>132</sup> Ad esempio i corrispondenti delle riviste «The Studio», «Art et Décoration», «L’Art Décoratif» elogiano attualità, varietà ed eleganza delle ceramiche di Chini.

arte applicata, considerata come presenza artistica autonoma<sup>133</sup>. Chini dipinge la volta della sala con un'allegoria di figure alate concludendola con un fregio floreale in grès e maiolica a lustri realizzato dall'Arte della Ceramica, definito da Ogetti come «invenzione nuovissima e nuove grazie dentro lineamenti antichi»<sup>134</sup>. Disegna inoltre i modelli dei lampadari e delle porte ed espone proprie opere pittoriche (*La Sfinge* e *Un Tramonto*) e ceramiche, mentre Trentacoste realizza un grande camino in grès decorato con due teste scarmigliate e con un fregio a figure femminili ed elementi floreali.

Nel corso del 1904 l'Arte della Ceramica – che vanta numerosi punti vendita in Italia e all'estero<sup>135</sup> – è presente all'Esposizione di Saint Louis, dove ottiene ancora una volta il Grand Prix e Medaglie d'Argento e di Bronzo rispettivamente a Galileo e a Chino. Nello stesso anno Chino si occupa con grande dispendio di energie del progetto dell'edificio e della direzione dei lavori per la realizzazione di tutti gli impianti, i forni e le attrezzature del nuovo stabilimento di Fontebuoni, senza peraltro riceverne alcuna gratificazione economica. Il suo lavoro si estende inoltre alla programmazione dei cicli produttivi e all'organizzazione del personale della nuova fabbrica, tant'è che proprio da un suo dettagliato preventivo<sup>136</sup> è possibile dedurre un profilo dell'organico, consistente in trentaquattro persone impiegate in varie mansioni. Galileo invece è poco partecipe alle delicate fasi di trasformazione della manifattura, essendo impegnato spesso fuori Firenze in qualità di pittore e decoratore. Questa latitanza, pur non essendo di alcun danno all'impresa, vista l'eccezionale prolificità dell'artista nell'elaborare i progetti dei

<sup>133</sup> Tra gli interventi in ceramica, ad esempio la commissione emiliano-romagnola, composta da Alfonso Rubbiani e dalla sua confraternita di artisti, elabora per l'occasione un fregio allegorico dedicato all'arte e alla natura e progetta in stile floreale tutti gli elementi d'arredo, mentre nelle Sale del Mezzogiorno, la manifattura ceramica Figulina Artistica Meridionale, fondata a Napoli nel 1902 da Giovanni Tesorone, già attivo presso il Museo Artistico Industriale, presenta parte dei suoi manufatti, alcuni vasi, tre pannelli in maiolica cotta a gran fuoco e un piano in ceramica per un tavolino disegnato dall'architetto Ernesto Basile, o ancora nella Sala Veneta l'artista Cesare Laurenti è autore di un fregio in grès dal titolo *Le statue d'oro*, che rappresenta le sedici statue «più insigni dell'antichità».

<sup>134</sup> Cfr. Ogetti 1903, p. 4.

<sup>135</sup> L'Arte della Ceramica Fontebuoni ha punti vendita a Firenze, Torino, Milano, Venezia, Roma, Genova, e all'estero a Parigi, Dresda, Vienna, Bruxelles, Pietroburgo e New York.

<sup>136</sup> Il documento datato 27 settembre 1904 è conservato nell'Archivio Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo. Questo assetto del personale è confermato anche da una fotografia, conservata nel medesimo fondo, raffigurante l'intero *staff*, con note autografe di Chino che indicano le diverse mansioni dei vari membri dell'organico.

manufatti ceramici nei momenti dedicati a questa occupazione, è tuttavia occasione di ripetute lamentele da parte di Giustiniani, culminanti in un esplicito richiamo mosso all'artista da parte del dirigente e a nome degli altri membri del Consiglio e narrato da Galileo nelle sue memorie<sup>137</sup>.

Come ulteriore esercizio di autorità, nel maggio 1904, Giustiniani emette un regolamento interno finalizzato appunto alla «sistemazione del Personale superiore e inferiore»<sup>138</sup>, nel quale stabilisce che «al Direttore Generale è affidata la direzione complessiva dell'andamento artistico tecnico ed economico dell'Azienda»<sup>139</sup> e che «nessun lavoro né ordinario, né straordinario potrà essere messo a mano se non in seguito ad un ordine di lavoro firmato dal Direttore Generale e dopo la regolare approvazione del campione nel primo caso e del progetto e relativi completi disegni nel secondo caso»<sup>140</sup>, e ancora che lo stesso dirigente «dovrà seguire rigorosamente e disciplinare la produzione in tutte le varie fasi dal momento in cui entra in fabbrica come materia prima e come mezzo di lavoro, fino a quello in cui ne esce come cosa venduta»<sup>141</sup> e potrà, infine, ricorrere a collaborazioni e prestazioni professionali esterne ove lo ritenga utile. Si precisano inoltre le mansioni e le responsabilità delle principali figure professionali, tra le quali quella del direttore artistico, che viene peraltro vincolato al rispetto cogente degli orari di servizio – circostanza incompatibile con l'attività artistica prestata da Galileo Chini al di fuori dell'ambito ceramico – e del direttore tecnico, al quale è imposto di mettere il dirigente a conoscenza delle ricette, dei campioni e di ogni altra cognizione necessaria all'esecuzione di ogni singola fase di lavoro.

<sup>137</sup> Dal secondo quaderno di memorie di Galileo Chini: «[il conte Giustiniani] venne nella mia stanza di lavoro e mi disse che con rincrescimento mi doveva chiamare all'ordine, che io non dovevo tenere la fabbrica come una cosa secondaria della mia operosità, ma bensì dovevo sortire un impegno quotidiano dal momento che l'amministrazione e l'assemblea mi passava uno stipendio. Io risposi [...] che la Manifattura non aveva mai avuto da me deficienza di quell'assistenza e lavoro che le abbisognava, anzi doveva ricordarsi che moltissime volte mi diceva come ero troppo prolifico nel fare modelli ed escogitare i tanti motivi decorativi da sovrapporre come elementi ai modelli stessi» (cfr. Benzi 1998, p. 62).

<sup>138</sup> Cfr. Cresti Marsan 1989, p. 3.

<sup>139</sup> Il testo dattiloscritto del regolamento interno emesso dal direttore generale della Manifattura di Fontebuoni il 29 maggio 1904 con appunti manoscritti e allegata una lettera manoscritta di Chino Chini a Gaetano Ballardini su carta intestata della Fornaci San Lorenzo è conservato presso la Biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza.

<sup>140</sup> *Ibidem.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

Inoltre, come si rileva da una relazione<sup>142</sup> presentata dallo stesso Giustiniani al Consiglio di Amministrazione un mese dopo l'emissione del regolamento, ulteriori disposizioni intervengono a condizionare le scelte produttive dell'opificio secondo i suoi personali convincimenti.

Una simile gestione rigidamente centralizzata dell'impresa ne tradisce evidentemente in maniera profonda gli ideali fondanti di equità, fiducia e rispetto delle competenze e delle scelte operative di ognuno. Non stupisce pertanto che le deliberazioni di Giustiniani risultino inaccettabili per Galileo e per coloro che, con lui, avevano condiviso il sogno di dare avvio a un 'movimento' basato «sull'unità e la lealtà reciproca»<sup>143</sup> e non già a un'impresa meramente commerciale. Così, col rapido consolidarsi della posizione aziendale e del potere decisionale di Giustiniani – peraltro accompagnati da una sua sempre più alta reputazione pubblica di uomo di cultura e di abile imprenditore e benefattore dell'impresa<sup>144</sup> –, si verifica all'interno della manifattura una vera e propria diaspora, con l'allontanamento, uno dopo l'altro, di tutti i membri della primitiva compagine, incluso Galileo che lascia l'Arte della Ceramica nello stesso 1904. Da ultimo, nel 1905, pure Chino si dimette dall'impresa per la quale ha affrontato enormi sacrifici, per fondare però, un anno dopo, la manifattura Fornaci San Lorenzo<sup>145</sup>,

<sup>142</sup> Il documento datato 27 giugno 1904 è pubblicato in Cresti Marsan 1989, pp. 1-8.

<sup>143</sup> In una lettera a Chino Chini, oggi conservata nell'Archivio Manifattura Chini, Vittorio Giunti scrive: «se si ricorda quando eravamo tutti piccini e concordi per portare avanti la ns. fabbrica io ripeteva sovente che con l'unione e la lealtà reciproca si sarebbero superati gli ostacoli ma chi temeva che i dissensi sorgessero quando le cose si sarebbero messe al bene [...] Ora sono solo qui alle prese con due e tra poco con quattro e poi chi sa con quanti altri che vengono ad allori raccolti e che non hanno coi poveri diavoli che costruirono l'edificio a furia di sacrifici e di speranze alcun legame di amicizia, alcun dovere di solidarietà ma tutto l'interesse di sostenere un piano prestabilito» (cfr. G. Cefariello Grosso, *Le manifatture ceramiche fiorentine*, in Conti Cefariello Grosso 1990, p. 186).

<sup>144</sup> In molte delle recensioni che appaiono in questi anni sulla stampa si dà forte risalto alla figura del Giustiniani, che è dipinto come un benefattore per l'azienda. Sulla rivista «The Studio», ad esempio, il giornalista scrive: «After a time the enthusiasts were joined by the Conte Giustiniani, who, struck by the seriousness of the endeavour and the quality of the work turned out, supplied the funds necessary to flout the concern commercially» (cfr. I. M. A. 1903, p. 227); sulla «Gazzetta Ferrarese» del 6 novembre 1900 Ogetti scrive: «il Giustiniani nella sua fabbrica fiorentina ha... fatto miracoli; si sente che egli ha viaggiato, veduto, raccolto e che i suoi artisti lo hanno compreso» (Cfr. Cresti Marsan 1989, p. 47).

<sup>145</sup> Il nome della manifattura è scelto in omaggio al patrono locale e il simbolo assunto è una grata, che allude al martirio del santo, accompagnata dalla scritta 'MUGELLO'. Dal 1919 al 1939 il simbolo della graticola è inserito in un cerchio. Infine, dal 1939 al 1944 è sostituito da un rombo con il nome della fabbrica.

nell’omonimo Borgo, a pochi chilometri da Firenze, in società col cugino Galileo. A molti anni di distanza, a proposito dell’epilogo della propria esperienza lavorativa nell’Arte della Ceramica, Chino scrive: «Capii che il nuovo indirizzo preso dall’azienda non era in accordo con le mie vedute, e che non poteva corrispondere agli intenti e al programma che i fondatori de ‘l’Arte della Ceramica’ si erano prefissi. Detti perciò le mie dimissioni [...] e, secondo quanto era stabilito dal regolamento, consegnai formule e segreti di lavorazione e tutte le istruzioni necessarie per attuarli»<sup>146</sup>.

Quanto all’uscita di Galileo Chini dalla manifattura, se per l’artista essa è motivo di profonda amarezza, ma di scarso danno economico<sup>147</sup>, vista l’esiguità del suo compenso<sup>148</sup> e considerati i suoi numerosi e importanti incarichi esterni, per l’Arte della Ceramica Manifattura Fontebuoni costituirà invece l’innesco di un inevitabile declino, ulteriormente acceleratosi con le successive dimissioni di Chino, sostituito da un certo Torrini, che si rivela prevedibilmente non all’altezza del suo predecessore<sup>149</sup>. Riguardo alla direzione artistica si hanno poche notizie sulle vicende interne della manifattura dopo l’allontanamento di Galileo, tra cui la testimonianza della collaborazione in veste di designer del pittore Francesco Scandellari, del quale sono pubblicati nel 1907, sulla rivista «Modelli d’arte decorativa», alcuni decori floreali per la ceramica ideati per la fabbrica di Fontebuoni<sup>150</sup>. Allo stesso riguardo, nell’Archivio della Manifattura Chini si trova una lettera<sup>151</sup> su

<sup>146</sup> Cfr. Chini 1953, p. 42.

<sup>147</sup> Nella lettera conservata presso la Biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, indirizzata a Gaetano Ballardini, con allegato il regolamento interno emesso dal direttore generale della Manifattura Fontebuoni in data 29 maggio 1904, Chino Chini commenta la fuoriuscita del cugino con queste parole: «A quell’epoca Galileo aveva 29 anni e lavoro che dava a lui soddisfazioni e guadagno, lasciando la Fontebuoni nulla perdeva e guadagnava la libertà».

<sup>148</sup> In una lettera di Giunti a Chino Chini, lo scrivente precisa sdegnato: «Galileo arriva a prendere qui meno del tornitore!» (cfr. Cefariello Grosso 1989, p. 52).

<sup>149</sup> Chino Chini riferisce di una successiva richiesta della sua opera ricevuta da parte della Fontebuoni (cfr. Chini 1953, p. 42).

<sup>150</sup> Cfr. Cefariello Grosso 1989, p. 56.

<sup>151</sup> Il documento è conservato nell’Archivio Galileo Chini di Lido di Camaiore (1904, doc. 1, Firenze). In esso Giustiniani esprime, insieme all’apprezzamento per «il largo concetto decorativo, e per il felice movimento poetico della composizione, e per la vigorosa armonia del colore», alcune perplessità in merito alla traduzione dell’idea pittorica nel *medium* ceramico e da cui si deduce che Nomellini fosse nuovo a tal genere di cooperazione e del tutto a digiuno di ceramica, tant’è che il committente conclude: «ella verrà a parlare qualche ora in fabbrica per rendersi

carta intestata dell'Arte della Ceramica indirizzata dal conte Giustiniani al pittore Plinio Nomellini e datata 30 ottobre 1904, nella quale il dirigente comunica le sue impressioni sui bozzetti ricevuti dal pittore e destinati alla realizzazione di pannelli decorativi per un interno architettonico. Si tratta evidentemente di un tentativo dell'imprenditore di compensare con risorse esterne le carenze artistiche evidenziatesi nella manifattura dopo l'allontanamento di Chini. Ciò fornisce una prova delle evidenti difficoltà nelle quali viene a trovarsi l'opificio una volta depauperato della propria principale risorsa creativa e costretto ad affidarsi a impervie collaborazioni esterne o alla reiterazione dei modelli *chiniani*.

Infatti nel momento in cui Galileo lascia la Manifattura Fontebuoni è impedito dal regolamento e dai controlli della direzione a portare con sé qualsivoglia documento e materiale relativo alla propria attività, pertanto egli lascia in azienda pressoché l'intera produzione dei disegni e dei bozzetti, sviluppando da capo un nuovo campionario di modelli e decori per la Fornaci San Lorenzo. Questa circostanza spiega anche l'esiguità del materiale pervenuto relativo alla produzione progettuale di Galileo Chini per l'Arte della Ceramica, rispetto a quella della fabbrica di Borgo San Lorenzo che invece, tra alterne vicende e ricambi generazionali, ha vita sino ai nostri giorni. Mentre l'impresa mugellana dei Chini si avvia, infatti, a intraprendere un radioso e duraturo percorso produttivo (1906-1944), che porterà un ulteriore rinnovamento in campo ceramico, la gloriosa manifattura fiorentina Arte della Ceramica esaurisce rapidamente la propria vicenda sino alla «estrema decadenza»<sup>152</sup> e alla definitiva chiusura nel 1909: «così finì una opera creata da poveri e audaci sognatori, che vollero accettare ingenuamente da ambiziosi ciarlatani protezione e aiuto»<sup>153</sup>.

conto meglio della pittura ceramica, del modo di comporre i cartoni etc». Giustiniani teme che nella traduzione del bozzetto alla scala definitiva la figurazione possa perdere d'efficacia, ragione per la quale propone come soluzione l'aggiunta di una cornice intorno al pannello. Inoltre, sono interessanti le informazioni fornite allo 'sprovveduto' collaboratore sull'uso del colore e sulla limitatezza della tavolozza ceramica a gran fuoco, nella quale non è possibile tradurre tutta la gamma cromatica, pertanto per le tinte mancanti propone di ricorrere a una successiva stesura di colori a piccolo fuoco e a una terza cottura a temperatura più bassa, ciò in considerazione della destinazione delle decorazioni ad ambienti interni. I colori ceramici a piccolo fuoco, infatti, hanno una gamma molto ampia, ma di contro, andando a cottura a temperatura inferiore rispetto agli smalti e ai colori a gran fuoco, si rivelano meno resistenti, pertanto Giustiniani è confortato dall'idea che i pannelli siano destinati a spazi interni e riporta l'osservazione: «la fabbrica Cantagalli li adopera anche per l'esterno: ma non so se sia bene». La lettera si conclude con l'invito a preparare dei bozzetti per piatti.

<sup>152</sup> Cfr. Labò 1910, p. 113.

<sup>153</sup> Cfr. Benzi 1998, p. 63.

II.2.4.3. Dal progetto al processo tecnico-esecutivo: un lavoro d'équipe

In quanto *art director* dell'Arte della Ceramica, Galileo Chini si dedica all'ideazione e al disegno delle forme dei manufatti e dei motivi decorativi da riprodurre sulla superficie di vasi, piatti, piastrelle da rivestimento e vari oggetti d'uso. Di norma non esegue personalmente la decorazione vascolare, forse anche in ragione di un deficit di mobilità nell'articolazione del pollice della mano destra procuratogli da un infortunio occorso nel lavoro di affreschista che gli rende impossibile, ad esempio, la modellazione. Ciò potrebbe essere stato d'ostacolo anche alla decorazione ceramica che, per la qualità dei coloranti e per la curvatura del supporto, richiede spesso un uso del pennello diverso dalla pittura in piano su altri supporti. Esiste tuttavia un esiguo numero di ceramiche che sono attribuibili interamente a lui, in quanto riportano la sigla 'GC' accanto al marchio di manifattura. In ogni caso Galileo, almeno inizialmente, segue personalmente il lavoro dei decoratori, nel senso che fornisce loro precise indicazioni sulle tecniche da impiegare nella dipintura al fine di ottenere particolari effetti, come testimonia Vittorio Giunti nel testo di tecnologia ceramica, *La maiolica italiana*<sup>154</sup>, da lui pubblicato nel 1927:

Anche nella esecuzione dei suoi modelli il Chini, che curava e sorvegliava personalmente il lavoro degli esecutori, non si ristava dal dare tutti i suggerimenti che in questo capitolo ho enumerato, ma sapeva appropriare una sua tecnica pittorica ai motivi del modello. Per esempio voleva che i petali dei fiori fossero trattati, non a pennellata larga come in generale si usa, ma costruiti con delicatissimi tratteggi che seguissero la forma anatomica del petalo. Metodo giudizioso da cui deriva una pittura di una finezza estrema e di una delicatezza che la pennellata larga non poteva dare.<sup>155</sup>

I pochi bozzetti rimasti del *corpus* di quelli eseguiti da Chini per l'Arte della Ceramica sono conservati in prevalenza nell'Archivio Manifattura Chini a Borgo San Lorenzo, che raccoglie soprattutto quelli eseguiti per la Fornaci San Lorenzo (dove lavorerà in seguito), e una quantità di disegni non datati e non firmati, ma riconducibili alla sua mano e al periodo più tardo. Accanto a quelli di Galileo, esiste inoltre un esiguo numero di bozzetti per vasi e altri manufatti firmati da Augusto Chini e da Giovanni Vannuzzi.

<sup>154</sup> Cfr. Giunti 1927.

<sup>155</sup> Cfr. Cefariello Grosso 1990, p. 25.

In generale gli elaborati grafici di Chini contengono una quantità di elementi indicativi delle prassi produttive in uso nella manifattura fiorentina. Si tratta di disegni eseguiti su carta con matita, china e talvolta carboncino e generalmente colorati ad acquerello. Ciascun bozzetto riporta la firma di Galileo Chini, la data e spesso un piccolo marchio di fabbrica a timbro, in più vi sono annotati dei numeri coi quali sono identificati in maniera cronologica il motivo decorativo e la forma del manufatto. Talvolta i progetti non colorati recano anche indicazioni manoscritte dell'autore sul colore da impiegare, ma generalmente nessuna istruzione di natura tecnica. Essi presentano inoltre in prossimità degli spigoli delle punzonature in quanto erano trasferiti a matita su carta lucida da spolvero dai collaboratori di Chini, che trascrivevano sul disegno di lavoro il numero di decoro tratto dal disegno originale.

Le forme in terracotta delle stoviglie e degli oggetti e le piastrelle da decorare sono tutte eseguite all'interno della manifattura con procedimenti artigianali. Prima di essere dipinto con colori a gran fuoco, in gran parte prodotti in proprio<sup>156</sup>, il biscotto è ricoperto da uno strato di smalto bianco a base di stagno, quindi sullo smalto crudo asciutto è riprodotto fedelmente il disegno eseguito da Chini con la tecnica dello spolvero<sup>157</sup>, con una procedura del tutto simile a quella seguita anche nel settore delle decorazioni murali, e perciò estremamente familiare a Chini che inizialmente non ha alcuna cognizione di ceramica. Al di sotto del manufatto dipinto sono apposti a pennello il marchio

<sup>156</sup> In una lettera di Giunti al chimico Bernardino Pepi datata 15 febbraio 1897 egli riferisce sulle tecniche usate nell'Arte della Ceramica: «noi usiamo colori per il gran fuoco applicati sullo smalto crudo stannifero (come era il sistema generale seguito dalle antiche fabbriche) ed alcuni ne componiamo noi (e veramente ci risultano [*sic*] i migliori) quali il giallolino d'antimonio il bleu cobalto i verdi di rame il nero (bellissimo) composto; altri ne acquistiamo a Milano a Limoges e da un fabbricante tedesco di qui ma salvo qualche eccezione poco corrispondono» (cfr. Traldi 1987, p. 318).

<sup>157</sup> La tecnica dello spolvero è così descritta nel *Nuovo Dizionario Universale Tecnologico* pubblicato da Giuseppe Antonelli a Venezia nel 1833: «La grande regolarità che osservasi in tutti i disegni applicati sui vasellami di maiolica deve la sua origine ad un istrumento che ora descriveremo. Esso consiste in un pezzo di carta della medesima dimensione del piatto o di qualunque altro vasellame; si disegna su questa carta colla matita o colla penna, la figura che vuolsi rappresentar sul vaso; poi colla punta d'un ago finissimo, si punteggiano tutti i contorni tracciati; d'altro canto si chiude in un pezzetto di tela fina una piccola quantità di carbone in polvere. Ponesi il disegno sopra il piatto, e col carbone chiuso nella tela battendolo leggermente su tutti i contorni punteggiati, si fa entrare il carbone pei fori, e si ottengono in tal modo i contorni del disegno. Dopo ciò si termina il disegno medesimo».

di fabbrica e i numeri corrispondenti al modello e alla decorazione eseguita, separati dal segno barra. Dapprima gli esecutori sono i soci di Chini, Montelatici e Vannuzzi, ai quali ben presto si affianca anche il cugino, Augusto, e alcune maestranze.

Intorno al 1900, oltre alle tradizionali maioliche a gran fuoco, sono spesso prodotte anche maioliche lustrate (i primi esperimenti risalgono già al 1898), pertanto la pittura con ossidi vetrosi è successivamente ricoperta da vernici trasparenti, preparate con sali di metallo, che consentono di ottenere interessanti riflessi iridescenti, conferendo un effetto cangiante alle colorazioni sottostanti e una leggera coloritura ai fondi bianchi. Sempre nello stesso periodo la manifattura propone anche i primi pezzi decorati con colature di smalto e quelli realizzati in grès salato, prodotti introducendo del cloruro di sodio nel forno durante la cottura a temperature molto elevate (1200 °C), così da ottenere un rivestimento vetroso trasparente (fig. 33). Questi ultimi, essendo la pasta molto dura e non porosa, non richiedono d'essere smaltati e il decoro viene eseguito direttamente sul materiale naturale, generalmente a monocromo blu cobalto – uno dei pochissimi colori resistenti alle alte temperature – o con poche altre tinte, così da dare risalto alla materia ceramica. Tali tecniche sono inoltre arditamente combinate tra loro, così da avere ad esempio pezzi decorati con colature di smalto ricoperti a lustro e persino le due cose su una base di grès. In tutti questi casi le lavorazioni richiedono forni idonei e un particolare controllo del processo di cottura che si deve all'opera del direttore tecnico. Inoltre, per la prima volta nel nostro paese, il grès è impiegato dall'Arte della Ceramica non soltanto nella creazione di oggetti e vasellame, ma nella decorazione plastica per l'architettura, con il clamoroso esordio rappresentato dai bassorilievi di Trentacoste per l'Esposizione di Torino del 1902.

Va sottolineato, d'altra parte, che l'autore dei pannelli ha vissuto a Parigi nel periodo in cui sono molteplici in Francia le sperimentazioni d'avanguardia che ricorrono al grès non solo per gli oggetti d'uso, ma anche per la scultura. Ne sono esempio le opere dello scultore Jean-Joseph Carriès, che, affascinato dai lavori giapponesi in grès smaltato, presentati all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1878, comincia a dedicarsi con passione al perfezionamento dei processi di cottura di questo materiale e all'invenzione di originali invetriature dalle delicate tonalità brune e beige con le quali ricopre vasi e sculture (autoritratti, figure di animali, maschere fantastiche) di ispirazione naturalistica dal gusto grottesco, accentuandone il rilievo ed esaltandone le qualità tattili con le finiture superficiali. E ancora, nei tardi anni Ottanta dell'Ottocento, Paul Gauguin esegue nella

bottega parigina del ceramista Ernest Chaplet<sup>158</sup> un gran numero di oggetti e sculture in grès dalle forme antropomorfe e dai tratti forti e incisivi che riecheggiano l'arte precolombiana. Alcuni di questi «piccoli prodotti di sublimi follie»<sup>159</sup> – come Gauguin li definisce – sono anche rappresentati nei suoi dipinti, come in *Natura morta con mele, pere e ceramica* (1890). Sono opere d'impronta primitiva e selvaggia, che culminano nel capolavoro *Oviri* (1894), una figura femminile in grès che si erge sul corpo di una lupa morta stringendone a sé il cucciolo e che sembra simboleggiare il principio femminile primordiale che dà la vita e la morte. Lo stesso post-impressionista si esprime a favore dell'avvicinamento degli artisti al lavoro artigianale e in particolare all'arte ceramica, al fine di realizzare una proficua contaminazione di idee e saperi tendente ad abbattere le barriere disciplinari del mondo dell'arte<sup>160</sup> e tale punto di vista andrà sempre più affermandosi, nei primi anni del nuovo secolo, con la frequente partecipazione degli esponenti di molte avanguardie storiche alla pratica ceramica.

Diversamente dalla tipica figura dello *studio potter*, incarnata ad esempio da William De Morgan e da molti ceramisti di scuola francese, i quali approcciano la figulina occupandosi personalmente dell'intero processo, dal design alle tecnologie ceramiche, Galileo Chini si affida totalmente per gli aspetti tecnici alle capacità e alle conoscenze prima di Vittorio Giunti e, successivamente, del cugino Chino Chini<sup>161</sup>. Questi due 'artisti' della materia e degli elementi, muniti di competenza, intuito, determinazione e ingegno straordinari, costituiscono alternativamente per Galileo una sorta di *alter ego*, senza il quale il suo genio

<sup>158</sup> Chaplet sperimenta l'uso di argille grezze e inventa uno smalto rosso 'sangue di bue' con il quale ricopre oggetti in grès modellati in maniera irregolare in forme libere e semplificate, il cui unico rudimentale decoro è dato dalla colatura incidentale dello smalto sul biscotto durante la cottura.

<sup>159</sup> Cfr. Damigella 1989, p. 15.

<sup>160</sup> Gauguin pubblica su «Le Moderniste illustré» alcuni commenti sull'Esposizione Universale di Parigi del 1889, in uno dei quali (cfr. Gauguin 1889, p. 84) fa una lunga digressione sulla ceramica d'arte e sul suo impiego attuale. Le parole di Gauguin: «la ceramica non è una futilità. Con un po' di fango si possono creare cose preziose [...] Con un po' di fango e un po' di genio» sono citate in Damigella 1989, p. 15.

<sup>161</sup> L'Archivio Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo conserva alcune annotazioni manoscritte del direttore tecnico Vittorio Giunti contenenti indicazioni sulle modalità operative da adottare in fase di decorazione, come la stesura degli smalti e della miscela per il lustro, sulla preparazione delle materie prime formanti le paste e gli smalti e sulle cotture. Si conservano inoltre un quaderno di ricette di Chino Chini e svariate sue note tecniche e disegni di progetto per la costruzione di attrezzature e forni.

artistico non avrebbe potuto reificarsi nel *medium* ceramico. Tuttavia l’estraneità di Galileo alle cognizioni tecniche – da lui definite emblematicamente ‘diavolerie’<sup>162</sup> – lungi dal costituire un ostacolo alla piena espressione della sua creatività, agisce piuttosto da motore per il continuo avanzamento tecnologico della manifattura, in quanto il processo inventivo avviene in maniera inconsapevole dell’effettiva attuabilità dell’idea e questo costringe i tecnici ad affrontare e risolvere una quantità di richieste spregiudicate, relative ad esempio alla qualità degli impasti, alle cromie o alle finiture.

Invero la creatività di Galileo, non soltanto costituisce uno stimolo alla ricerca di nuove soluzioni, ma riesce anche a tradurre i traguardi conseguiti dal settore tecnico della manifattura in risultati formali di pregio e originalità, nella misura in cui a ogni nuovo ritrovato egli riesce ad adattare un modello formale e decorativo adeguato a valorizzarne le caratteristiche estetiche e materiali. Ad esempio nel caso del grès, Galileo privilegia le forme essenziali e il decoro monocromo sul materiale naturale a vista: «dal canto mio lavorai a questa maschia materia cui solo il fuoco rende la superficie verniciosa, e vi trovai la decorazione appropriata, decorandola solamente con l’unicolore blu di cobalto»<sup>163</sup>. In più, come riferisce Giunti, Chini è capace di volgere in pregio anche eventuali difetti tecnici: «sapeva trarre dei magnifici effetti decorativi dalla difettosità a cui qualche colore, da me, tecnico, scartato, andava soggetto»<sup>164</sup>. Ciò dimostra come il settore tecnico e quello artistico dell’Arte della Ceramica fossero strettamente interdipendenti e come la mirabile congiuntura tra il raffinato lessico modernista espresso dalle sagome e dai temi decorativi di *chiniana* invenzione e l’altissimo livello qualitativo dei processi raggiunto in pochi anni dall’Arte della Ceramica fosse all’origine della rapida affermazione dell’impresa fiorentina, giustamente rilevata con orgoglio da Giunti: «grazie a Dio però sembrami non avere sprecato invano il mio tempo perché confrontando la nostra produzione con quella di fabbriche anche grandiose e vecchie di 40 e più anni non la trovo inferiore anzi in qualche cosa la vedo meglio»<sup>165</sup>.

<sup>162</sup> «[In casa di Giunti] la tavola e gli altri mobili avevano perso le loro logiche caratteristiche d’uso, erano pieni di rotoli di carta, di tavolette con disegni, di libri di tecnica ceramica e di formule di mineralogia, di ossidi, di riduzioni, di piante e profili di fornaci e di altre diavolerie» (cfr. Cefariello Grosso 1989, p. 36).

<sup>163</sup> Cfr. Benzi 1998, p. 59.

<sup>164</sup> Cfr. Cefariello Grosso 1990, p. 25.

<sup>165</sup> Cfr. Traldi 1987, p. 323.

Sollecitato dalle originali questioni poste dalle invenzioni di Chini e animato da una personale vivissima passione per la disciplina, Giunti sviluppa infatti da autodidatta una straordinaria competenza tecnica sulla base della ricerca empirica e dello studio dei testi scientifici più seguiti dai ceramisti dell'epoca, come *Li tre libri dell'arte del vasaio* del Piccolpasso e i trattati dei tecnologi francesi Louis-Alphonse Salvetat e Alexandre Brongniart<sup>166</sup>. Si serve inoltre della sostanziale consulenza fornitagli dal chimico farmacista senese Bernardino Pepi<sup>167</sup>, scopritore delle formule impiegate nella colorazione e finitura della ceramica dalle antiche botteghe rinascimentali e appassionato ricercatore di tecniche e materiali, già collaboratore esterno di Ulisse Cantagalli e di Giovanni Tesorone del Museo Artistico Industriale di Napoli e in amichevole corrispondenza con Galileo Chini. Secondo quanto riferisce Chino<sup>168</sup>, avendo il ragioniere fiorentino fatto da intermediario tra Pepi e Cantagalli, la sua curiosità per la tecnologia ceramica ne era stata solleticata e Giunti aveva condotto i primi esperimenti e poi avviato una fornace, che portava il suo cognome, nella zona di Bellariva, ma rivelatisi i suoi tentativi troppo onerosi per lui solo, egli si era rivolto ai propri amici e li aveva coinvolti nell'idea di fondare insieme una bottega ceramica. D'altro canto il supporto di Pepi si dimostra in seguito fondamentale per Giunti, come riconosce lui stesso sia nel suo volume dedicato alla maiolica – dove definisce Pepi 'venerato maestro'<sup>169</sup> e dichiara di essere in rapporti con lui dal 1846 –, che nel corso della sua corrispondenza col senese,

<sup>166</sup> L'ingegnere chimico francese Louis-Alphonse Salvetat (Paris, 1820-Cramoisy, 1882) è chimico della Manifattura Nazionale di Sèvres e docente della Scuola d'Arti e Mestieri ed è autore di svariati trattati sulla tecnologia ceramica e sulla porcellana, tra cui *Leçons de céramique professées à l'École centrale des arts et manufactures* (1857); *Cours de technologie chimique professé à l'École centrale des arts et manufactures* (1874) e *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise* (1856). Il chimico e geologo francese Alexandre Brongniart (Parigi, 1770-1847) dirige la Manifattura Nazionale di Sèvres ed è autore del *Traité des arts céramiques, ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie* (1854).

<sup>167</sup> Per una sintetica bibliografia su Bernardino Pepi (Siena, 1816-1904) si veda R. Traldi, *La ceramica senese nell'Ottocento: B. P. e la sua scuola*, in E. Carli et al., *Siena tra purismo e liberty*, Mondadori De Luca, Milano-Roma 1988; A. Toti, *B. P. ossia l'arte della ceramica restaurata a Siena*, in «Gli studi in Italia», IV, 1881, II.

<sup>168</sup> «Da questo servizio venne a Giunti l'idea di costruire una piccola fornacetta per fare qualche piccola riproduzione di ceramica, ma non essendo in condizione economica di permetterselo (aveva una famiglia ed era impiegato) cercò tra gli amici chi poteva collaborare insieme» (cfr. G. Cefariello Grosso, *Galileo Chini e il sorgere della ceramica moderna italiana*, in Benzi Margozzi 2006, p. 61).

<sup>169</sup> Cfr. Giunti 1927, p. 1.

quando ammette: «i suoi consigli le dico con piena e sincera convinzione mi sono di grande aiuto specialmente essendo io scarso di studio e di esperienza in chimica e quello che faccio mi è costato e mi costa un enorme sforzo di mente e di lavoro»<sup>170</sup>. Invero dalla preziosa documentazione che ne rimane è possibile ricostruire l'origine di pressoché tutti i principali procedimenti introdotti da Giunti nella produzione ceramica, come ad esempio l'uso dei lustri metallici, delle colature di smalti e la scoperta, apparentemente fortuita, del grès, la cui produzione viene incrementata soprattutto nel periodo della Manifattura Fontebuoni.

Tale scambio di saperi scientifici, ricette personali e resoconti di sperimentazioni empiriche tra Giunti e Pepi avviene per il tramite di un fitto carteggio tra Siena e Firenze, che ha inizio presumibilmente nel febbraio 1897 ed è accompagnato dall'invio di provini, campioni, pezzi da completare e sostanze da impiegare nelle lavorazioni<sup>171</sup>. La collaborazione prosegue poi tra Pepi e Chino Chini dal 1902 fino alla morte del senese nel 1904, estendendosi anche all'arte del vetro, che sarà sviluppata nella fabbrica di Borgo San Lorenzo.

#### II.2.5. *Tra avanguardia modernista e recupero della tradizione*

Da principio, probabilmente in virtù del legame tra Firenze e il mondo anglosassone, nello stile di Chini sono evidenti i legami con la pittura preraffaellita, specie nell'atmosfera idealizzata e sospesa nella quale si snoda il racconto figurativo che, pur conservando una chiara connotazione realistica, assume valori mistici e allegorici. Nei decori prevale il tema floreale, trattato in maniera descrittiva e fedele al vero, e sono privilegiate le specie botaniche (tulipani, convolvoli, ninfee, iris, orchidee, gigli, calle, ecc.) dai lunghi steli, dalle corolle carnose o spampenate e dal fogliame a nastro, adatto a ripiegarsi in sinuosi andamenti curvilinei.

<sup>170</sup> Cfr. Traldi 1987, p. 323.

<sup>171</sup> In una lettera di Pepi a Chino Chini datata 11 ottobre 1902 e conservata presso l'Archivio della Manifattura Chini, si legge «Quando egli [Giunti] desiderava qualche schiarimento, o desiderava conoscere qualche nuovo colore, o qualche nuova manipolazione di vetrine Egli con tutta libertà mi scriveva una cartolina o una lunga lettera, ed io subito [*sic*] non mancava di risponderle in proposito. Egli mi scriveva lettere o cartoline (almeno due o tre volte a settimana). Per le prove che io facevo tanto per uso mio, o per uso della sua fabbrica io teneva una cassetta di legno che si spediva per mezzo di pacco Postale, o per mezzo della Via Ferrata, o per qualche favorevole occasione che a noi si presentava nel tempo del nostro Carteggio» (cfr. Cefariello Grosso 1981, p. 128). E in una del 9 gennaio 1903 «Fra me e lui non vi erano segreti, perché io ho insegnato al medesimo vari colori e lustri metallici, ed egli ne ha insegnati a me» (ivi, p. 132).

Agli elementi vegetali si accompagnano talvolta animali dalle eleganti fattezze, come cigni, pesci, pavoni<sup>172</sup> o serpenti<sup>173</sup>, nei quali il dinamico andamento delle linee suggerisce un'idea di fluidità di movimento.

Ninfe, sirene e fanciulle, ritratte di profilo o di tre quarti, emergono dalla natura rigogliosa come simboliche presenze di preraffaellita memoria<sup>174</sup>, richiamando le bellezze muliebri dell'Art Nouveau, la cui matrice iconografica trova riscontro nelle opere di artisti come il ceco Alfons Maria Mucha, lo svizzero Eugène Grasset, i francesi Paul Berthon e George De Feure o l'inglese Aubrey Beardsley. Allo stesso tempo però – come rileva anche Benelli<sup>175</sup> – vi è in esse un riflesso delle immagini angeliche della pittura italiana del Quattrocento, ad esempio di Beato Angelico, Filippo Lippi, Sandro Botticelli o Domenico Ghirlandaio, oltre che un chiaro riferimento alla fortunata tipologia ceramica rinascimentale del gamelio, il piatto con 'la bella' offerto in omaggio alla grazia femminile in occasione dell'unione sentimentale.

Come è stato osservato, infatti, stilemi, icone e tecniche adottate nella ceramica di Chini denotano una costante ispirazione alla storia locale dell'arte e dell'alto artigianato. Ad esempio profili morfologici e progetti decorativi di nuova invenzione sono spesso 'italianizzati' grazie al ricorso a processi di decorazione recuperati dalla tradizione, come per il lustro. È notevole inoltre il ricorso a tipologie strutturali tipiche della figulina italiana, come alcuni boccali, versatoi o albarelli, decorati però con temi e lessico aggiornati. Ancora, nella scelta dei soggetti, oltre a quello femminile, ricorrono motivi e soluzioni di chiara derivazione medievale o rinascimentale, che l'artista può avere avuto modo di osservare sia nei repertori a stampa<sup>176</sup>, che nelle collezioni private e nelle raccolte pubbli-

<sup>172</sup> Il motivo del pavone è molto frequente nell'iconografia artistica inglese e nell'Art Nouveau e numerosi artisti dell'epoca, sia italiani che stranieri, ne valorizzano l'eleganza delle forme e dei colori.

<sup>173</sup> Il motivo del serpente, specie in abbinamento al volto femminile, a cui talvolta fanno da chioma grovigli di animali, è assai ricorrente nelle illustrazioni della rivista tedesca «Jugend». Degna di nota nella produzione dell'Arte della Ceramica è un'anfora monumentale (1896-98) (ripr. in Terraroli Cretella 2014, p. 25) con anse a forma di serpente che continuano la decorazione pittorica.

<sup>174</sup> In un bozzetto per vaso con profilo femminile e fiori di Galileo Chini datato c. 1899 è presente l'annotazione esplicita 'piatto concavo (Preraffaellismo) dia. 24' (ripr. in Monti 1989, B18).

<sup>175</sup> Sem Benelli scrive su «Il Marzocco»: «nelle figure è un ricordo dell'Angelico, del Botticelli e del Ghirlandaio» (cfr. Benelli 1898 p.n.n.).

<sup>176</sup> Tra le fonti iconografiche d'ispirazione per Chini potrebbe figurare ad esempio F. Argnani, *Le ceramiche e maioliche faentine dalla loro origine fino al principio del secolo XVI*, G. Montanari, Faenza 1889.

che, come il Museo del Bargello o più tardi come il Museo delle Ceramiche di Faenza, alla cui costituzione nel 1908 Chini contribuì, donando un *corpus* di proprie ceramiche (andate distrutte durante il secondo conflitto mondiale) e prestando la propria opera di decoratore<sup>177</sup>. A tal proposito una ricerca condotta da Marino Marini<sup>178</sup> porta a conoscenza di come Chini avesse ricopiato fedelmente alcuni frammenti ceramici quattro e cinquecenteschi, in gran parte provenienti da manufatti di fabbriche di Montelupo, Deruta e Faenza, rinvenuti durante i lavori di risanamento del quartiere fiorentino del Mercato e poi esposti in alcune vetrine al Museo di San Marco. Tra questi vi sono porzioni di stoviglie ceramiche dipinte con motivi fitomorfi stilizzati, a foglie, a tralci frondosi, a penna di pavone, ‘a mezzaluna dentata’ (mezza corolla floreale), ‘alla porcellana’ (imitativa delle decorazioni in monocromia blu delle porcellane cinesi), dei quali alcuni con finitura a lustro (fig. 34). Marini riscontra puntuali analogie tra questi decori tradizionali e alcune tipologie ornamentali proposte da Chini nei modelli eseguiti per l’Arte della Ceramica<sup>179</sup>, così da confermare l’ipotesi che l’artista avesse tratto spunti compositivi dai manufatti del passato. La qual cosa rappresenta, d’altra parte, un diffuso costume anche di altre manifatture fiorentine, tra le quali ad esempio la Cantagalli, che unitamente a campionari di rilievi grafici eseguiti sul vasellame antico si serve come modello di reperti ceramici d’epoca recuperati durante gli scavi nel centro di Firenze.

<sup>177</sup> Nel 1908 Gaetano Ballardini organizza a Faenza l’*Esposizione Universale Torricelliana* che, nel settore dedicato alla ceramica, comprende le diverse sezioni dei reperti di scavo, della ceramica faentina e di quella europea contemporanea. Questo evento avrà come eredità la nascita, ad opera dello stesso Ballardini, del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza da un primo nucleo di opere lasciate dagli espositori italiani e stranieri e la continuazione di una tradizione espositiva annuale, concretizzatasi nell’organizzazione delle Settimane Faentine. «Galileo Chini nel 1908 decorò ben nove sale per la Mostra biennale di Belle Arti di Faenza, poi sede del Museo delle Ceramiche, e si deve quindi supporre che conoscesse a fondo anche la consistenza delle antiche produzioni faentine; oltretutto, grazie agli amichevoli rapporti con Gaetano Ballardini, Galileo donò fra il 1908 e il 1911 un congruo numero di ceramiche della sua manifattura, che, distrutte coi bombardamenti della seconda guerra, furono rimpiazzate da una successiva donazione di Chino Chini nel 1953» (cfr. Marini 2006, p. 20).

<sup>178</sup> Ivi, pp. 6-26.

<sup>179</sup> Marini si sofferma ad esempio sullo schema a occhio di penna di pavone e propone un confronto tra un boccale in maiolica a lustri metallici dell’Arte della Ceramica (1903-04) decorato con questo motivo, un vaso della Manifattura di Signa degli anni Venti e analoghe tipologie ornative in un piatto in maiolica a lustro di Deruta (prima metà sec. XVI) e in un boccale di Montelupo (fine sec. XV-inizio sec. XVI) (ivi, pp. 12-13).

Tuttavia, diversamente da quanto accade in altre fabbriche, il codice espressivo adottato da Chini, anche quando è abbinato a motivi decorativi di tradizione, è sempre conforme alla sintassi modernista, a sua volta mediata dalla grafica giapponese nel disegno sintetico, nell'assenza di effetti di profondità e di chiaroscuro, nella libertà spaziale-compositiva, nell'uso di campiture piatte di colore racchiuse entro contorni marcati e nella preferenza per delicate tinte pastello. Un esempio emblematico del linguaggio visivo tipico della prima stagione dell'Arte della Ceramica è rappresentato da un grande piatto di collezione privata con profili affiancati di satiro e ninfa, sullo sfondo di un paesaggio con campi di grano e con tesa decorata a ghirlanda di fiori di pesco, serpi e insetti, dove sono manifesti sia il grafismo d'ascendenza estremorientale, sottolineato dalla doppia linea di contorno che separa i piani della rappresentazione, che l'interesse e l'accurata restituzione del mondo naturale, permeato da simbolismi e spiritualità<sup>180</sup> (fig. 35).

Altra prerogativa della decorazione *chiniana* in questa fase è l'essere concepita in maniera integrata con la forma, nel senso che essa non è intesa come mero rivestimento di una sagoma, ma la asseconda con eleganza, cosicché restringimenti e rientranze corrispondono a raffigurazioni di elementi longilinei e concavi, mentre dilatazioni e sporgenze coincidono con immagini turgide e carnose. Non di rado accade che gli elementi dell'ornato, come serpenti, pesci, ranocchie, steli, foglie, petali o intere corolle, si staccino dalla superficie per assumere una realistica presenza tridimensionale, che riveste talvolta valore strutturale, ad esempio di ansa del vaso: «così un boccale, su cui è dipinto un intrecciarsi di fiori, di foglie, di frutta, ha il manico che è formato dallo staccarsi di un gambo di foglia o di fiore dalla fitta rete che sembra comporre il vaso stesso»<sup>181</sup> (fig. 36). Inoltre, in accordo al principio secondo il quale non vi è bellezza disgiunta dal vero, la forma sembra concepita apposta per suggerire la matrice naturale originaria di ciascuna tipologia di vasellame divenuta convenzionale, così come dichiara lo stesso artista: «voglio che si rivelino i mille segreti di tutte le forme che noi continuamente vediamo [...] che, per esempio, bevendo, a noi sembri di accostare le labbra a corolle strette di fiori o a bacche o a foglie»<sup>182</sup>. La qual cosa richiama i principi

<sup>180</sup> La riproduzione del piatto nel Repertorio delle opere dell'artista pubblicata on line è accompagnata dalla didascalia 'piatto con ninfa e satiro'.

<sup>181</sup> Cfr. Benelli 1899, p. 75.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

espressi dal designer Christopher Dresser<sup>183</sup>, autore del trattato *Studies in design*, del 1875, che propone un approccio ‘botanico’ alla progettazione, non soltanto nell’assunzione di motivi decorativi ispirati al mondo vegetale, ma anche nell’adesione a un principio di coerenza della forma dell’oggetto alla propria funzione, in quanto risultato dell’osservazione del modo in cui le piante si sviluppano in maniera armonica, accordando la propria morfologia ai contesti ambientali.

All’alba del nuovo secolo si registrano alcune novità nel design di Chini che risentono dell’influenza della Secessione viennese: scompare la figura umana e le scene mitologiche o allegoriche, i temi naturalistici sono resi in modo più essenziale e stilizzato e fanno il loro ingresso inediti motivi geometrici e astratti. Le forme del vasellame si semplificano e l’ornamento acquista autonomia rispetto alla tettonica del pezzo. Si sperimentano inoltre nuove tecniche e materiali che suggeriscono modificazioni anche nella tavolozza e nel modo di intendere la decorazione, come nel caso delle colature di smalto e del grès, talvolta con valorizzazioni dell’elemento materico e con aperture a esiti impreveduti determinati dal fuoco in cottura.

Come già sottolineato, grazie a questo avanzamento tecnico ed estetico la produzione dell’Arte della Ceramica assume una posizione di assoluta preminenza nel panorama della ceramica nazionale soprattutto in occasione dell’Esposizione Internazionale d’Arte Decorativa Moderna, che si tiene a Torino da maggio a novembre del 1902. Questa manifestazione, organizzata da Enrico Thovez, Giorgio Ceragioli, Enrico Reyceud, Davide Calandra e Leonardo Bistolfi, nasce con intenti dichiaratamente innovativi delle arti decorative e industriali e rappresenta pertanto, per la ceramica e per tutti i settori dell’arredamento, il momento della consacrazione dello stile Liberty. Infatti, in conformità alle disposizioni del regolamento – che impone l’allineamento al gusto moderno internazionale<sup>184</sup>

<sup>183</sup> Lo scozzese Christopher Dresser (Glasgow, 1834-Mulhouse, 1904), che è considerato il primo industrial designer della storia, è autore peraltro di originali pezzi in ceramica dallo stile audace ed essenziale, basato su linee e colori puri, ispirati all’estetica e alle tecniche delle ceramiche giapponesi e persiane nella predilezione per le tinte forti, per gli smalti non omogenei e per i riflessi cangianti. Su C. Dresser si veda: M. Witheway, *C. D. 1834-1904*, Skira, Milano 2001; V. Pasca, L. Pietroni, *C. D. 1834-1904. Il primo industrial designer per una nuova interpretazione della storia del design*, Lupetti, Milano 2001.

<sup>184</sup> L’art. 2 del Regolamento Generale dell’Esposizione, pubblicato sul primo numero (gennaio 1902) di «Arte decorativa moderna», organo ufficiale dell’Esposizione curato dai promotori della manifestazione torinese, riporta: «l’Esposizione comprenderà le manifestazioni artistiche ed i prodotti che riguardino sia l’estetica della via, come quelli della casa e della stanza. Vi saran-

– gran parte del settore ceramico italiano presenta produzioni coerenti all'Art Nouveau, nelle quali ricorrono gli schemi elaborati già da alcuni anni da Chini, specie nell'adozione di un repertorio floreale e centrato sulla figura femminile d'ispirazione preraffaellita. Coticché, mentre l'Arte della Ceramica esibisce una produzione già aggiornata ai più moderni codici espressivi austriaci, la cultura artistica nazionale tocca il proprio apice nella declinazione delle formule moderniste. Tra le poche altre fabbriche italiane che mostrano una linea veramente innovativa vi è la S.C.A.F. di Vittorio Giunti, alla quale collabora nello stesso anno Adolfo De Carolis e i cui esemplari presentano in alcuni casi – come molti pezzi ideati da Galileo Chini per questa mostra – coperture a lustri metallici e decorazioni basate su colature di smalto. Nelle altre manifatture ceramiche italiane invece l'accettazione del nuovo gusto non avviene con piena consapevolezza, ma piuttosto come strategia per rispondere alle richieste dell'alta borghesia più colta ed esterofila e al *diktat* del comitato dell'esposizione.

Dal 1906, quando Galileo Chini passa a dirigere artisticamente la Fornaci San Lorenzo, il suo stile si evolve ulteriormente e, abbandonate le inflessioni tipicamente floreali dell'Arte della Ceramica, anticipa già i moduli rigorosi del Déco. Anche in questa fase la produzione dell'artista incarna l'aspetto più moderno della ceramica italiana, come testimoniano i riconoscimenti (Gran Premio e Medaglia d'Oro) in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino del 1911 e i commenti della stampa, che sottolineano gli innovativi aspetti tecnici e formali delle ceramiche *chiniane*<sup>185</sup>. Le decorazioni figurative, che nella prima maniera erano connotate da toni delicati e da un'impronta più realistica e narrativa, assumono ora un carattere stilizzato e i valori cromatici, spesso antinaturalistici, si

no ammessi soltanto i prodotti originali che dimostrino una decisa tendenza al rinnovamento estetico della forma. Non potranno ammettersi le semplici imitazioni di stili del passato, né la produzione industriale non ispirata ai sensi artistici».

<sup>185</sup> «Poiché la tradizione nostra è tanto imponente, si direbbe che da noi non si sa concepire un gran che al di fuori di essa. Solo la mostra delle Fornaci San Lorenzo che hanno per direttore artistico Galileo Chini e per direttore tecnico Chino Chini, fa eccezione, essendo costituita quasi esclusivamente di forme e disegni originali. Questa mostra ha un'impronta caratteristica che rivela l'unità di indirizzo, il sentimento personale signoreggiante tutta la produzione, tanto nelle forme plastiche quanto nella stilizzazione delle forme e nella colorazione dominata dall'azzurro intonantesi col grigio del gres. La maggior parte degli oggetti è di gres foggato in enormi vasi, in boccali, in coppe, in ninnoli pratici di ogni specie. Ma non è questo il solo materiale usato. Anche la maiolica e la terra cotta smaltate ed a riflessi metallici si offrono come elementi eleganti di decorazione pittorica ed architettonica» (cfr. Lavini 1911, pp. 87-88).

fanno più intensi e sono centrati sui toni del blu, verde, oca e rosso. Un tipico esempio della stilizzazione di elementi tratti dalla natura e dell’attenzione alle soluzioni inventate da altri artisti è rappresentato dal celebre motivo della rosa di Charles Rennie Mackintosh che ricorre in alcuni esemplari della fabbrica mugelana. In molti altri casi è invece tangibile l’influenza di Klimt nell’uso di apparati decorativi costituiti da squame, corpuscoli, puntinature e filamenti spiraliformi usati a solo o come fondale per inserti d’ispirazione naturalistica e spesso ricoperti dal lustro, che accende la superficie di luminosi riflessi metallici (fig. 37).

Accanto alla presenza di elementi di influenza secessionista e proto-déco, nella produzione vascolare delle Fornaci San Lorenzo ricorrono stilemi di matrice estremorientale – anche come retaggio dell’esperienza di Chini in Siam – o archeologica. Esempi di quest’ultima sono costituiti dalla tipologia decorativa applicata su vasi e *cache-pot* in grès salato dipinti con greche in blu cobalto su fondo naturale grigio caldo, costituite talvolta da tralci stilizzati di vite, o da sequenze di stambecchi al passo o antilopi che saltano alternati a motivi fitomorfi<sup>186</sup>, a proposito della quale Marini osserva che: «lo schema iconografico si adatta totalmente alle soluzioni proprie dell’antica produzione vascolare ellenica conosciuta come ‘stile del capro selvatico’ (*wild goat style*), una delle più originali realizzazioni della Grecia orientale fra la fine del VII e l’inizio del VI secolo a.C., dove Samos e Rodi sono i centri propulsori»<sup>187</sup>.

Peraltro in molti dei vasi in grès di questa stagione – come in quello monumentale di ispirazione araldica del Museo della Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo, con i due falchi simmetricamente contrapposti entro uno scudo rotondo sul fondo fittamente decorato con motivi geometrici, o nel modello decorato con il soggetto di un cervo assalito dai cani, posto ancora entro un disco, – è possibile riscontrare strette analogie iconografiche e stilistiche con alcune ceramiche di William De Morgan. Lo stesso vale per alcuni vasi con velieri o pesci e per i piatti da parata in maiolica dipinta con pochi toni di blu-azzurro raffiguranti i soggetti della fenice, dell’aquila, del pavone o della carpa. Vi sono in questi manufatti in comune con le opere dell’inglese, l’ispirazione alla natura e la rielaborazione dei soggetti zoologici e vegetali con una grammatica decorativa bidimensionale e con pochi toni di colore, secondo una matrice geometrica, che però non tradisce la verità e allude anzi a una presenza e a un moto nello spazio. Cosicché, diversa-

<sup>186</sup> Ripr. in Cefariello Grosso 2010, pp. 222 e 224.

<sup>187</sup> Cfr. Marini 2006, p. 16.

mente dalle creazioni delle prime stagioni dell'Arte della Ceramica, nelle quali le figurazioni si distendevano nelle campiture piane e larghe dello sfondo con andamenti liberi, musicali e apparentemente spontanei, tipicamente Art Nouveau, ora gli animali, reali e fantastici, e gli elementi floreali e arborei si dispongono entro lo spazio astratto della rappresentazione seguendo criteri di ritmo, alternanza o simmetria che valorizzano il peso compositivo d'ogni dettaglio in un equilibrato quadro d'insieme. A tal proposito Mario Labò scrive di Chini che:

La semplicità eloquentissima del suo segno sa comprendere qualunque forma entro un gioco di linee quasi astratto, quasi geometrico: si risolvono in riccioli di voluta le pinne dei pesci come i germogli delle roveri come i valli degli stambecchi fuggenti; e pure la cifra non è monotona; perché essendo volta sempre a un ideale puramente decorativo, è costretta a variarsi continuamente per assecondare ritmi sempre diversi: sempre diversi con un'abbondanza ricca, facile, vibrante di novità e di misurato ardimento, smaniosa di espandersi sulle nude e lisce pareti come una bella fioritura naturale, mirabile per il rigoglio e per la serena e robusta libertà della vita.<sup>188</sup>

Riguardo alle analogie delle ceramiche *chiniane* di questa fase con quelle di De Morgan, essendo noto che questi esercita il mestiere di ceramista in Firenze dal 1893 al 1907 circa, è verosimile – anche se non documentato – che Chini abbia potuto venire a direttamente a contatto col collega inglese ed è in ogni caso assai probabile che ne conosca la produzione, se non altro in virtù della partecipazione dello *studio potter* all'Esposizione d'Arte Decorativa di Torino del 1902, nella quale è presente uno *stand* dell'Arts and Crafts Exhibition Society, curato dal presidente Walter Crane, che propone un lotto di vasi a lustro rubino disegnati negli anni Ottanta dallo stesso Crane e prodotti dalla Maw and Co. e una selezione di opere di William De Morgan, costituita da una dozzina di vasi e diversi pannelli di mattonelle.

Infine nel cospicuo numero di progetti per la ceramica architettonica – similmente a quanto avviene per le decorazioni murali – eseguiti dall'artista nel periodo interbellico sono presenti influenze degli schemi decorativi *klimtiani* e motivi di matrice classicista anche riconducibili all'ambiente viennese, come nel caso della serie di composizioni con putti, che esibiscono festoni floreali, fasci di spighe intrecciate e penne di pavone, in un gioioso trionfo di nastri e cartigli svo-

<sup>188</sup> Cfr. Labò 1910, p. 113.

lazzanti, che rimandano alle celebri statuine dei *putten* di Michael Powolny. Ne sono un mirabile esempio i rivestimenti in grès e maioliche a lustro realizzati dalla fabbrica di Borgo San Lorenzo per le Terme Tamerici di Montecatini (fig. 38).

#### II.2.6. Esperienze parallele nel mondo ceramico del primo Novecento

La proposta inglese di un modello di sviluppo in grado di esaltare l'autonomia creativa dell'artista, ripudiando il saccheggio indiscriminato e superficiale del patrimonio iconografico e stilistico del passato e invece recuperando i meccanismi produttivi e le radici spirituali dell'artigianato antico, in alternativa alla logica dell'industrialismo, è accolta in Italia, in campo ceramico, già prima dell'esperienza alto-artigianale fiorentina dell'Arte della Ceramica, dal pittore torinese Francesco Randone.<sup>189</sup> Questi, dal 1886, decide di dedicarsi esclusivamente alla ceramica e, nel 1890, fonda a Roma, nel tratto delle Mura Aureliane compreso tra Porta Pinciana e Porta Salaria, denominato di Belisario, la Scuola Gratuita d'Arte Educatrice, che propone programmi didattici e umanitari di ispirazione *steineriana*, caratterizzati da una spiccata sensibilità verso l'arte e la natura. Circondato dalla numerosa famiglia (la moglie Marie Louise Fontaine e i sette figli, Yris, Honoria, Horitia, Hurania, Lucilla, Saturnia e Belisario) e da un *entourage* di 'iniziati' e colti amici,<sup>190</sup> l'artista – noto come 'Maestro delle Mura' – coniuga l'insegnamento con l'attività di promozione culturale, tenendo conferenze e pubblicando la rivista «Cronache d'Arte Educatrice». Nel 1895 progetta e costruisce nelle mura una imponente fornace, per la quale si serve delle istruzioni tratte dal testo del Piccolpasso e della collaborazione di esperti fornaciai e maestri ceramisti di Civita Castellana, Corneto Tarquinia e Vetralla. Demolita qualche anno dopo la prima fornace, ne viene edificata una seconda, ai primi del Novecento denominata 'la mezzana', ancora esistente e recante nella camera di cottura un calco della mano dell'artista.

<sup>189</sup> Per una bibliografia essenziale su Francesco Randone (Torino, 1864-Roma, 1935) si veda: *Artisti e fornaci, la felice stagione della ceramica a Roma e nel Lazio (1880-1930)*, a cura di C. Carocci, I. De Guttry, M.P. Maino, De Luca, Roma 2003; *F. R. 1864-1935. Artista-educatore*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2003.

<sup>190</sup> Gravitano attorno alla figura di Randone tra gli altri: Maria Montessori, Maria Monaci Galenga, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Duilio Cambellotti, Alessandro Marcucci, Ferruccio Ferrazzi, Uberto Bottazzi, Camillo Innocenti, Giovanni Prini, Eleuterio Riccardi, Tommaso Marinetti, Gerardo Dottori, Eva Kühn, Giuseppe Lombardo Radice.

Randone coltiva l'arte del fuoco con la propria famiglia, che organizza come una vera e propria officina nella quale, sotto la sua guida e senza alcun aiuto esterno, le figlie si occupano con sapienza e pazienza della estrazione e preparazione dell'argilla, della fabbricazione della fornace e delle sue attrezzature e della gestione della cottura. Attraverso studi e sperimentazioni egli riporta in auge antichi processi e remote tipologie ceramiche, tra cui primeggia il bucchero etrusco, che il ceramista riproduce completamente nero e lucido e con riflessi metallici, siglando i propri manufatti con il profilo della XXXIX Torre inciso sulla creta<sup>191</sup>. «Frutto di segreta pazienza e d'ansie gelose»<sup>192</sup>, gli originali artefatti dell'artista recuperano devotamente le prassi, i rituali e il misticismo degli antichi artefici, applicandoli a invenzioni dallo stile moderno, che riscuotono l'interesse del pubblico e l'attenzione della critica, che tributa alle ceramiche *randoniane* prestigiosi riconoscimenti nelle esposizioni nazionali e internazionali del primo Novecento.

Il pregio artistico attribuito all'opera da Randone e da Chini in virtù della natura artigianale del lavoro e dell'unicità dei pezzi, realizzati e decorati manualmente, secondo un *trend* ispirato dal movimento delle Arts & Crafts, è condiviso negli stessi anni anche dall'Aemilia Ars, Società protettrice di arti e industrie decorative nella regione emiliana, fondata nel 1898 a Bologna con «l'iscopo di migliorare, nel rispetto dell'arte e della praticità, i prodotti della Industria artistica e delle arti decorative attinenti all'arredamento e al decoro della casa, nonché quello di aumentare anche commercialmente la produzione artistica industriale e il lavoro nelle regioni Emiliane e Romagnole a profitto degli artisti e degli artefici»<sup>193</sup>. Ideatore dell'impresa è l'architetto, restauratore e studioso scrupoloso dell'arte del Medioevo, Alfonso Rubbiani<sup>194</sup>, al quale Pica<sup>195</sup> riconosce una totale e quasi mistica dedizione all'arte e assegna il primato – in verità per evidenza cronologica spettante a Galileo Chini – di un nuovo indirizzo artistico delle arti in Italia. Attorno a Rubbiani si costituisce, come nei precedenti esempi romano e

<sup>191</sup> Cfr. Ojetti 1962, p. 128.

<sup>192</sup> Cfr. Saponi 1921, p. 310.

<sup>193</sup> Atto Costitutivo di Società Anonima Cooperativa 'Aemilia Ars' n. 8384 di Repertorio Notarile, n. 12563 di Repertorio Registro, Bologna, 1900

<sup>194</sup> Per una bibliografia essenziale su Alfonso Rubbiani (Bologna, 1848-1913) e l'Aemilia Ars si veda: *A. R. e la cultura del restauro nel suo tempo, 1880-1915*, a cura di L. Bertelli, O. Mazzei, Franco Angeli, Milano 1986; *Aemilia Ars. Arts and crafts a Bologna 1898-1903*, a cura di C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi, Grafis, Bologna 2001.

<sup>195</sup> Cfr. Pica 1903, p. 331.

fiorentino, una vera e propria gilda pseudo-medievale di artisti. Si tratta in questo caso di artigiani impegnati nel restauro architettonico e nel ripristino degli assetti decorativi e degli arredi di diversi complessi monumentali bolognesi. Attraverso la valorizzazione dei processi tecnici ed esecutivi delle epoche passate, la società corporativa Aemilia Ars realizza stoviglie e rivestimenti ceramici, oltre che una vasta gamma di articoli che include gioielli, decorazioni, arredi, suppellettili, capi di biancheria e soprattutto merletti, che attingono all'estetica neogotica e neorinascimentale, con originali aperture verso il moderno stile Liberty nell'adozione di ornati vegetali e zoomorfi, nella convinzione che «per far opera moderna bisognasse, pur tenendosi ligi a certi principi tradizionali, presentare aspetti nuovi, chiedendoli il più delle volte a fiori, a piante, a sembianze della natura»<sup>196</sup>.

Significativa per l'affinità culturale e ideologica alla ricerca condotta da Chini è anche l'opera in ceramica del pittore Adolfo De Carolis<sup>197</sup>. Protagonista dell'arte italiana idealista e simbolista, anch'egli, come Chini, aderisce al principio *morrisiano* del socialismo della bellezza, è membro del sodalizio artistico In Arte Libertas ed è attivo in una molteplicità di ambiti creativi, dall'arte murale alla pittura di cavalletto, dalla scenografia al design, dall'illustrazione alla ceramica. Nel 1895 è incaricato dall'archeologo/architetto Giacomo Boni – che come Costa ricopre un ruolo fondamentale nella mediazione culturale tra Italia e Inghilterra – del progetto della decorazione in maiolica (eseguita dalla Ginori) della loggia di villa Blanc a Roma. Capace di coniugare nella pittura in ceramica – come rileva Valerio Terraroli<sup>198</sup> – soggetti tradizionalmente rinascimentali, con moduli femminili preraffaelliti, stilemi giapponesi e sinuose cadenze liberty, De Carolis insegna dal 1901 alla cattedra di Ornato dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove si trasferisce in una casa in riva al Mugnone – dove risiede e ha il proprio atelier in questi anni anche William De Morgan – e qui stringe un profondo sodalizio personale e artistico con Gabriele d'Annunzio e collabora con le manifatture fiorentine Ginori, Cantagalli e S.C.A.F. In seguito, dal 1923, fornisce i disegni per ceramiche di decorazione e d'uso anche per la manifattura Matricardi di Ascoli Piceno.

<sup>196</sup> Ivi, p. 332.

<sup>197</sup> Per una bibliografia essenziale su Adolfo De Carolis (Montefiore dell'Aso, 1874-Roma, 1928) con riferimento all'esperienza ceramica si veda: L. Dania, A. Valentini, *A. D.*, Arti Grafiche Ricordi, Milano 1975; G. Angelucci, *A. D.*, Gall. del Falconiere, Ancona 1978; C. Cresti, *Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty*, Alinea, Firenze 1978.

<sup>198</sup> Cfr. V. Terraroli, *L'arte italiana del Novecento, tra modernità e tradizione, attraverso cento ceramiche d'artista*, in Terraroli Cretella 2014, p. 9.

Il percorso di Chini, dalla pittura alle arti applicate e dall'ideologia *morrisiana* al Modern Style, trova inoltre in Europa più di una contemporanea corrispondenza, come nel caso del pittore belga Alfred William Finch (Bruxelles, 1854-Helsinki, 1930), che conduce un'esperienza parallela a quella dell'artista toscano. Tra i fondatori, nel 1883 a Bruxelles, del gruppo d'avanguardia Les XX, costituito appunto da venti artisti e designer, Finch si interessa al movimento Arts & Crafts e comincia a sperimentare la materia fittile aprendo un proprio laboratorio e partecipando all'Esposizione Universale di Bruxelles nel 1897. Qui il suo lavoro viene notato dall'artista Louis Sparre, fondatore della manifattura di arredi e ceramiche Iris di Porvoo, in Finlandia, che gli offre la carica di direttore artistico del settore ceramico della ditta. Trasferitosi in Finlandia, Finch favorisce col proprio lavoro la fioritura di una produzione basata sul design di qualità, imprimendo così alle arti industriali finlandesi un nuovo orientamento estetico che le affranca dalla dipendenza culturale e stilistica nei confronti della Svezia. Dopo la chiusura della fabbrica di Porvoo nel 1902, Finch diviene responsabile della sezione ceramica nella Scuola di Arti e Mestieri di Helsinki, esercitando un influsso determinante sulla nuova generazione dei creativi finlandesi. Come Chini anche Finch metabolizza i principi Arts & Crafts riformulandoli stilisticamente in un linguaggio d'impronta modernista e anch'egli, come il nostro, conferisce all'Art Nouveau internazionale un carattere personale di originalità e innovazione che sarà di forte ispirazione per la produzione figulina immediatamente successiva. Nelle sue ceramiche predilige forme e decori estremamente semplici, realizzati a ingobbio o graffito e valorizzati da cristalline e lustri luminescenti. La sua produzione è esposta sia a Parigi nel 1900, che a Torino nel 1902, appuntamenti che vedono anche la partecipazione dei prodotti dell'Arte della Ceramica.

### II.3. *L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile*

Giampaolo Bertozzi (Borgo Tossignano, 1957) e Stefano Dal Monte Casoni (Lugo di Romagna, 1961-Imola, 2023) costituiscono un sodalizio artistico che – come è stato scritto<sup>199</sup> – si inserisce nel solco della nobile tradizione delle

<sup>199</sup> Eduardo Alamaro scrive: «alla base dell'elaborazione dell'Opificio [di Bertozzi e Casoni] è possibile riscontrare quella nobile tradizione delle officine artindustriali (antindustriali?), delle Arts and Crafts inglesi, degli atelier, delle Scuole-Officine, delle Scuole-Laboratorio, il cui la-

## II. Il modello dello “studio craft”

società cooperative artigianali d'impronta Arts & Crafts ispiratesi al modello umanistico italiano della bottega d'arte. La figura d'artista che essi incarnano infatti non è quella del genio romantico che rifiuta le regole e rinnega la tradizione, ma quella dell'artiere, che realizza con passione, cognizione e perizia oggetti d'arte e di design destinati a inserirsi, con un proprio marchio di fabbrica, in un circuito di produzione e vendita. Le loro ceramiche, uniche o riproducibili in serie limitata, a sola funzione estetica oppure destinate all'uso e all'arredo, sono realizzate, infatti, con materiali e processi artigianali – seppure spinti a un livello avanguardistico di specializzazione tecnica – e sono pensate dagli autori come generi merceologici, dotati di forte identità e capacità di comunicazione. Inoltre ogni ‘prodotto’ non è riconducibile all'uno o all'altro artista, ma riporta il marchio della ditta e un numero d'inventario – come in un vero e proprio catalogo commerciale –, e si qualifica come *gadget* pubblicitario, così da affidare all'opera stessa non solo un portato di valori estetici e concettuali, ma pure una valenza promozionale del *brand*. Infine lo spazio di lavoro nel quale Bertozzi & Casoni operano non è il classico atelier d'artista, ma piuttosto uno stabilimento, al quale i ceramisti hanno assegnato programmaticamente la denominazione di Opificio – «“luogo di riconciliazione” ove si sperimenta la conoscenza, si verificano le forme e si prende coscienza dei limiti»<sup>200</sup> – e dove il grande pubblico è accolto per la prima volta, nel 1991, da uno striscione con la scritta ‘saldi’ che annuncia la vendita delle opere a costo di produzione, così da smascherare le strategie speculative del mercato dell'arte. Il loro è dunque un nuovo modello di artista/artigiano che introduce «nel proprio lavoro tutte le componenti di un'impresa moderna: la qualità del progetto, le tecniche e i procedimenti innovativi, la comunicazione e la commercializzazione»<sup>201</sup>.

Negli anni Ottanta, quando la loro unione assume lo status societario, Bertozzi & Casoni non sono l'unico caso di applicazione delle strategie dell'organizzazione e della distribuzione aziendale al mondo dell'arte<sup>202</sup>, ma rappresentano

voro è pur tuttavia riconducibile alla polarità Belle Arti - Arti Industriali, alla fuorviante contrapposizione mano / macchina, tipica della impostazione meccanica industriale del dibattito teorico degli ultimi due secoli» (E. Alamaro, *L'oro di Imola*, in Parmesani Alamaro Daolio 1998, p.n.n.).

<sup>200</sup> Cfr. E. Alamaro, *Girate e rag-girate d'arte*, in Vandelli 1993, p.n.n.

<sup>201</sup> Cfr. La Pietra 2002, p. 10.

<sup>202</sup> Altri casi coevi di analoghe società artistiche sono ad esempio: Oklahoma srl, Premiata Ditta sas, Tecnotest srl, Int. Fish-handel Service & Zn, Ingold Air Lines.

tuttavia una singolarità e un primato artistico da molteplici altri punti di vista. In primo luogo in quanto ceramisti inseriti nella complessa scena dell'arte e del design contemporaneo. Secondariamente per la capacità di individuare e di coltivare, nel panorama sconfinato delle tecniche e dei linguaggi ceramici, un codice formale ed espressivo di assoluta originalità. Infine per gli ineguagliati livelli di perfezione esecutiva e di avanzamento tecnologico conseguiti. In tal senso la loro produzione rappresenta un fenomeno esclusivo nel panorama dell'arte e, grazie al connubio di sapienza fabbrile, ricchezza ideativa e pregnanza estetica, regge brillantemente il confronto – come scrive Franco Bertoni<sup>203</sup>, al quale si deve il lavoro critico più approfondito e continuativo sulla loro opera – sia con le più sofisticate esperienze contemporanee che con il passato, facendo rivivere quel 'saper fare' di antica memoria che era appannaggio della tradizionale bottega d'arte.

Più precisamente l'idea sposata da Bertozzi & Casoni – come spiega Stefano Casoni nel documentario di Mauro Bartoli, *Polvere. L'Arte di Bertozzi e Casoni. Viaggio tra Venezia e New York* – è quella di «uscire da una concettualità principalmente astratta, che aveva praticamente fatto sparire l'opera, denigrato le tecniche e i mestieri»<sup>204</sup>, per recuperare all'arte il solido valore della *technè* e per conferire dignità artistica alla ceramica, piuttosto che con trovate clamorose ed effimere, con un processo serio di ricerca sul mezzo. Si afferma in questo modo il principio secondo cui l'artefatto che discende da un processo non solo mentale, ma ben radicato nella cultura empirica, rivendica al dato reale o *ready made* di ascendenza *duchampiana* una non minore pregnanza intellettuale e di significato. L'arte torna a essere pertanto genuina, cioè risultato di un'attività umana tesa verso un fine di originalità e bellezza e fondata, oltre che sull'estro personale, l'abilità, l'intuito e l'audacia dell'artista, su esperienza, studio e disciplina. In tal senso la proposta dei ceramisti, mentre punta sull'innovazione dei linguaggi e dei mezzi espressivi, riallaccia i ponti col passato della gloriosa tradizione artigianale e artistica<sup>205</sup>, mettendo in campo un prodotto in cui oggetto e concetto convergono in un *unicum*.

<sup>203</sup> Cfr. Bertoni 2016, p. 26.

<sup>204</sup> Cfr. Bartoli 2010.

<sup>205</sup> «C'è stato bisogno, in una rivolta contro l'accademia ottocentesca o moderna, di trasgressione e di nuovi pensieri sull'arte. Ci basta sapere che questo sia successo e siamo riconoscenti a questi sforzi. C'è stato bisogno della grigia ripetitività di Morandi come degli *Achrome* di Manzoni o dell'orinatoio di Duchamp. Ma ora l'arte sta risalendo la china o, meglio, si appresta a una nuova stagione, come è naturale, in una alchimia di passato, presente e tempo» (S. Casoni e G. Bertozzi, in Bertoni 2010, p.n.n.).

II.3.1. *L'ecclettismo tecnico e stilistico nella ceramica degli ultimi decenni del Novecento*

Nella prefazione al catalogo della mostra *L'apprendista stregone*<sup>206</sup> tenutasi a Faenza nel 1991 Ernst Gombrich si compiace di constatare che, a circa un secolo di distanza dalla sua formulazione, il pensiero di William Morris possa considerarsi finalmente assimilato dal mondo dell'arte. Per l'illustre autore de *Il senso dell'ordine* (1984) sono oramai superate tanto la presunta gerarchia tra le arti, quanto la visione ‘romantica’ dell'artista geniale, la cui opera, avulsa dalla tradizione, si esaurisce nella dimensione dell'idea e prescinde pertanto dal lavoro manuale e dalla maestria tecnica. Gombrich riconosce nella contemporaneità i segnali di una rinascenza artistica alla luce del principio dell'«innovazione ispirata alla tradizione» e dunque una emancipazione dalla banalità di tendenze superficiali e sensazionalistiche. Si tratta in verità di una percezione piuttosto parziale e ‘ottimistica’ dello stato dell'arte in Italia, non a caso, prontamente ridimensionata dall'ideatore dell'iniziativa faentina, Enzo Biffi Gentili, il quale, nello stesso volume<sup>207</sup>, rileva che invece, diversamente da quanto accade oltre i confini nazionali, dove le arti applicate e decorative ricevono gli onori della critica, della ricerca e della museologia non meno di altre forme d'espressione artistica, nel nostro Paese, alla soglia dell'ultimo decennio del secolo breve, risulta ancora ben radicata l'opinione secondo la quale la cultura progettuale e quella artistica siano appannaggio esclusivo del design industriale e delle arti visive. Di conseguenza il saper fare – anche quello ceramico – finalizzato alla creazione materiale di oggetti estetici, d'uso o di decorazione, continua a essere vittima di una profonda delegittimazione culturale, tale da instillare anche nel migliore maestro ceramista una sorta di complesso d'inferiorità rispetto al pittore, allo scultore o al progettista, dei quali sono valorizzate essenzialmente le capacità intellettuali e inventive.

La verità si trova probabilmente a metà strada tra le posizioni espresse dai due studiosi, nel senso che questi anni vedono effettivamente il manifestarsi di una nuova consapevolezza e partecipazione ‘materiale’ da parte dell'artista e quindi anche una certa fioritura d'interessi verso i linguaggi delle arti tradizionali d'estrazione popolare, ma piuttosto che di un segnale di maturazione critica e culturale, si tratta forse dell'onda lunga di alcune tendenze del pensiero creativo venute alla luce nel passato recente: a partire dalla ripresa promossa dal Postmodernismo

<sup>206</sup> Cfr. Biffi Gentili 1991, p. 9.

<sup>207</sup> Ivi, pp. 10-11.

di forme estetiche del passato, sia di carattere colto che popolare, fino alla Transavanguardia<sup>208</sup>. Quest'ultima, nata alla fine degli anni Settanta e diffusasi con enorme successo negli Ottanta, agisce in controtendenza tanto alla 'sparizione' dell'oggetto artistico proposta dall'Arte Concettuale, quanto alla sua moltiplicazione seriale e tecnicistica invalsa nel Minimalismo, quanto ancora alla presentazione diretta dei materiali naturali da parte dell'Arte Povera. All'opposto l'artista transavanguardista rivolge la propria attenzione al passato, anche sotto forma di citazionismo dalla storia dell'arte, considera alla stessa stregua cultura 'alta' e 'bassa', ritorna alla manualità del processo artistico e adotta qualsiasi *medium*, purché idoneo alla propria necessità espressiva. Come scrive Claudio Spadoni:

gli 'Anniottanta', sancendo il ritorno del rimosso, spalancando le porte al 'sapere' delle mani, e insomma rimettendo in gioco generi artistici e tecniche che erano stati banditi da anni di riduzioni e azzeramenti minimalisti, ideologie poveriste, pronunciamenti concettuali [...] avevano favorito una sorta di rinascenza delle tecniche antiche. E sia pure di una rinascenza 'sui generis', disinibita e disinvolta e magari forzata fino all'anacronismo programmatico<sup>209</sup>.

Ciò favorisce l'affermarsi di un eclettismo tecnico, oltre che stilistico, nel quale assumono rilievo anche forme d'arte considerate secondarie, adesso rivalutate alla luce della riscoperta delle radici locali, con tutto il loro diversificato bagaglio di suggestioni e tradizioni. In particolare, sebbene la pittura sia il linguaggio privilegiato dagli esponenti della Transavanguardia, non pochi di loro, come Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Francesco Clemente, sperimentano anche altri linguaggi e particolarmente quello ceramico.

Questa partecipazione creativa all'arte del fuoco da parte di artisti non ceramisti immette nel mondo propriamente ceramico – come sempre accade in questi casi – nuove energie, stimoli e spinte innovative, ma allo stesso tempo contribuisce ad accentuare la già incipiente frammentarietà stilistica del panorama artistico-ceramico. Quest'ultimo è segnato infatti in questi decenni da una netta personalizzazione della ricerca, la quale non esclude riedizioni e rivisitazioni del

<sup>208</sup> Per una bibliografia essenziale sulla Transavanguardia si veda: A. Bonito Oliva, *Avanguardia Transavanguardia*, Electa, Milano 1982; A. Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte tra avanguardia e transavanguardia*, Spirali, Milano 2008

<sup>209</sup> Cfr. Spadoni 2003, p. 17.

## II. Il modello dello “studio craft”

passato recente e delle esperienze nevralgiche della storia ceramica del XX secolo, assunte come capisaldi nel turbinio delle proposte individuali messe in campo. In tal senso vale in ceramica quel principio d’individualismo artistico enfatizzato nell’arte *tout cour* da Achille Bonito Oliva, secondo il quale le spinte poetiche e utopiche dei decenni precedenti cedono il passo a una ricerca personale, animata da finalità e motivazioni soggettive:

le poetiche si sono diradate, ogni artista opera attraverso una ricerca individuale che frantuma il gusto sociale e persegue le finalità del proprio lavoro. Il valore dell’individualità, dell’operare singolarmente, si contrappone a un sistema sociale e culturale attraversato da sovrastanti sistemi totalitari, l’ideologia politica, la psicanalisi e le scienze, che risolvono all’interno della propria ottica, del proprio progetto, le antinomie e gli scarti prodotti dalla realtà nel suo farsi.<sup>210</sup>

### II.3.2. *Il percorso artistico e la svolta estetica e tecnico-esecutiva degli anni Duemila*

Le ragioni che legano Bertozzi e Casoni all’arte del fuoco sono apparentemente scontate: entrambi gli artisti appartengono a un territorio di forte identità ceramica, che comprende il polo industriale di Imola, uno dei maggiori distretti della ceramica in Italia, e quello artistico di tradizione di Faenza, una realtà feconda e dinamica negli anni della loro formazione, grazie ad alcuni importanti punti di riferimento artistici, a un museo della ceramica di livello internazionale, a iniziative di ampio respiro, come il Premio *Faenza*, e a un’ottima scuola d’arte, da loro frequentata. Il duo si forma infatti artisticamente presso l’Istituto Statale d’Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini di Faenza, dove ha come maestri, tra gli altri, Angelo Biancini, Gianna Boschi, Carlo Zauli, Alfonso Leoni e Aldo Rontini. A scuola si stabilisce tra i due una solida amicizia, anche fondata su affinità di senso estetico e di concetto artistico. Dopo il magistero entrambi intraprendono gli studi all’Accademia di Belle Arti di Bologna e nel 1979 avviano insieme un laboratorio ceramico a Borgo Tossignano, dove realizzano, in reciproca autonomia creativa, artefatti in maiolica. Il nome della manifattura, L’Arte del Gianato, richiama per assonanza la parola *artigianato*, in riferimento appunto alla proposta di prodotti di fattura manuale, realizzati con tecniche tradizionali,

<sup>210</sup> Cfr. Bonito Oliva 2002, p. 9.

ma anche con spirito critico e anticonformista nei riguardi della cultura ceramica di bottega. Tale scelta si pone in controtendenza rispetto all'orientamento dominante a Faenza negli anni Settanta, dove, sulla scia dell'esempio di Zauli, è privilegiato il dialogo tra produzione ceramica e industria e l'adozione, nelle creazioni artistiche, di un approccio di tipo 'orientale': la scultura ceramica aspira a una perfezione minimale, basata sull'equilibrio di forma e superficie, sulla preferenza per un linguaggio astratto, animato da vaghe assonanze morfologiche con la natura, sull'uso di argille cuocenti ad alte temperature e sull'elaborazione di smalti esclusivi. Bertozzi e Casoni si dedicano invece alla creazione di opere uniche di piccole dimensioni in maiolica, che si collocano sulla linea di confine tra arte e artigianato: stoviglie decorate dalle sagome imperfette, come ciotole, piatti o *pentole*, e piccole sculture – *personaggi* e *ballerine* – dalle figurazioni surreali, sulle quali si distendono, in maniera parzialmente autonoma rispetto al corpo dell'oggetto, decorazioni più che dipinte 'disegnate' a monocromo o con pochissimi colori (rosso, verde, blu), distribuiti in tenui puntinature, tratteggi e sfumature, così da lasciar prevalere il candido rivestimento dello smalto.

Negli anni il lavoro dei giovani ceramisti si evolve, attraverso fasi operative e di riflessione, in un continuo confronto e dialogo reciproco, così da amplificare le rispettive risorse inventive e fabbrili. A queste prime prove degli ultimi anni Settanta, già pervase da quelle intelligenza, ironia e leggerezza che caratterizzeranno tutto il loro successivo lavoro, seguono, all'alba degli Ottanta, opere più articolate nel rapporto significativo tra forma plastica, racconto pittorico e titolatura. Si affaccia con maggiore imponenza il dato naturale, soprattutto con figurazioni di animali ed elementi vegetali riprodotti con accurato naturalismo, ma permane la volontà di spiazzamento, già presente dal primo momento come slittamento logico tra decoro e forma, e ora manifesta anche nella negazione delle regole della rappresentazione scultoria, con sagome di figure ritagliate nella lastra d'argilla e accampate nello spazio invece o in compresenza di volumi a tutto tondo, come in piccole scenografie di libri *pop up* o teatrini infantili. Particolarmente emblematica del contraddittorio tridimensionale-bidimensionale è l'opera *Ritaglio di paesaggio*<sup>211</sup> (1980), una lastra sagomata sul profilo di una collina, dipinta con una delicata veduta a declivi terminanti in una rocca, che ha la vaghezza di un paesaggio di Tullio Pericoli, dalla cui superficie, forata in un punto, fuoriesce un enigmatico filo di spago rosso.

<sup>211</sup> L'opera *Ritaglio di paesaggio* e quelle di seguito citate nel testo sono riprodotte in Bertoni Silvestrini 2010.

## II. Il modello dello “studio craft”

Nel 1980 gli artisti acquistano un capannone – da loro denominato Opificio – nella zona industriale di Imola e qui trasferiscono, dal 1981, la propria attività. La disponibilità di uno spazio lavorativo molto ampio li porta a surclassare, per un certo periodo, la scultura ceramica di piccola dimensione per privilegiare la sperimentazione sul tema della figura umana in scala reale: realizzano su loro stessi calchi anatomici dai quali ricavano sculture figurative iperrealistiche. I risultati però si rivelano poco convincenti, non tanto nella resa linguistica, quanto nella scelta iconografica. La rappresentazione umana esula, infatti, dal loro repertorio, se non in una forma metafisica, come avverrà per Madonne, fauni, Pinocchi, mitici giardinieri, ecc. Così un certo numero di sculture non arriva neanche alla fase di cottura e le altre sono distrutte una volta terminate (restano di questi lavori solo alcune immagini fotografiche).

Sempre nel 1980 i due ceramisti si consociano dando vita alla Bertozzi & Casoni snc, società a nome collettivo regolarmente registrata, che formalizza la loro unione professionale in un *brand*. Benché gli artisti conservino nel lavoro una quasi totale autonomia, non si tratta della somma di due attività indipendenti, ma di un sodalizio formale ed effettivo tra due individualità artistiche che si esprimono con linguaggi tra loro coerenti sul piano estetico e ideologico e che condividono metodologie operative, spazi, mezzi e strumenti di lavoro.

Ancora nel 1980 sono tra i giovani membri fondatori del gruppo Nuova Ceramica, che – come scrive Francesco Solmi<sup>212</sup>, che ne cura le mostre con Marilena Pasquali – promuove la ripresa d’antiche e inedite felicità cromatiche e compositive e il recupero di nobiltà e superbie dell’*ars ceramica* in controtendenza all’austerità dominante. Comincia nello stesso anno anche l’attività espositiva, con la prima partecipazione al 38° Premio *Faenza* e le mostre *Il lavoro felice*, curata da Solmi al Palazzo delle Esposizioni di Faenza, e *Quattro esperienze, un materiale*, a cura di Gian Carlo Bojani alla galleria L’Incontro di Modena. Da questo momento e per tutto il decennio gli artisti prendono parte a numerose rassegne italiane d’arte contemporanea, design e ceramica, per approdare in Giappone e negli USA nel 1986 e a seguire in Germania e in Francia. Appartengono a questo periodo le serie delle *acquasantiere*, dei *nidi*, dei *pesci* e le piccole scenografie arboree dei *giardini* insieme ad altre opere che conservano la cifra onirica e visionaria degli anni precedenti, con accenti di virtuosismo realistico nella resa pittorica e nel modellato.

<sup>212</sup> Cfr. Solmi 1986, p. 18.

Tra il 1983 e il 1984 tengono il corso di formazione professionale *Ceramista Inventore* e nell'autunno del 1984 sono invitati a collaborare col Centro Internazionale di Studi e Sperimentazione sulla Ceramica della Cooperativa Ceramica di Imola<sup>213</sup>. Questo organismo, nato nello stesso anno da un progetto dell'architetto Francesco Coppola<sup>214</sup>, persegue l'intento di realizzare una integrazione tra creatività artistica e progettuale e perizia tecnica e manuale, mettendo in relazione una rosa di architetti, designer e artisti di livello internazionale coi ceramisti della sezione artistica della cooperativa, così da sviluppare proposte sperimentali di elevata qualità estetica totalmente autonome rispetto alla produzione industriale prevalente dell'azienda e finalizzate allo sviluppo culturale e d'immagine della Cooperativa. In tale contesto Bertozzi e Casoni ricoprono il ruolo di proto-designer, ossia forniscono consulenza tecnica e progettuale per lo sviluppo e la messa a punto di nuovi prodotti e, lavorando come duo, creano monotipi o piccole serie artigianali di manufatti eseguiti personalmente e col supporto del reparto artistico. Questa produzione d'eccellenza fornisce un importante contributo creativo al comparto ceramico imolese e viene presentata con successo nelle fiere come fiore all'occhiello della Cooperativa. Meno significativo è il riscontro

<sup>213</sup> La Cooperativa Ceramica di Imola nasce nel 1874 come centro di produzione ceramica per volere di Giuseppe Bucci che – tenendo fede al principio mazziniano «capitale e lavoro nelle stesse mani» – cede ai suoi operai in via sperimentale la gestione della propria fabbrica di maioliche coll'intento di giovare così all'avanzamento dell'industria e «come valida forma per lo sviluppo economico, politico e culturale dei lavoratori: in una parola come spinta al progresso democratico» (cfr. Reggi 1979, p. 5). Nel 1883 viene costituita la sezione artistica della fabbrica, di cui è primo direttore Gaetano Lodi, il quale, dopo una gloriosa esperienza di ornataista, che lo aveva portato anche alla corte d'Egitto, conferisce alla sua ceramica un'impronta nuova, reinventando le decorazioni all'insegna di un particolare gusto pittorico e plastico. I vasai della cooperativa sono da lui sollecitati a produrre ceramiche decorate anche con veri e propri dipinti, fondendo capacità artigiana e genio artistico, per attrarre maggiormente l'attenzione dei mercati nazionali ed esteri attraverso il doppio canale della ceramica d'arte e di quella domestica. Già dalla fine del XIX secolo la Cooperativa si espande al mercato internazionale con una progressiva crescita delle esportazioni e della capacità produttiva. Negli anni sviluppa un settore di produzione industriale dedicato prevalentemente alla ceramica da rivestimento, ma conserva al proprio interno un reparto dedicato alla creazione di ceramiche alto-artigianali di tradizione.

<sup>214</sup> Contemporaneamente, tra il 1983 e il 1984, Francesco Coppola, con la collaborazione artistica dello Studio Marconi di Milano, coinvolge un gruppo di artisti (Enrico Baj, Lucio Del Pezzo, Agenore Fabbri, Hsiao Chin, Gianfranco Pardi, Tullio Pericoli, Arnaldo Pomodoro, Aldo Spoldi, Emilio Tadini) nel Laboratorio sperimentale di ceramica d'arte, *Artecotta*, coll'intento di creare un laboratorio dinamico di saperi fabbrili e creativi volto a far dialogare la tradizione con la contemporaneità.

commerciale, non essendo tali prodotti supportati nelle vendite da alcuna strategia di marketing da parte del consorzio, diversamente da quanto accade per il settore della ceramica di serie industriale.

L'esperienza alla Cooperativa Ceramica di Imola, che si protrae sino al 1989, si rivela molto proficua per la crescita professionale degli artisti, anche in virtù delle occasioni loro offerte dal mondo dell'arte e del design col quale vengono in contatto. Eccezionalmente rispetto a quanto avviene per altre collaborazioni esterne della Cooperativa, a Bertozzi & Casoni è infatti consentito di proseguire in parallelo la propria autonoma attività artistica, cosicché i ceramisti hanno l'opportunità di eseguire opere per Tonino Guerra, Joe Tilson, Ugo La Pietra (tavolo *Naturale/Virtuale*, 1993) e in collaborazione con Francesco Coppola (tavolo *Tam-Tam*, 1986). Tra le altre cose, nel 1985 realizzano alcuni *papillon* ceramici coi quali partecipano a diverse edizioni della rassegna *Cravatte al Museo* e dal 1986 prendono parte varie volte a uno degli appuntamenti più esclusivi del design classico e contemporaneo, la mostra *Abitare il Tempo* della Fiera di Verona ideata da La Pietra.

Le suggestioni raccolte durante la cooperazione con altri creativi sono elaborate dagli artisti nella produzione personale che – come scrive Bertoni – tenta «una conciliazione tra la tradizione moderna delle arti decorative e le esperienze delle avanguardie»<sup>215</sup>. Ne sono testimonianza alcuni interessanti oggetti d'uso in terraglia o maiolica dipinta, come servizi da caffè, set da scrittoio, vasi, lampade – ad esempio *Gulp* (1985) –, portafrutta, candelabri, vassoi, portafiori – come la vaschetta per fiori *Go-Go* (1989) – dal design sontuoso e antifunzionalista, vere e proprie sculture policrome da inserire negli spazi dell'abitare, che rimandano, per aristocratica raffinatezza e cura esecutiva, alle ceramiche Ginori progettate negli anni Venti da Gio Ponti (fig. 39). Siamo invece nella seconda metà degli anni Ottanta, nell'epoca del design postmoderno del gruppo Memphis, dei colori sgargianti, delle forme geometrizzanti e delle linee audaci, ispirate agli stili Pop Art, Futurismo e Decò, e le proposte dei ceramisti utilizzano un linguaggio intonato al clima ottimistico della stagione nello spirito provocatorio e nell'enfasi espressiva, ma ben diverso per sofisticata qualità materica, accuratezza del dettaglio e della resa esecutiva e sostanza concettuale.

In parallelo a questa produzione Bertozzi & Casoni realizzano eccentrici oggetti d'arredo non solo in ceramica (*Stufa esotica*, *Tavolo roccioso*, *Sedia*) e sculture ceramiche di varie dimensione, che rappresentano altrettanti momenti di un

<sup>215</sup> Cfr. Bertoni Silvestrini 2010, p.n.n.

percorso raddomantico di sperimentazione di molteplici tecniche (uso di argille cuocenti a diverse temperature, dipintura con smalti e a maiolica) e linguaggi, ora più informali ora più naturalistici, in grado di produrre originali combinazioni di valori plastici e di superficie, oscillanti tra atmosfere d'impronta barocca, liberty e surrealista. Alcune di queste loro creazioni figurano sulle copertine della rivista «K International Ceramics Magazine», con la quale gli artisti collaborano stabilmente nel biennio 1987-88, fornendo contributi grafici e immagini fotografiche delle proprie ceramiche destinate a catturare l'attenzione del colto pubblico di ceramofili a cui si rivolge il periodico edito a Milano da Alberto Greco.

Sperimentano anche un linguaggio più concettuale e formalmente essenziale, pervaso d'ironia e *nonsense*, in una serie di opere, non solo ceramiche, realizzate negli anni 1988-97, che sempre Bertoni definisce 'riduzioni linguistiche'<sup>216</sup>, per l'estetica minimale e il forte nesso logico tra titolo e rappresentazione, tra le quali rientrano i *Pavimenti da viaggio* (1988), in collaborazione con l'artista Aldo Spoldi, le monete a grande scala in ceramica *Brunello* (1988-89), realizzate per la Banca di Oklahoma<sup>217</sup>, e la *Pozzanghera d'appartamento* (1990) in alluminio.

Sempre tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta, sponsorizzati dalla Cooperativa Ceramica di Imola, realizzano gli unici due interventi a carattere urbano della loro carriera artistica. Nel 1989-90, creano una fontana monumentale e tre elementi turriformi in grès dipinto nel nuovo quartiere di Tokyo, Tama New Town, dove sono evidenti i richiami alle forme scultorie fantasmagoriche del Parco Güell di Antoni Gaudì e del Giardino dei Tarocchi di Niki de Saint Phalle. Del 1990-94 è invece il grande pannello in ipergrès, *Ditelo con i fiori*, collocato su una parete esterna dell'Ospedale Civile di Imola e costituito da una superficie increspata blu intenso, dalla quale si staccano, come da uno specchio d'acqua, margherite bianche di diverse misure, poste a varia distanza dal piano di fondo, così da produrre un effetto tridimensionale di suggestivo realismo (fig. 40).

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> La ludica e al tempo stesso reale Banca di Oklahoma, ideata e fondata dall'artista Aldo Spoldi nel 1988, è presentata per la prima volta a Torino nello stesso anno alla Galleria di Guido Carboni. Nel 1990 si trasforma in Oklahoma Srl ed espone allo Studio Casoli e alla galleria di Luciano Inga-Pin a Milano. Diviene infine BdO Ltd nel 1994. La Banca di Oklahoma ha battuto moneta (Brunelli) acquistando con essa opere di giovani artisti, ha fondato musei, prodotto automobili e biciclette da corsa (in collaborazione con la Ditta Bianchi), ha operato scalate finanziarie, ha fatto bancarotta, per poi ricomporsi in una finanziaria che ha prodotto personaggi virtuali con ex studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

Nel 1991 tengono una prima personale presso il proprio Opificio dal titolo provocatorio *Saldi*, alla quale seguono altre sette mostre monografiche fino al 1999, intervallate da numerose collettive in Italia e in Germania, Francia e Svizzera. In questi anni la scelta di non delegare ad altri la concretizzazione delle proprie idee, bensì di porsi costantemente delle sfide non solo estetiche, ma anche di natura tecnica, in modo da forzare sempre più i limiti di fattibilità, conduce il duo artistico ad ampliare incredibilmente il patrimonio delle conoscenze e delle capacità in ambito ceramico. Questa specializzazione procede di pari passo con l'acquisizione, lo sviluppo e, non di rado, con l'invenzione di mezzi e strumenti adeguati a ottenere determinati risultati innovativi. In tal modo l'Opificio assume il duplice profilo di manifattura di stampo umanistico, nella quale si confezionano artefatti di impegno e impronta stilistica diversi, e di centro avanzato di ricerca e sperimentazione. Ne sono testimonianza i traguardi in termini dimensionali di alcune ceramiche a grande scala, che, riprodotte in fotografia, si stenta a collocare in un contesto ambientale, perché dotate di quella grazia scanzonata che si è soliti ritrovare nel soprammobile più che nella statua, come *Palme*, del 1986, che raggiunge i tre metri d'altezza, *Ballerine Biancanera e Re*, del 1988-91, che superano i due metri, o come il gigantesco *Fiore* del 1988-89, che sembra materializzare una delle maestose e sensuali immagini floreali di Georgia O'Keeffe. Questa tendenza al gigantismo ceramico prosegue nei primi anni Novanta con *Giardiniere* (1993), poi con *Bosco Sacro* (1993) ed *Evergreen* (1994), che richiamano figure dell'immaginario fiabesco e religioso, riproposte in scala reale e inserite in monumentali scenari di inquietante astrazione. In entrambe le ultime opere ambientali il gioco della rappresentazione è basato sulla contaminazione dei codici linguistici: minimale e antirealistico per il paesaggio, raggelato in volumi solidi essenziali – cilindri blu e oro a simulare alberi e cubi bianchi a rappresentare il prato – e figurativo e decorativo d'ascendenza Déco, per i personaggi smaltati di bianco, con capi del vestiario fittamente dipinti a motivi floreali: un giardiniere che ricorda il Piccolo Principe nei disegni originali di Antoine de Saint-Exupéry e una Madonna con tagliaerba.

Il crescente talento esecutivo e le acquisite risorse tecniche procurano ancora ai ceramisti committenze da parte di altri artisti e designer che affidano loro la realizzazione ceramica dei propri progetti. Tra gli altri vi sono Jan Knap, Salvo, Maurizio Cattelan, Alessandro Mendini, per il quale eseguono nel 1990 *Girata*, che è la versione ceramica della celebre *Poltrona Proust*, e Arman, per il quale realizzano varie opere, inclusa *Piccin gai* (1994), l'auto Topolino strabordante di grandi teiere bianche. Da alcune di queste collaborazioni nascono importanti

opportunità professionali: ad esempio Jan Knap introduce Bertozzi & Casoni a Gian Enzo Sperone, che diventerà loro gallerista. Inoltre la realizzazione di opere ceramiche per altri affermati artisti si rivela molto utile per fare esperienza diretta dell'ambiente dell'arte, per comprenderne le dinamiche, per relazionarsi con critici e galleristi, per distillare dall'apparente generale anarchia e sregolatezza del mondo artistico alcuni fondamentali principi – come quello, da loro fortemente introiettato, dell'importanza della formalizzazione di una grammatica stilistica personale riconoscibile – e per perseguire con tenacia i propri obiettivi, come sintetizza il logo aziendale del bersaglio del tiro a segno.

La partecipazione a numerose mostre di design, spesso curate da Ugo La Pietra, tra le quali quelle a Milano alla ex chiesa di San Carpoforo (dal 1988 al 1992) e alla Triennale (1992 e 1995), e il fervore culturale e artistico dell'ambiente ambrosiano indirizzano ulteriormente l'attenzione di Bertozzi & Casoni al tema del progetto dell'oggetto d'uso, che però in questa stagione, coerentemente con il trend generale, è interpretato con atteggiamento disinvolto rispetto alle istanze della produttività seriale e della funzionalità. I loro artefatti tendono pertanto a connotarsi come opere d'arte che reinterpretano con fantasia e libertà l'idea dell'oggetto d'uso, come il *Picnic table* del 1990, dove le immaginifiche stoviglie ceramiche ornate di fiori a rilievo sono ambientate in un 'paesaggio' dai contorni mollemente *daliniani*, costituito da un tappeto con motivo floreale dal quale si erge un morbido rilievo in alluminio che reca il titolo dell'opera a caratteri cubitali: non si tratta di stoviglie da destinare all'uso di una colazione all'aperto, bensì dell'interpretazione del tema della *dejeuner sur l'herbe* attraverso oggetti che comunicano o alludono a una funzione, più che assolverla, e che al contempo interpretano un ruolo contestuale sulla scena. In alcuni casi, come nel *Vaso da passeggio* del 1991, munito di ruote, il titolo fornisce una chiave di lettura ironica e spiazzante, in modo non dissimile a certi giochi di parole adottati in ceramica nel Secondo Futurismo (Farfa, Bruno Munari) o nell'età contemporanea da Luigi Ontani. Il tema delle ruote torna anche nella *Dormigliona, chaise long* dello stesso anno, ne *La prima pietra* del 1992, grosso monolite in semirefrattario trainabile su carrello, e nello *Scattino d'oro* del 1994, che fa parte di una serie di improbabili calzature maiolicate – tipologia di tradizione rivisitata anche da Ontani – dalle quali germogliano densi aggregati di arbusti e fiori fungiformi. Del 1992 è l'essenziale *Poltrona Ercolano*, che ripropone in semirefrattario smaltato un prototipo realizzato in resina per Dino Gavina, mai andato in produzione, e che rievoca il volume squadrato delle sedute *Kubus* di Josef Hoffman.

## II. Il modello dello “studio craft”

In tutti questi lavori il fare artistico presuppone, accanto alla sostanza concettuale, poetica o ironica, una imprescindibile componente progettuale e tecnica. In tal senso l'opera è sempre oggetto di design, cioè è frutto di un ragionamento a priori e di una messa a punto delle metodologie operative necessarie per realizzarla, ed è allo stesso tempo monotipo artistico, in quanto esemplare realizzato con processi manuali e con caratteristiche formali uniche. Tale approccio non muta nel caso di oggetti artistici destinati a una funzione non solo estetica, come per gli elementi d'arredo realizzati dai ceramisti, ai quali, nell'ottica *morrisiana* dell'approccio artistico globale, sono riservate le medesime risorse d'intelletto e immaginazione.

Tra il 1994 e il 1997 Bertozzi & Casoni espongono ripetutamente allo spazio Dilmos di Lucio Zotti di Milano, che presenta una selezione d'avanguardia di prodotti d'arredo realizzati in tiratura unica o limitata da artisti/designer della scena internazionale, come Ron Arad o Danny Lane. Per Dilmos progettano alcuni tavoli in semirefrattario per la serie *Ditelo con i fiori* (1995) e una piccola schiera di tavoli, panche e pouf adatti anche all'esterno, *I mobili all'aria* (1996), ispirati al legno e realizzati in monolite ipergrès dal Laboratorio Pesaro<sup>218</sup>. Del 1997 è l'opera *Bagno pubblico. Controllo di qualità del prodotto*, che è insieme scultura (due vasche e una lastra in semirefrattario smaltato blu) e luogo di una performance fotografica nella quale gli artisti sono ritratti mentre fanno il bagno.

Nel 1997 Bertozzi & Casoni ripropongono il tema della Madonna con tagliaerba di *Evergreen* nella scultura policroma *Scegli il Paradiso* (fig. 41). Qui la Vergine giardiniera è rappresentata grande al vero su una enorme zolla di terra fiorita, e ai suoi piedi gattona il Bambino. Il lungo (circa un anno e mezzo) e complesso procedimento di elaborazione dell'opera è descritto puntualmente dagli artisti, nelle sue fasi teoriche e pratiche, in un *quaderno di produzione*, poi pubblicato<sup>219</sup>. Si tratta infatti di un lavoro emblematico di una svolta nel loro per-

<sup>218</sup> Il Laboratorio Pesaro nasce a Montelabbate (Pesaro Urbino) nel 1961 ad opera dei ceramisti Franco Bucci, Nanni Valentini, Filippo Doppioni e Roberto Pieraccini. Nel 1966 il gruppo si scioglie e il Laboratorio prosegue sotto la direzione di Bucci, che lavora negli anni Settanta anche come designer per l'industria ceramica tedesca Villeroy & Boch di Mettlach e poi per il Gruppo Ceramiche Iris. Nel 1987 Bucci inizia la sperimentazione per la realizzazione di lastre in ceramica monolitiche di grande dimensione con un impasto di argille di sua invenzione, registrato col nome di 'monolite ipergrès'. Bucci conserva la direzione dell'azienda fino al 1998. Negli anni Novanta Bertozzi & Casoni sviluppano per il Laboratorio alcuni progetti per oggetti da realizzare artigianalmente, tutt'oggi in produzione e vendita.

<sup>219</sup> Cfr. G. Bertozzi, S. Casoni, *Quaderno di produzione*, in Parmesani Alamaro Daolio 1998.

corso per i traguardi tecnici raggiunti nel processo esecutivo, in quanto la figura umana è cotta in un unico pezzo, la qual cosa rappresenta una novità assoluta nella ceramica d'arte.

Tale avanzamento tecnico si accompagna a un mutamento di direzione anche sul versante stilistico. Tra la fine degli anni Novanta e i primi Duemila infatti l'espressione artistica, sino a questo momento oscillante tra suggestioni oniriche e personali riletture della realtà, assume una decisa impronta iperrealista, affidata a un sorprendente virtuosismo esecutivo. Superato il vincolo dimensionale, la ricerca di Bertozzi & Casoni si concentra sulle capacità mimetiche plastiche e superficiali della materia fittile, e diviene vera e propria alchimia, nella trasmutazione delle qualità percettive delle più diverse materie in ceramica, così da ricreare il più ampio campionario possibile di organismi naturali e oggetti artificiali: «non più descrizioni decorative – se pur degne di un miniaturista – di fiori, piume, pistilli, scaglie di pesci, foglie, pelurie e marcescenze varie ma uova frantumate assolutamente identiche al modello naturale e piume eseguite singolarmente e applicate, una per una, al corpo di un pappagallo»<sup>220</sup>.

A ciò si aggiunge una non comune pregnanza di significato e tale compresenza – affatto scontata nell'arte contemporanea – di concetto e di forma, di pensiero e di sapienza fabbrile, consente agli autori di superare i limiti convenzionali, culturali dell'espressione ceramica e di collocare la propria produzione non solo in un ambito d'arte *tout court*, ma ai vertici dello stesso sistema. Come rileva Bertoni:

I risultati artistici degli anni duemila che hanno dato fama internazionale e il pieno consenso della critica a Bertozzi e Casoni non sarebbero stati raggiunti se nel comporre la loro particolare miscela espressiva gli artisti avessero trascurato una componente fondamentale: un aspetto concettuale, a volte radicale a volte ironico, che ha saputo bilanciare e trattenere al di qua di una pericolosa soglia la loro ipertrofica generosità espressiva e le loro inossidabili perfezioni esecutive<sup>221</sup>.

Sempre più, negli anni Duemila, il mercato dell'arte e le maggiori gallerie nazionali e internazionali si interessano al loro lavoro e si intensificano i riconoscimenti della critica e gli appuntamenti espositivi in prestigiose sedi pubbliche

<sup>220</sup> Cfr. Bertoni Silvestrini 2010, p.n.n.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

e private. Dal 2017, poi, le loro opere più rappresentative sono esposte in permanenza al Museo Bertozzi & Casoni alla Cavallerizza Ducale di Sassuolo.

A oltre trent'anni dal loro esordio le creazioni di Bertozzi & Casoni sono oramai universalmente riconosciute tra le metafore artistiche più sorprendenti e spietate del degrado valoristico dell'età contemporanea.

### II.3.3. *La creazione di una nuova progenie di sculture ceramiche policrome*

Nella scultura monumentale di Bertozzi & Casoni *Scegli il Paradiso* del 1997 la prassi ceramica tradizionale<sup>222</sup>, impiegata da sempre dai maestri d'arte per realizzare opere di grandi dimensioni, è sostituita da una procedura innovativa messa a punto dai ceramisti, basata sulla stampatura nel calco ottenuto dalla plastica originale di un impasto di diverse argille a incremento progressivo di semirefrattario<sup>223</sup>. Si ottiene così un materiale compatto, ma non omogeneo, avente caratteristiche di resistenza e non deformabilità e adatto a essere dipinto con tutta la gamma cromatica e le gradazioni tonali della maiolica. In questo modo la violazione di un vero e proprio tabù della cultura ceramica – quello secondo il quale non sia possibile mescolare argille eterogenee, per via dei diversi ritiri e delle differenti temperature di cottura –, comporta il superamento di un'ulteriore *sacra* interdizione del ceramista, consistente appunto nell'essiccazione e cottura di opere monolitiche di grandi dimensioni.

<sup>222</sup> Di norma una scultura di grandi dimensioni modellata in argilla è sezionata in pezzi più piccoli, quando la creta è ancora plastica, così da evitare il più possibile distorsioni o crepe durante la fase di essiccazione e conseguenti rotture in cottura; questi pezzi, dopo la prima cottura, la dipintura e la seconda cottura, sono uniti nuovamente in un unico corpo, come nel modellato originale, facendo in modo che le linee dei tagli siano meno appariscenti possibile, così da non ledere l'interesse dell'immagine.

<sup>223</sup> Il metodo sviluppato dai ceramisti prevede la modellazione della plastica; poi l'ottenimento del calco; in seguito la stampatura a incremento progressivo. Quest'ultima consiste nella pressione nel calco negativo di un impasto plastico di argille caratterizzate da una quantità crescente di semirefrattario in aggiunta all'argilla da maiolica. In questo modo le parti più superficiali e dettagliate della figura sono ottenute da una prevalenza di argilla purificata, mentre per le parti più interne sono usate argille contenenti maggiori quantità di semirefrattario. Le argille semirefrattarie contengono *chamotte* (impasto già cotto e macinato), che ne aumenta di molto la porosità e la resistenza allo shock termico, sono molto plastiche e non si deformano durante l'essiccazione, pertanto cuociono ad alte temperature (fino a 1500 °C) e sono adatte a corpi anche di notevoli dimensioni, tuttavia, diversamente dalle argille purificate usate per la maiolica, che cuociono a minori temperature, esse sono granulose e poco raffinate alla vista e perciò poco adatte a una elevata definizione dei dettagli nella plastica e nella dipintura.

Si tratta pertanto di un momento tipico nel percorso di Bertozzi & Casoni, in quanto segna il raggiungimento di performance del *medium* ceramico mai prima raggiunte in campo artistico. Tuttavia, come accade anche in ambito scientifico, lo scatto in avanti non sempre è il risultato della pura invenzione, quanto piuttosto la conseguenza dell'interazione tra settori disciplinari differenti che l'intuito dell'operatore e talvolta la casualità possono mettere in relazione. In questo caso i ceramisti pervengono all'innovazione dei materiali e dei processi tradizionali grazie ad apporti derivati dall'industria. Così, pur conservando la loro attività un'impronta artigianale, da bottega d'arte, nel senso che l'intero ciclo di lavorazione dell'opera continua a essere svolto manualmente da loro e da un ristretto numero di collaboratori all'interno dell'Opificio, i procedimenti si fanno d'ora in poi più raffinati, estremamente lunghi e complessi e la scultura in maiolica dipinta, che ha caratterizzato il percorso espressivo del duo artistico dagli esordi in avanti, cede il passo a una nuova progenie di creazioni ceramiche. Queste ultime sono il risultato della pluridecennale ricerca empirica condotta da Bertozzi & Casoni e della conseguente acquisizione di una totale padronanza tecnica, tale da consentirgli di agire in modo oramai istintivo e naturale. Allo stesso tempo e conseguentemente sono anche l'esito di un atteggiamento mentale libero e spregiudicato, a metà strada tra l'ostinazione al superamento dei limiti e delle consuetudini e lo sprezzo del pericolo e delle difficoltà<sup>224</sup>, che costituisce il vero motore dell'*escalation* tecnico-esecutiva registrata dalla loro produzione negli anni Duemila.

La modellazione della scultura, sia che si tratti di plastiche mastodontiche, come il corpo più grande del vero del gorilla di *Regeneration* (2012) o quello dell'orso polare di *Composizione in bianco* (2005-07), sia di oggetti minuscoli, come le coccinelle disseminate sugli *Accumuli di ossa* (c. 1998-2010), è eseguita manualmente, con attenzione maniacale ai minimi dettagli, spesso facendo riferimento a riproduzioni fotografiche del soggetto da rappresentare e talvolta ricavando un calco direttamente dagli oggetti reali (non inclusi gli animali). Successivamente ciascun elemento plastico avente genesi autonoma prende parte, insieme ad altri componenti, alla complessa operazione di assemblaggio. Quest'ultima non è il risultato di un progetto grafico o di un modello definito

<sup>224</sup> Nel quaderno di produzione dell'opera *Scegli il Paradiso* Bertozzi e Casoni scrivono: «L'andare in pezzi è il rischio da correre per ogni linguaggio che vuol porsi sempre oltre il suo mobile confine» (cfr. Parmesani Alamario Daolio 1998, p.n.n.).

a priori, ma di un’idea aperta, che evolve durante l’esecuzione del lavoro, co-sicché durante il fare, o addirittura nell’intervallo tra una creazione e l’altra, si precisano gli interventi necessari a dare senso, completezza e «giusto sapore»<sup>225</sup> all’insieme.

Generalmente l’idea si sviluppa a partire da un’immagine reale, successivamente elaborata dagli artisti in modo personale, secondo la loro sensibilità e il loro immaginario<sup>226</sup>. Ad esempio la già citata monumentale *Composizione in bianco* nasce dalla suggestione prodotta dalla visione, in una collezione privata londinese, di un gruppo scultorio bronzeo del Giambologna, raffigurante Ercole nell’atto di trattenere una cerva viva e fremente. Il tema del grande animale selvatico, vittima dell’uomo, prende forma nella maestosa figura dell’orso, ma l’immagine non è ancora completa. A distanza di svariati mesi dalla realizzazione della plastica del mammifero, l’osservazione fortuita di una rete in un contesto marittimo, suggerisce la realizzazione di una grossa rete da carico nella quale l’animale sia rimasto imbrigliato: involontaria citazione della sorprendente rete marmorea che Francesco Queirolo scolpisce sul corpo dell’allegoria *Il Disinganno* nella napoletana Cappella di Sansevero. Da lì arriva poi l’intuizione di racchiudere nella rete alcuni rifiuti umani e infine di ambientare il tutto su una porzione di pack (fig. 42). Anche *Guitar fish* (2013) ha una genesi intermittente, nel senso che nasce dal perfetto ‘incontro’ di due elementi preesistenti, la testa del pesce spada e la custodia della chitarra, ed è successivamente completata da uno sciame di farfalle (fig. 43):

è come per un musicista. Non è che le note vengono messe a caso, vengono messe perché seguono l’idea che hai in testa della musica, del suono che deve uscire da quel lavoro. È così che noi mettiamo insieme cestino, lumaca, bicchiere, lattina schiacciata, bottiglietta di plastica in quella posizione... sono le note che servono per fare il pezzo musicale. Non è sbagliato pensare che una scultura sia fatta di pezzi staccati che nell’insieme però producono un certo ‘suono’<sup>227</sup>.

<sup>225</sup> Cfr. Sardella 2005, p. 36.

<sup>226</sup> «Nel nostro caso il punto di partenza è quasi sempre un’immagine che rielaboriamo con la nostra storia personale, quindi il soggetto che poi sviluppiamo non è quasi mai in relazione con l’immagine guida. Questo porta a pensare che le idee assolute in realtà non esistono e che l’uomo ruoti attorno ai propri dubbi, cercando, nel fare, di trovare una soluzione. O di riordinare semplicemente i propri pensieri» (G. Bertozzi e S. Casoni, in Brevi 2014, p. 96).

<sup>227</sup> G. Bertozzi e S. Casoni, in Senaldi 2005, p.n.n.

In funzione delle caratteristiche formali e dimensionali degli oggetti o soggetti da riprodurre, sono selezionati gli impasti argillosi – spesso colorati in pasta con l'aggiunta di composti vetrosi – idonei a restituire l'esattezza della forma e a conservarne l'integrità durante la lavorazione, quindi si procede alla stampatura delle plastiche. In parallelo sono selezionati, sulla base dell'esperienza empirica, i colori e le finiture necessari per ottenere, in funzione delle cotture previste, la perfetta replica delle qualità visive e tattili di superficie. Si tratta di un lavoro 'strettamente mentale', come precisano gli artisti, in quanto: «devi pensare che tutto quello che fai non è quello che verrà fuori... c'era un artista che definiva la ceramica come 'l'arte cieca', e questo vuol dire che è tutto mentale, non vedi niente, il cromatismo del pittore non ce l'hai finché non è finito il pezzo; hai l'immagine nella mente, è un vissuto, un'esperienza, come per un cieco. Il risultato è immaginato finché non è finito il pezzo»<sup>228</sup>.

Al realismo della resa contribuisce talvolta il procedimento della fotoceramica, ossia della stampa fotografica digitale su ceramica, per mezzo della quale gli artisti riescono, ad esempio, a replicare con fedeltà sulla superficie delle sculture immagini tratte da stampe cartacee, come nel caso del *packaging* in carta e cartone, delle banconote (Vassoio, 2005) o di libri (*Non ricordo*, 2014), giornali e riviste o ancora dell'elenco telefonico (*Minimi avanzi*, 2007).

Di ogni pezzo modellato a mano si ricava e conserva un calco in gesso, che serve per ottenere multipli utilizzabili in analoghe composizioni. Ogni opera realizzata dagli artisti è tuttavia assolutamente unica, cosicché, sebbene vi siano serie tematiche realizzate a partire dai medesimi elementi basilari – come i *Cestini*, i *Vassoio*, gli *Avanzi*, le *Brillo box*, gli *Accumuli di ossa* –, ciascun esemplare si differenzia dagli altri per l'assetto unico dell'insieme, risultato di una capacità compositiva che ha tale pregnanza nel processo e nell'esito finale dell'opera da qualificarsi come autonoma espressione artistica. Si tratta infatti di un esercizio di dissimulazione della cura e dell'assoluto controllo che governano l'operazione di assemblaggio degli oggetti-componenti, al fine di conseguire un effetto di totale naturalezza, come se la composizione fosse il risultato della stratificazione di gesti inconsapevoli e quotidiani da parte di ipotetici attori umani.

In ultimo la coesione permanente degli oggetti costituenti tali *assemblage* avviene per effetto della cottura: in forno gli elementi ceramici si saldano per mezzo della fusione degli smalti, con conseguenti occasionali impreviste variazioni degli

<sup>228</sup> *Ibidem*.

assetti originari. Le compagini più complesse prevedono talvolta anche l'unione di alcune parti con appositi collanti, tuttavia in generale gli interventi a freddo sono ridotti al minimo.

Per quanto riguarda infine la ‘fedeltà’ al *medium* ceramico, questa ammette ragionevoli deroghe: ad esempio sono in vetro le ante di alcune cassettoni del pronto soccorso in *Composizione n. 5* (2004), sono in bronzo l'abete di *Rebus* e la rete di *Composizione in bianco*, mentre è in argento lo scheletro della *Madonna scheletrita* (2008) e della *Riflessione sulla morte* (2008) e sono di alluminio i tavolini da bar di diverse opere, tuttavia si tratta di una scelta motivata o da specifiche richieste – come nel caso dello scheletro in metallo prezioso commissionato dal gallerista Gian Enzo Sperone – o più spesso da esigenze legate non tanto alla fattibilità ceramica dell'oggetto o della materia costituente, ma alla mobilità dell'opera, che è evidentemente requisito indispensabile alla sua fruibilità pubblica.

#### II.3.4. *La verità che si fa stile e l'invenzione che si impossessa della realtà*<sup>229</sup>

Nel caso di Bertozzi & Casoni l'adozione di un linguaggio iperrealista è conseguenza di un episodio occorso all'alba del nuovo millennio, quando – come racconta Giampaolo Bertozzi<sup>230</sup> –, durante una visita del gallerista Sperone all'Offificio, inaspettatamente l'ospite manifesta una palese difficoltà nell'identificare il soggetto di una scultura in corso di realizzazione: «una torta con uccellini fischiettanti con becco a trombetta»<sup>231</sup>. Questo imprevisto *feedback* negativo si rivela illuminante per il duo, in quanto rivelatore di un deficit di leggibilità e conseguentemente di comprensione dell'opera e perciò di un cortocircuito nel percorso dell'idea, dagli artisti all'osservatore, essendo – come osserva Renato De Fusco – «la copia della natura o comunque l'imitazione artistica della realtà, ossia la *mimesis*, [...] il maggiore fattore per la comprensione delle opere d'arte, nonché l'approccio più antico del piacere estetico»<sup>232</sup>. Nasce così l'esigenza affidarsi a una sintassi chiara, in grado di garantire una comunicazione diretta e immediata con il pubblico, eliminando qualsiasi filtro interpretativo e puntando alla piena oggettività della rappresentazione. In pochi anni la messa a punto di nuove strategie operative conduce Bertozzi & Casoni all'obiettivo di un'assoluta fedeltà visiva

<sup>229</sup> Cfr. Bonuomo 2019, p. 14.

<sup>230</sup> Cfr. Bartoli 2010.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> Cfr. De Fusco Rusciano 2014, p. 38.

dell'immagine tridimensionale prodotta al dato reale, cosicché proprio le qualità mimetiche delle loro opere assumono un carattere di preminenza nella percezione del fruitore, tanto da essere puntualmente enfatizzate dalla critica:

I gusci d'uovo possono essere anche veri, più veri possono esserlo tazzine da caffè e piatti, i fiori forse no e un orso polare o un ramarro ancor meno (ma potrebbero essere imbalsamati, pur non essendolo). Ogni scultura, ci si renda conto o no, richiede allo spettatore varie consapevolezze e aggiustamenti di tiro del suo senso di meraviglia, incredulità e sensibilità.<sup>233</sup>

La ceramica di Bertozzi & Casoni diventa tavolino di metallo, polipo, caffè, posacenere di plastica, pacchetto di sigarette, filtro di sigaretta, cenere, stagnola, rullino fotografico, torta cremosa, candelina consumata, stoppino spento, tucano, cassetta della frutta, pappagallo, scatolone, borsa di plastica, buccia di banana, cavalletta, dentiera, scarafaggio, borsa di carta, ghianda, scoiattolo vivo, pollo spolpato, coltello, cerbiatto, blocco di pietra, cicogna, ramaglie, dollari, batterie d'auto, funghi, bidone, cocker, farfalle, spezzatino escrementizio, valigie, gorilla, fascicolo, rivista, guanto da lavapiatti, scatolame, rete di corda, ghiaccio, neve, orso bianco, stinco umano. [...] L'incessante versatilità metamorfica della ceramica innesca un'ambivalenza, un'incertezza nella percezione: che cosa stiamo guardando? Un mucchio o un oggetto unico? Un aggregato o un blocco unitario che fa finta di essere polimaterico e plurale?<sup>234</sup>

In effetti in presenza di un'opera degli artisti l'osservatore è colto da sconcerto e meraviglia e non può fare a meno di domandarsi se ciò che appare ai propri occhi sia la realtà o un'illusione orchestrata con mezzi artistici. Anche in quest'ultimo caso risulta difficile ricondurre mentalmente l'artefatto apparentemente polimaterico alla sua effettiva sostanza ceramica e riconoscergli un apparenamento con i molti oggetti ceramici che popolano l'orizzonte quotidiano, come pure con le opere che fanno oramai parte dell'immaginario dell'arte fittile contemporanea – come una terracotta di Martini, una ceramica informale di Leoncillo, una delicata figulina di Melotti o un'allegoria maiolicata di Ontani –, poiché le caratteristiche dimensionali (ad esempio l'estrema grandezza o l'estrema sottigliezza) di queste sculture, il loro sconfinato repertorio di valori plastici e di

<sup>233</sup> Cfr. Tonelli Bazzotti Silvestrini 2014, p. 10.

<sup>234</sup> Cfr. Senaldi 2007, p. 69.

superficie e nondimeno i temi e i soggetti ai quali Bertozzi & Casoni applicano questo esercizio di virtuosistica verosimiglianza non hanno assolutamente nulla a che vedere con l'iconografia ceramica del contemporaneo.

Ciò vale in un certo senso anche per i secoli passati. Infatti, per via del malinteso concetto di pura bellezza acromatica, associato nel paradigma classicista alla scultura antica, in epoca moderna la figurazione plastica policroma è rimasta spesso relegata a generi artistici più popolari e pittoreschi, d'intensa espressività e realismo, come il ritratto o le teatralizzazioni devozionali (Compianti, Passioni, Monti Sacri, ecc.), che pur avendo avuto interpreti eccellenti, come Donatello, Pietro Torrigiano, Guido Mazzoni, Niccolò dell'Arca, Gaudenzio Ferrari, hanno spesso faticato a guadagnare un riconoscimento pari alla scultura in bronzo o marmo. Né fanno eccezione alcune originali sperimentazioni, come quella ‘antirinascentale’ del francese Bernard Palissy, che nelle sue *rustiques figulines*<sup>235</sup> imita la natura con virtuosistico illusionismo. Questo pregiudizio viene in qualche modo a infrangersi nel Settecento, in conseguenza della diffusione e del successo del materiale ceramico nobile per eccellenza, la porcellana, impiegata, non solo in infinite varietà di preziose sculture dipinte di piccolo formato, oggetti decorativi e vasellame finemente decorato e arricchito da elementi plastici, ma addirittura in statue a scala reale, come quelle realizzate da Johann Joachim Kändler per la corte di Sassonia o da Gaspero Bruschi per la manifattura Ginori di Doccia, che tuttavia rispettano in generale il *diktat* del candore assoluto. Perché si torni a parlare di scultura figurativa policroma bisognerà attendere gli anni Trenta del Novecento, secolo d'oro in Italia per la ceramica, finalmente sdoganata dall'arte ufficiale, grazie al lavoro di un artista dall'intuizione geniale come Lucio Fontana. Nella materia argillosa, che si offre con prontezza al gesto modellante, e nella ricchezza del colore, che in cottura assume un aspetto ora lucente e vivido ora materico e primordiale, Fontana riesce a superare il confine tra pittura e scultura, senza che ciò implichi alcuna deroga alla sua identità di artista ‘puro’, scultore e non ceramista: «la mia forma plastica dai primi agli ultimi modelli non è mai stata dissociata dal colore. Le mie sculture sono sempre state policro-

<sup>235</sup> Le *rustiques figulines* di Palissy possono considerarsi una singolare declinazione del gusto rustico manierista italiano, mutuato attraverso la Scuola di Fontainebleau, che si lega fortemente alla cultura scientifica e collezionistica coeva, e che rientra tra quei fenomeni, spesso ritenuti marginali, che Eugenio Battisti (*Antirinascimento*, Aragno, Torino 2005) colloca sotto la categoria di ‘Antirinascimento’: vasellame o elementi d'arredo (grotte artificiali, fontane, apparati da giardino, ecc.) ornati da rilievi che riproducono con esattezza fauna, flora e minerali.

me. Colorivo i gessi, colorivo le terrecotte. Colore e forme indissolubili, nati da un'identica necessità»<sup>236</sup>. Se con Fontana la scultura figurativa si riappropria della materia ceramica e del colore, tuttavia il linguaggio ha oramai smarrito la sua tradizionale connotazione realistica: i suoi soggetti (nature morte, sirene, cavalli, leoni, animali marini, guerrieri, battaglie) sono concepiti come forme istintive e caratterizzati da un modellato espressionistico, mosso e frastagliato e da colori fortemente accentuati, contrastanti e antinaturalistici, stesi in poche grandi campiture essenziali, talvolta con aggiunta di oro e argento o di lustri metallici, cosicché l'immagine sembra quasi condensarsi ed emergere faticosamente dalla massa informe della materia. Dagli anni di queste ricerche la ceramica ottiene un consenso e un'attenzione crescenti da parte del mondo dell'arte *tout court*, che l'adotta come mezzo, talvolta esclusivo, talaltra alternativo, per la creazione di opere tridimensionali a funzione estetica anche di impegno monumentale, valorizzandone le sconfinata possibilità espressive, ma senza che il cammino della scultura e quello della policromia si incontrino con risultati di rilievo sul terreno della mimesi naturalistica. Nell'arte scultoria di Bertozzi & Casoni, invece, forme e colori riproducono puntualmente la realtà, sebbene con libertà e fantasia, perciò la loro attività mimetica si distingue dal mero naturalismo in quanto non imita semplicemente la natura, ma la interpreta in senso poetico, attraverso l'esaltazione dei suoi aspetti più fragili e mutevoli.

Quanto ai soggetti, poi, vi è una preferenza per la rappresentazione zoomorfa e dell'oggetto quotidiano, spesso compartecipi di composizioni apparentemente involontarie, che evocano segmenti di un ipotetico *habitat* postcontemporaneo presupponente una pregressa presenza umana. Tale modello iconografico, riconducibile al genere della natura morta, con o senza animali viventi, si declina di opera in opera in infinite variazioni, spesso costituenti delle serie tematiche, in modo da rivestire una valenza oramai identitaria nella produzione artistica del duo degli ultimi decenni.

La critica e gli stessi autori mettono in relazione questa tipologia di opere al *topos* concettuale del *memento mori*, per la ricorrenza di «manifestazioni quasi morbide di un mondo in decomposizione e decadimento»<sup>237</sup>, ossia di immagini che enfatizzano l'aspetto caduco, transitorio, deperibile della natura e delle cose, aventi valore esortativo a considerare lo scorrere implacabile del tempo che tutto

<sup>236</sup> Cfr. Fontana 1939.

<sup>237</sup> Cfr. Stella 2009.

consuma. Il tema peculiare della *vanitas* si intreccia poi logicamente a quello del *trash*, in quanto rifiuto, fine-vita dell’oggetto: «barili di petrolio sporchi e rotamati, cumuli di cassette da frutta, sordidi rifiuti di ogni genere, disfacimenti dovuti a incurie o violenze sconosciute, cumuli di ossa, membra amputate, e in genere tutto quanto allontaniamo dalla nostra vita»<sup>238</sup>. E tra i rifiuti della società non mancano i materiali culturali, quali libri, film e icone della moda, del design e dell’arte, come il tavolo *Dining Tulip* di Eero Saarinen (*Albino al bar*, 2004), la lampada *Eclisse* di Vico Magistretti (*Bel Paese*, 2010), la sedia *Universale* di Joe Colombo o come la latta di zuppa Campbell o la scatola di detersivo Brillo celebrate da Andy Warhol e le lattine di *Merda d’artista* di Piero Manzoni (*Per Manzoni*, 2009), immortalati in versione ceramica a uno stadio già avanzato della propria effimera esistenza, coi segni di una incipiente degenerazione, come a voler sottolineare che anche l’oggetto di culto soggiace al destino comune a tutte le cose materiali (fig. 44).

Bertozzi & Casoni restituiscono, dunque, oggettività al dato reale senza epurarlo degli aspetti più crudi, dolorosi e talvolta ripugnanti, ma invece dando conto, con il coraggio della verità di grandi maestri come Caravaggio, Rembrandt o Courbet, del fenomeno naturale corruttivo della bellezza e integrità di ogni esistenza: della vecchiezza, dell’usura, del degrado, del deperimento, della perdita di valore. Ne sono esempio lampante le serie *Avanzi* (1998-2000), *Minimi avanzi* (2007) o *Intervallo* (2008): pile di stoviglie spacciate, sulle quali sono accumulati residui e scarti di cibo, cicche di sigarette, dentiere, lattine deformate, bicchieri in plastica, tazzine con resti di caffè, pacchetti di sigarette o medicine, batterie esauste e altro ancora e dove si aggirano curiosi animali apparentemente vivi come iguane, pappagalli, ramarri, camaleonti, scoiattoli, insetti o serpenti (fig. 45).

Come nella poetica del Nouveau Réalisme<sup>239</sup>, e particolarmente nelle opere di Arman e di Daniel Spoerri, l’oggetto d’uso, il dato culturale o naturale sono liberati dalla «schiavitù dell’essere utile»<sup>240</sup>, ossia spogliato di qualsivoglia funzione e significato convenzionale, e convertito, attraverso lo sguardo estetico dell’artista, in entità puramente visiva, in forme e colori dotati di esclusiva va-

<sup>238</sup> Cfr. Bertoni 2008, p. 127.

<sup>239</sup> Per una bibliografia essenziale sul Nouveau Réalisme si vedano i tre manifesti del movimento di Pierre Restany (Milano 1960; Parigi 1961; Monaco 1963) e P. Restany, *Nuovo Realismo*, Giampaolo Prearo, Milano 1973.

<sup>240</sup> Cfr. Benjamin 1982, p. 154.

lenza artistica. In tal senso appare appropriata, tanto per un *quadro-trappola*<sup>241</sup> di Spoerri quanto per un *cestino* del duo ceramico, l'interpretazione fornita da Pierre Restany nel primo manifesto del Nuovo Realismo, pubblicato a Milano il 16 aprile 1960, dove il critico d'arte esemplifica la proposta artistica del movimento francese come «la appassionante avventura del reale percepito in sé, e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa» e precisa che questa reintegrazione della realtà nella sfera artistica costituisce per l'uomo un fatto positivo, in quanto lo porta a cogliere il senso trascendente della quotidianità, traendone «emozione, sentimento e finalmente poesia».

La cosa comune, negletta e martoriata racconta una storia, che può essere la storia di chiunque, rievoca ricordi e produce associazioni che restituiscono all'osservatore istanti di vita vissuti, allo stesso tempo ne attira lo sguardo verso quelle zone d'ombra che sfuggono generalmente all'attenzione e che invece, una volta attraversate, conducono altrove: «cerchiamo di far sì che ogni suggestione che scaturisce dalla visione del nostro lavoro, anche in una semplice rappresentazione del presente, porti altrove»<sup>242</sup>. Invero questa capacità dell'artista di mutare la qualità della percezione del pubblico dallo stadio della mera visione della realtà a quello della *contemplazione del presente*<sup>243</sup> è una delle prerogative salienti di Bertozzi & Casoni: catturare l'interesse su un dato banale di realtà, pressoché simile a quelli che popolano la routine quotidiana, corrisponde infatti a risvegliare nell'osservatore la *coscienza del testimone*, ossia di colui che è realmente consapevole del *qui e ora* e che proprio grazie a tale consapevolezza ne prende la giusta distanza, che è poi *banalmente* la strada maestra per l'illuminazione e la pienezza della vita.

Naturalmente se i ceramisti condividono coi Nuovi Realisti l'opportunità offerta a chi guarda le loro opere di scoprire il senso poetico e vero dell'esistenza, la differenza sostanziale con il movimento francese e con l'idea di *ready made* che sta alla base del Concettualismo è che qui non si tratta di oggetti veramente tratti dalla vita reale – con tutte le implicazioni materiali che ne derivano, anche legate,

<sup>241</sup> Spoerri fornisce delle proprie 'sparecchiature' la definizione di *quadro-trappola*: «Oggetti trovati casualmente in situazioni di disordine o di ordine vengono fissati al loro supporto esattamente nella posizione in cui si trovano. L'unica cosa che cambia è la posizione rispetto all'osservatore: il risultato viene dichiarato un quadro, l'orizzontale diventa verticale. Esempio: i resti di una colazione vengono attaccati al tavolo e, insieme al tavolo, appesi al muro» (<http://www.danielspoerri.org>).

<sup>242</sup> G. Bertozzi, in Zuccari 2011.

<sup>243</sup> Sono definite dagli stessi artisti 'contemplazioni sul presente' i loro complessi *assemblage*.

in quel caso, al deperimento fisico delle opere<sup>244</sup> –, ma di artefatti che li rappresentano e che sono il risultato di un processo fabbrile, oltre che ideativo, a tal punto rigoroso che persino le parti che incarnano oggetti ceramici, come piatti, zuppieri o tazzine, sono appositamente creati dagli artisti per lo specifico contesto. Così, mentre ad esempio nelle tavole dopo il pasto di Spoerri non vi è alcun artificio né aggiustamenti decorativi e nulla è aggiunto o sottratto alla realtà, al punto che l'artista considera sé stesso come un ‘assistente dell'accidentale’<sup>245</sup>, nei *trompe l'oeil* ceramici di Bertozzi & Casoni tutto è artificio e illusione, a partire dal più effimero dato materiale, che è sostituito dalla sua fedele riproduzione, alla forma dell'insieme, che è frutto di una composizione ragionata.

D'altro canto questo approccio globale alla creazione artistica è emblematico di una volontaria presa di distanza da parte degli artisti da quell'idea di ‘sparizione dell'arte’<sup>246</sup> che caratterizza larga parte della scena artistica contemporanea e che eleva qualsiasi cosa allo *status* di opera, senza altra forma di procedimento da parte dell'autore, che la sua individuazione.

Peraltro proprio l'accurata e fedele traduzione in ceramica dell'oggetto reale assume il senso poetico di una promessa d'eternità, nel senso che, essendo la materia fittile in assoluto quella più durevole e inalterabile, tanto da essere – come sottolineano spesso i ceramisti –, la più comunemente rinvenuta nei siti archeologici, è come se l'azione artistica cristallizzasse lo stato fisico del dato oggettuale in un indeterminato presente. Da tale punto di vista la natura ceramica sublima e nobilita gli elementi rappresentati, in quanto conferisce loro, oltre alla longevità, un lirismo e una delicatezza che travalicano la gravità o la crudezza dell'evidenza visiva, poiché rimandano idealmente a un patrimonio millenario di immagini di luminosa e raffinata bellezza ceramica.

In più, allo scollamento ottico-cognitivo dovuto alla compresenza dentro la medesima entità di permanenza e provvisorietà, raffinatezza e prosaicità, si

<sup>244</sup> Si pensi ad esempio alle problematiche conservative sollevate proprio dalle *sparacchiature* di Spoerri, nonché allo sgradevole inconveniente del cattivo odore prodotto col tempo dalla decomposizione dei materiali organici presenti nelle opere.

<sup>245</sup> Cfr. Curto Farinella 2001, p.n.n.

<sup>246</sup> Nella *Conversazione con gli artisti ceramisti Giampaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni* gli artisti citano il titolo dell'opera di Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte* (Abscondita, Milano 2012), nella quale l'autore denuncia che l'arte è ovunque presente nella realtà e che ogni cosa, per quanto banale, è arte, sacralizzata senza altra forma di procedimento, in una estetizzazione totale e avvolgente del mondo.

aggiunge il disorientamento prodotto dalla distorsione surreale dell'immagine generata dalle improbabili presenze di animali e oggetti fuori posto, i quali intervengono a sconvolgere «le tranquille aspettative teoriche e visive»<sup>247</sup> dell'osservatore, provocando in lui turbamento e incertezza e, in seconda battuta, suggerendogli l'inganno visivo ordito dagli artisti. Se l'uomo, infatti, tende a ignorare un oggetto quando inconsapevolmente lo percepisce nel giusto contesto, in presenza di un'alterazione dell'ordine naturale delle cose la sua attenzione è risvegliata e «le immagini agiscono in funzione di stimolo, sono dirette a porre un problema e sollevare la risposta-soluzione»<sup>248</sup>. Nondimeno il paradigma surrealista presuppone che per lo stesso artista l'atto creativo sia occasione di attivazione dell'inconscio e di manifestazione delle più recondite inquietudini: «le nostre sculture sono più surreali che iperreali, e grazie a loro rendiamo palpabili e fisiche le immagini che abbiamo dentro, i nostri infiniti dubbi e le nostre piccole follie»<sup>249</sup>. Si realizza pertanto una traslazione dell'opera da un naturalismo impeccabile al limite dell'illusionismo, a una dimensione concettuale e simbolica, densa di rimandi psichici e culturali, in grado di invitare a una riflessione sulla complessità delle dinamiche sociali e culturali della contemporaneità, sul senso dell'esistenza e sull'indole umana. Si tratta perciò – come scrive Bertoni – di «uno scatto verso l'incredibile, verso pensieri ulteriori. È lo stadio cui deve portare l'arte: la percezione di una meraviglia associata a stimoli di riflessione. Il che non è né facile né banale»<sup>250</sup>.

Uno degli stimoli di riflessione prodotti dall'opera di Bertozzi & Casoni riguarda ad esempio la questione ambientale, in relazione alla logica del consumo sfrenato, all'invasione del prodotto di massa e infine all'interrogativo su quale sia la destinazione ultima degli scarti che ne risultano. Da questo punto di vista l'estetizzazione dell'oggetto d'uso si pone come risposta e allo stesso tempo come provocazione: «nelle *vanitas*, nei nostri soggetti, nel pattume, nei rifiuti – dice Stefano Casoni – noi vediamo anche un grande sfarzo di colore e di degrado, che ci racconta di come siamo e come andremo a finire»<sup>251</sup>, in quanto vi è nello sperpero consumistico un riflesso della sorte naturale degli esseri viventi, della sfioritura e marcescenza che segue inevitabilmente l'esplosione della bellezza

<sup>247</sup> Cfr. F. Menna, *La trahison des images*, in Argan 1977, p. 322.

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> S. Casoni, in Sardella 2015, p. 35.

<sup>250</sup> Cfr. Bertoni 2010, p.n.n.

<sup>251</sup> S. Casoni, in Bartoli 2010.

primaverile. Tuttavia queste evocazioni di futuribili vestigia di civiltà industriali sepolte e riesumate, non sono mai completamente tragiche e disperate, viceversa includono sempre note di grazia, bellezza e meraviglia.

Da una parte si tratta di elementi distraenti – come fiori, farfalle o coccinelle abbinati all’*imagerie* della morte – che servono a smorzare l’impatto emotivo della scena, dall’altra di presenze simboliche che veicolano l’idea, centrale nella poetica degli artisti, di una possibile rinascita e rigenerazione<sup>252</sup>, ben rappresentata nella metafora di Fabrizio De Andrè dei fiori nascenti dal letame<sup>253</sup>, trasfigurata dagli artisti nel rigoglio floreale sulle zolle di terreno contaminato. L’idea del passaggio/evoluzione a uno stadio più elevato si collega poi a quella della redenzione, del riscatto, del libero arbitrio e perciò della possibilità incondizionata e aperta a tutti di *scegliere il paradiso*, come in *Sedia elettrica con farfalle* (2010), dove tre tipologie di farfalle distribuite sulla sedia rappresentano le tre etnie dei condannati a morte e un numero di matricola tatuato sulle ali (nell’idea originale non più realizzata) ne identifica le individualità, a simboleggiare quel nucleo di purezza e umanità che ciascuno di loro conserva a dispetto del crimine commesso e al quale è sospesa una promessa di salvezza per l’anima.

Per di più – come è anche scaturito dal dialogo con gli artisti – il ricorso a immagini archetipiche, soprattutto di natura zoomorfa, costituisce una chiave interpretativa della straordinaria potenza comunicativa delle loro opere. Esse infatti hanno la capacità di penetrare nella coscienza del fruitore attraverso la sfera emozionale, ancora prima che questi abbia messo in campo i propri strumenti intellettuali per decodificare l’immagine e trarne un concetto<sup>254</sup>. Da un punto di vista *jungghiano*, gli artisti esercitano il ruolo di collettori di immagini, narrazioni

<sup>252</sup> Sono simboli di rigenerazione molto frequenti nell’opera di Bertozzi & Casoni ad esempio l’uovo, l’uccello e la farfalla. In particolare la metamorfosi del bruco in farfalla è una metafora della possibilità umana di abbandonare la natura corporea per ascendere a una dimensione metafisica, pertanto è spesso utilizzata in presenza del cadavere o di simboli espliciti.

<sup>253</sup> «dai diamanti non nasce niente / dal letame nascono i fior» (F. De Andrè, *Via del Campo*, 1967).

<sup>254</sup> L’adozione di simboli di concetti primordiali, presenti a priori nella psiche umana, come impronte di una eredità genetica comune a tutti, consente di attivare nell’osservatore una immediata risposta sensibile, poiché, in presenza dell’archetipo, immagine ed emozione si manifestano simultaneamente, attraverso un processo che non frammenta la realtà, ma che l’afferra nella sua globalità e che solo in un secondo tempo la porta allo stato di coscienza e la sottopone a un procedimento analitico-razionale. In tal modo la rappresentazione acquista energia psichica, diviene dinamica e produce conseguenze.

e miti facenti parte di un patrimonio comune dell'umanità e allo stesso tempo sono educatori<sup>255</sup> dei propri contemporanei, in quanto mostrano loro i bisogni incompresi della propria epoca.

Due opere di Bertozzi & Casoni particolarmente emblematiche, appunto, della manifestazione dei bisogni dell'uomo sono *Composizione scomposizione* (2007) e *Composizione non finita-infinita* (2009): la prima riproduce un intricato impianto di tubature, mentre la seconda ha per oggetto una matrice bidimensionale di cassette del pronto soccorso. In entrambi i sistemi si manifesta con toccante evidenza quella *concidentia oppositorum*<sup>256</sup> che consiste nel comporre la normalità del quotidiano con la trascendenza, il profano col sublime, la spazzatura coi simboli della religione o con citazioni poetiche, come a voler rappresentare l'eterna, estenuante e forse vana ricerca da parte dell'individuo di risposte ai propri interrogativi e al proprio inesorabile dolore. In particolare, in *Composizione scomposizione*, il viscerale intreccio di condotti, valvole, raccordi e manopole, che dovrebbero regolare la circolazione di idee, emozioni e sentimenti umani, e i contenitori multiformi, che rappresentano altrettanti momenti di sospensione della fatica del vivere o temporanei approdi a isole di pace o di felicità, sembra evocare, per l'ossessiva ridondanza dei tubi e per l'ipertrofica capacità di rimandi iconografici e simbolici, la lirica *Tuberie* del 'miliardario della fantasia' Farfa, pubblicata per la prima volta nel 1933 e dedicata alla tubatura in tutte le sue possibili declinazioni simboliche, allusive e materiali, nella quale ogni tubo è anche «un cordone ombelicale che lega che salda alla vita»<sup>257</sup> (fig. 46).

<sup>255</sup> «L'arte consiste appunto nella produzione di immagini che acquistano un valore simbolico per la collettività, in quanto collegate a immagini mitologiche, patrimonio comune dell'umanità proprio dell'inconscio collettivo. L'emozione che si prova nella fruizione artistica è proprio dovuta a questo patrimonio collettivo che Jung definisce come "commovente" in quanto capace di innalzare eventi personali verso "il destino stesso dell'umanità" [...] L'opera d'arte, secondo Jung, anticipando posizioni moderne, si caratterizza per essere un "messaggio ai contemporanei" relativo alla realtà sociale ed emotiva che questi vivono e che assume senso solo se calato nella sua epoca storica e inteso come "compensazione" nei confronti dei pregiudizi e dei malesseri sociali, mostrando così i "bisogni incompresi dell'epoca"» (cfr. Casadio 2004, p. 67).

<sup>256</sup> Cfr. M. Senaldi, *Concidentia oppositorum*, in Papetti 2017.

<sup>257</sup> «Tubi d'acqua d'aria di gas / di scolo di scarico di scappamento / di gres di terracotta di cemento / di vetro di gomma d'ebanite / tubi di tutta la merceologia / tubi del closet del sentimento / tubi della stufa e della noia / tubi tunnel avidi di ferrovia / tubi del tormento e della gioia / tubi di tutti i metalli / tubi dei guanti gialli / tubi idranti dei pompieri / lancianti cubi d'acqua fresca / per calmare il calore delle fiamme / tubi delle stilografiche / colanti il pensiero / nero come l'umore / rosso come l'amore / tubi di pressione sanguigna / tubi digerenti / pei valzer lenti

II.3.5. *Conversazione con gli artisti ceramisti Giampaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni*

Opificio Bertozzi&Casoni, Imola (Bologna), 28 novembre 2016

**Francesca Pirozzi** Credete che possa dirsi *realmente* superato nell’ambiente accademico, in quello artistico e nell’opinione dell’uomo della strada il pregiudizio sulla gerarchia delle arti? Vorrei anche sapere se, da una prospettiva internazionale come la vostra, notate che ci sia differenza in tal senso tra l’Italia e l’estero?

**Bertozzi&Casoni** Indubbiamente se non è stato superato è da superare. Peraltro questo è per noi un tema centrale, in quanto abbiamo sempre lavorato proprio sulla cancellazione dei pregiudizi. Tuttavia per rispondere a questa domanda bisogna fare un discorso un po’ più storico, nel senso che negli anni Ottanta, quando noi abbiamo cominciato a lavorare, il pregiudizio in Italia era molto forte. Ciò era in connessione anche con le tendenze contemporanee dell’arte, essendo molto sentita ancora la cultura del Concettualismo e il discorso della ‘sparizione dell’arte’, in base al quale chi faceva dell’Arte Concettuale era considerato artista con la ‘A’ maiuscola, diversamente chi faceva uso di tecniche – come nel nostro caso con la ceramica – era visto invece un po’ come un artigiano. Si riteneva, in altri termini, che occuparsi di tecniche sottraesse all’artista le energie necessarie a poter sviluppare un discorso anche teorico o intellettuale. Al contrario noi abbiamo sempre pen-

della digestione / tubi di budella / per la tarantella / delle smorfie viscerali / tubi aggrovigliati di seni / tubi genitali e verginali / tubi di camini d’officine / di piroscafi di locomotive / con seme di fumo / dimostranti la nullità / della voluttà / tubi delle panche dei giardini / profumati dai gelsomini / tubi per tutti gli usi / tubi per tutti gli abusi / tubi di latteria curvati / a mano che ghermisce / cui l’acqua espulsa / prolunga le dita / tubi di canne di grondaie di bocchini / tubi bergmann / tubi togni tubi mannesmann / tubi di tutte le macchine / tubi di tutti i motori / tubi dei gambi dei fiori / tubi dei fucili e dei cannoni / pel cambio rapido delle generazioni / tubi ossi buchi dei polli / che furono pasciuti e satolli / tubi dei nasi infreddoliti / tubi dei cuori inteneriti / tubi dei cannocchiali / che nelle notti belle / si riempiono di stelle / tubi d’organi e d’argani / tubi d’strumenti musicali / picchianti col fiato / sui timpani degli orecchi / motivi stravecchi / tubi turati e sturati / tubi nominati e innominati / tubi d’ogni specie e d’ogni tipo / tubi d’ogni spessore e dimensione / tubi ritti e a gomito acuto / tubi in sempiterna operazione / di masturbazione / del proprio contenuto / tubi di presa / di discesa / di salita / tutti in / fregola universale / ogni tubo un cordone ombelicale / che lega che salda alla vita / tubi scroscianti e silenti / io sono il vostro cantore / sono un incantatore di serpenti» (Cfr. Farfa 1933, p.n.n.).

sato che le mani non fossero disgiunte dal cervello e che fosse fondamentale non disperdere le capacità manuali. Allo stesso tempo però abbiamo cercato dal primo momento di strutturare la nostra attività fuori da quello che era l'ambito propriamente ceramico. Questo senza alcuna intenzione snobistica, ma con l'intento di portare la ceramica, come scultura dipinta, nel contesto generale delle altre arti, come la pittura o la scultura. Ciò inizialmente ha comportato delle difficoltà legate alla presunta inferiorità della ceramica. Nel tempo però il pregiudizio ha cominciato a sgretolarsi per un fattore legato alla globalizzazione, per un generale allargamento dei confini dell'arte e per una perdita di capacità di discernimento da parte del pubblico, nel senso che diversamente da quanto avveniva ancora negli anni Ottanta, quando l'occhio dell'osservatore era ancora allenato a riconoscere un *medium* e a individuarne le caratteristiche tecniche e quindi anche a valutare le capacità dell'esecutore dell'oggetto, oggi, soprattutto, le nuove generazioni, non sono più capaci di distinguere ad esempio tra una resina e una ceramica, né hanno la minima idea del processo di realizzazione, cosicché in modo del tutto naturale è venuta meno anche qualsiasi gerarchia tra le arti.

**FP** Che valore ha per voi la *technè*, ossia il saper fare nell'arte?

**B&C** La capacità tecnica è uno strumento che consente all'artista di esprimere la propria idea con la massima libertà, per usare una metafora si può dire che il saper fare per l'artista corrisponde a un portafoglio ricco per colui che voglia fare delle comere.

**FP** Secondo voi si può essere veri artisti col solo concetto o con la sola perizia tecnica?

**B&C** Ciò è sicuramente possibile e d'altro canto sono sempre esistite nell'arte figure diverse di artisti, dotati di buone idee o di buona tecnica, ma non sempre delle due cose insieme, cosicché quando l'artista ha un'idea, ma non ha la capacità di realizzarla si rivolge a un esecutore. Nella musica ciò appare più scontato, nel senso che spesso il compositore e l'esecutore sono individualità distinte. Nell'arte può addirittura capitare che avere una buona manualità possa essere un problema o un freno all'espressione artistica, nel senso che c'è il rischio per l'artista di rimanere troppo invischiati dalla gratificazione immediata offerta dal buon esito estetico. Allo stesso tempo la difficoltà che si incontra nel realizzare la propria idea può avere una valenza positiva, perché impone all'artista a perseguire il proprio fine con più lentezza e in modo più ponderato e graduale. In generale nell'arte la lentezza è un vantaggio, mentre la rapidità è pericolosa. Per questo la ceramica, che ha un percorso molto com-

plesso e articolato, assume quasi un valore ‘educativo’ anche per l’artista dotato di ottime capacità, perché lo costringe a rispettare i suoi tempi, a rallentare e ad assumere un atteggiamento disciplinato, senza farsi prendere dall’appagamento immediato o dall’ansia di raggiungere velocemente un risultato.

**FP** Che valore date invece alla tradizione? Pensate che la vostra arte sia più vicina all’idea *morrisiana* dell’artista che innova ispirandosi alla tradizione o a quella romantica del genio che la rigetta in *toto*?

**B&C** Diamo un valore molto importante alla tradizione, che per noi è la base da cui partire. Ciò non toglie che nel nostro percorso abbiamo conosciuto artisti che, pur non avendo alle spalle alcuna cultura specifica, hanno tuttavia sviluppato delle felici intuizioni. Anche nell’arte, come nella scienza o in altri settori, può accadere infatti che importanti innovazioni o cambi di prospettiva si manifestino impropriamente, ad esempio come incidenti di percorso, piuttosto che in conseguenza a un cammino sistematico di ricerca: fai un errore e ti accorgi che da quell’esperienza puoi trarre un insegnamento da spendere per conseguire risultati prima imprevisi e inimmaginabili. Infatti noi abbiamo tradotto in risultato ceramico tutti gli errori e gli imprevisi nei quali ci siamo imbattuti... anzi, speriamo che se ne presentino dei nuovi, così da fornirci ulteriori occasioni di sperimentazione e di crescita. D’altro canto talvolta l’errore è in qualche modo ricercato, nel senso che sperimentare vuol dire, appunto, affidarsi all’imprevisto, come nel lavoro che abbiamo sfornato stamattina e che consiste nel tentativo di creare un ibrido tra un cervo e un panettone. Naturalmente ci si arriva talvolta attraverso più tentativi e le fasi intermedie costituiscono altrettante prove tecniche che possono rivelare soluzioni per problemi non posti, ma che potrebbero essere utili successivamente: ad esempio se nelle prove che facciamo per ottenere la somiglianza con un materiale, viene fuori un prodotto ceramico simile a una sostanza completamente diversa, potremo lavorare in seguito a un’idea in grado di valorizzare quella nuova risorsa in un’opera pensata *ad hoc*. Anche nella grande industria ceramica, d’altro canto, l’atomizzatore, che è alla base di tutta la produzione, è uno strumento che proviene dal settore alimentare, questo per dire che bisogna allargare i propri orizzonti e non rimanere nel solco della tradizione. Quest’ultima è utile e confortante come una casa, ma è ugualmente importante di tanto in tanto allontanarsene.

**FP** Ho letto che portate avanti opere indipendenti che poi firmate insieme, immagino tuttavia che si tratti di percorsi non del tutto autonomi. Mi spiegate meglio come sono divisi i ruoli tra voi due e quali sono i momenti di condivisione?

**B&C** In realtà noi lavoriamo in autonomia, in modo che ciascuno porta avanti il proprio progetto e la propria idea. Per certi versi tra noi si stabilisce anche una sorta di competizione.

**FP** Vi è mai capitato di avere opinioni divergenti su un lavoro, di non approvare l'uno l'operato dell'altro? Come risolvete il dissidio?

**B&C** Lavorare insieme è un esercizio importante e continuo di accettazione dell'altro. Il nostro rapporto professionale comporta un confronto costante tra le rispettive diverse posizioni, un confronto che talvolta diventa pure scontro, ma che poi si ricompone sempre, perché di base c'è una profonda fiducia e una stima reciproca. All'inizio chi assisteva alle nostre discussioni faceva pronostici disastrosi: «quei due dureranno una settimana!», di fatto siamo ancora qui e sono passati quasi quarant'anni.

**FP** Immagino che spesso vi abbiano chiesto, appunto, come avete fatto a restare uniti per tutti questi anni, io vorrei chiedervi piuttosto: che cosa vi ha tenuto per tutti questi anni legati alla ceramica?

**B&C** Se la ceramica si fosse rivelata una scelta fallimentare, probabilmente l'avremmo abbandonata, ma al contrario durante il nostro percorso abbiamo ricevuto delle continue conferme che hanno sostenuto la nostra scelta iniziale verso questo *medium*. In più la nostra ricerca e la nostra specializzazione si sono rivelate spendibili anche nel lavoro esecutivo, nel senso che ci hanno consentito di realizzare opere per conto di artisti già più affermati di noi. La ceramica è probabilmente la più complessa e poliedrica delle discipline artistiche, ma soprattutto è la meno costosa e questo è fondamentale. Abbiamo realizzato anche opere in marmo, bronzo o altri metalli, e ci sarebbe piaciuto anche proseguire su quella strada, ma i costi sono veramente proibitivi, pertanto abbiamo scelto una materia povera, ma capace allo stesso tempo di darci la possibilità di esprimerci attraverso la forma e il colore. Altro fattore importante è la possibilità di sviluppare in proprio l'intero processo di lavorazione.

**FP** Quali sono gli artisti del passato o della scena contemporanea che ammirate di più?

**B&C** Abbiamo sempre guardato con molto interesse all'area artistica del Surrealismo e ad artisti come De Chirico, Savinio, Dalì, Magritte... per la loro capacità di rompere gli schemi mentali.

**FP** In verità questa componente surreale è piuttosto evidente nei vostri lavori, ad esempio nella presenza di elementi della composizione che non appartengono al contesto...

**B&C** Si è così. Ad esempio un nostro lavoro molto vicino a Magritte è l’opera *Melanconia*. Ci affascina la personalità di quest’uomo apparentemente normale, metodico... che poi nel proprio studio *vedeva* cose incredibili e creava immagini il cui scopo era proprio quello di uscire dalla ‘gabbia della realtà’ e di librarsi oltre le *pareti* mentali delle consuetudini. Per quanto riguarda invece l’arte del passato, se dobbiamo fare un nome questo è senza dubbio Caravaggio, non solo per le nature morte, ma soprattutto per l’altissima definizione delle sue immagini pittoriche, pressoché fotografiche, per il verismo nella resa della materia e per l’uso della luce. Anche da confronto con i suoi seguaci seicentisti si ravvede la distanza tra la sua capacità inarrivabile rispetto a quella di altri artisti. Poi ci sono i pittori nordici che ci interessano molto per ragioni analoghe.

**FP** Nel Manifesto del Nouveau Réalisme si parla di «appassionante avventura del reale percepito in sé, e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa». Mi sembra che questa definizione si sposi bene con le vostre opere e col vostro approccio all’oggetto quotidiano interpretato come mero oggetto estetico. Cosa ne pensate? Riconoscete un’influenza della poetica Nouveau Réalisme (accumulazioni, assemblaggi, quadri-trappola) nel vostro lavoro?

**B&C** Ci ritroviamo perfettamente in questa definizione, nel senso che nel nostro percorso siamo passati da un momento iniziale nel quale abbiamo dato vita a creazioni che *assomigliavano* a noi stessi, a un momento successivo nel quale abbiamo scelto di dare alle nostre opere una somiglianza stringente con la realtà, così da fare in modo che ciascuno potesse riconoscere senza ambiguità l’oggetto della rappresentazione. Ci siamo pertanto concentrati sui valori estetici del dato reale. Nel caso di Spoerri, lui ha fatto un percorso di scoperta della bellezza simile al nostro, nel senso che facendo il ristoratore a Parigi, nello sparecchiare i tavoli si è reso conto di avere a che fare con degli oggetti artistici, come delle nature morte, pertanto ha sviluppato un procedimento per fissarle nel tempo. Noi abbiamo affrontato il tema delle *sparecchiate* per la prima volta nel 1979-80 essendo giunti – senza conoscere il lavoro di Spoerri – alla medesima considerazione del valore estetico dello scarto in quanto natura morta. Tuttavia a quel tempo, sebbene il concetto fosse già chiaro in noi, era espresso con una forma che possiamo definire più *grezza*, meno oggettuale. C’è stata poi una svolta da ricollegare a un episodio: quando Gian Enzo Sperone è venuto a trovarci, non ha riconosciuto il soggetto di una nostra scultura che rappresentava una torta e questo ci ha posto di fronte

alla constatazione che, come lui, ci sarebbero state altre persone incapaci di decifrare il significato della nostra opera e che perciò, se avessimo voluto allargare il campo, avremmo dovuto lavorare sull'oggettualità.

**FP** Dunque per voi la comunicazione con il pubblico ha un ruolo importante?

**B&C** Assolutamente sì. La capacità di comunicazione di un'opera è un aspetto per noi fondamentale. E lo è altrettanto la vendita, non perché siamo venali, ma perché la vendita di un oggetto rappresenta una conferma importante.

**FP** Quale ritenete sia il segreto del vostro successo, o meglio l'elemento che a vostro parere determina il maggiore impatto sul pubblico e sulla critica?

**B&C** Beh, intanto il nostro successo non è ancora *successo*. Nel senso che c'è ancora un tratto di strada da fare per potersi definire artisti di successo. Talvolta il raggiungimento dei vertici del successo non dipende tanto da quello che l'artista fa in sé, ma dalla consonanza con i tempi, nel senso che può dipendere da fattori esterni di tipo culturale o legati ad andamenti del mercato, pertanto può capitare che ci si trovi coinvolti in un flusso generale, in una sorta di *grande onda*, che ti spinge in alto. Generalmente nel mercato dell'arte non si lavora per allargare il campo d'interesse in maniera omogenea, ma si seguono delle tendenze che di volta in volta valorizzano determinati periodi o ambiti, lasciando in ombra altre realtà, fintanto che non arriva anche per queste il loro tempo. Questo spiega perché a un certo punto artisti anche affermati scompaiano del tutto dal mercato per poi magari riapparire a distanza di anni. Questo è sicuramente un problema per chi lavora in questo campo.

**FP** A cosa si deve la vostra preferenza, oramai da molti anni, per quello che con vecchi parametri si può definire il genere della natura morta o *vanitas*, e, in altri termini, l'esclusione della figura umana dalla rappresentazione?

**B&C** Il 'Ricordati che devi morire' è per noi uno slogan oramai associato al nostro lavoro. Ne è stato scritto molto. A tal proposito ricordo che una volta a Siena presso la tomba di Santa Caterina mi capitò di leggere un cartiglio posto in una nicchia con un teschio che recitava: «come tu sei fui ancor'io, com'io sono sarai ancor tu». Questa frase è entrata nel nostro lavoro e l'abbiamo utilizzata tante volte, in quanto suscita una riflessione interessante e affatto banale, nel senso che talvolta le rappresentazioni rendono perfettamente un significato più delle parole stesse. In altri termini, perché si attui una riflessione, non basta essere a conoscenza di qualcosa.

**FP** C'è dunque una volontà di indurre una riflessione. Allo stesso tempo, come avete dichiarato in altre occasioni, c'è anche in parallelo la volontà di distrar-

re l'osservatore, cioè di non sottoporlo a un confronto brutale o violento con la verità.

**B&C** Sì, infatti è così. Quando inseriamo elementi come la farfalla o la coccinella lo facciamo con l'intento di conferire all'immagine una certa leggerezza. Naturalmente talvolta questo è stato letto in modo distorto, ad esempio le farfalle sulla testa del pescespada o di altre decapitazioni sono state lette come farfalle carnivore, in realtà la nostra idea era all'opposto richiamare il significato della rinascita e della rigenerazione, tant'è che le farfalle spesso sollevano questi corpi come a volerli portare verso l'alto e quindi a voler dischiudere una possibilità di riscatto.

**FP** Perciò è come se voi offriste a chi guarda l'opportunità di contemplare la morte e la fine naturale delle cose, ma allo stesso lo sollecitaste a riflettere su un aldilà, su un *secondo tempo* che può avere una connotazione positiva consequenziale a un comportamento positivo. Questo mi fa pensare al monito espresso dal vostro titolo *Scegli il Paradiso*.

**B&C** Si esattamente. Noi siamo convinti che l'uomo abbia sempre una possibilità di scelta e con le nostre opere cerchiamo di suggerire quale può essere la scelta giusta o quantomeno di rappresentare questo orientamento ascensionale. Un altro lavoro che esprime questo pensiero è la sedia elettrica con le farfalle. Si tratta di un lavoro con un contenuto sociologico, in quanto intende suscitare una riflessione sulla pena di morte, ma anche in questo caso abbiamo preparato tre tipologie di farfalle atte a rappresentare le tre etnie (bianca, nera e ispanica) che sono soggette a questo strumento di morte e l'idea prevedeva di tatuare sulle ali delle farfalle una data per ciascun condannato a morte, così da rappresentarne in qualche modo l'anima. Per prepararci a questo lavoro ci siamo documentati andando anche a leggere i reati terribili commessi da questi assassini. Tuttavia anche venendo a conoscenza delle atrocità commesse, restava ferma dentro di noi la convinzione che una parte di ciascuna di quelle persone poteva comunque salvarsi. In altri termini non crediamo nella totale negatività dell'uomo.

**FP** Avete spesso ribadito che il vostro messaggio – se di messaggio si può parlare – non è meramente ecologico. La vostra preferenza per i soggetti animali, talvolta con rimandi iconografici a personaggi umani (esempio teste di animali nel piatto a mo' di San Giovanni decollato) è solo di natura estetica oppure ha un significato metaforico e quale?

**B&C** Abbiamo scelto di rappresentare non l'uomo ma le sue tracce. Tuttavia adesso è in preparazione un'opera nella quale il protagonista è un essere uma-

no e nel futuro non escludiamo di sviluppare analoghi soggetti. Quanto agli animali, ci è stata spesso applicata l'etichetta di artisti ecologisti, ma impropriamente. L'animale ha un lungo passato nell'arte e funziona sempre come metafora dell'uomo, anche nelle nostre opere ha questo significato. Un tipico esempio è quello citato delle teste decollate degli animali che naturalmente sono una suggestione del Battista.

**FP** Esistono alcuni animali ricorrenti che sembrano avere una valenza simbolica, come le farfalle o le coccinelle, che come avete spiegato conferiscono un senso di grazia e leggerezza a composizioni decisamente crude o drammatiche, come la sedia elettrica, gli ossari o la testa di pesc spada. In generale, ci sono altri soggetti simbolici ai quali siete legati? Mi aiutate a decodificarli? Per esempio, perché il pappagallo?

**B&C** Il pappagallo è un simbolo di rigenerazione. L'uovo è un altro nostro simbolo ricorrente perché rappresenta anch'esso la rinascita. Un altro tema che riscuote enorme successo e che pertanto abbiamo molto ripetuto è l'ossario. In quest'ultimo periodo si tratta di un tema abusato nell'arte e nella cultura popolare, ma quando noi abbiamo cominciato a fare ossa e teschi non era così comune. Si tratta naturalmente di un modo per esorcizzare la paura della morte. In generale nelle nostre opere vi sono una quantità di archetipi e questo – come ha osservato una volta una psicologa – potrebbe spiegare l'attrazione da esse prodotta sul pubblico. L'osservatore percepisce inconsciamente nelle nostre opere la rappresentazione delle proprie paure o dei propri desideri e questo rispecchiarsi lo cattura.

**FP** Quale ricaduta hanno avuto le collaborazioni con altri artisti sul vostro lavoro?

**B&C** La realizzazione di opere ceramiche per altri artisti, come Salvo, Arman, Cattelan, Knap, Tilson è stata per noi molto utile per fare un'esperienza indiretta del mondo dell'arte, ossia per osservarlo da 'dietro le quinte'. Quando abbiamo realizzato opere per grandi nomi abbiamo anche incontrato galleristi e critici e questo ci ha dato l'opportunità di comprendere le dinamiche dell'arte. Alla fine abbiamo capito che non esistono regole, che l'arte è un mondo in cui vige una totale anarchia, che ogni artista è un caso a sé e che quello che conta è unicamente la determinazione ad andare avanti. In più è importante avere un linguaggio riconoscibile.

**FP** Nella letteratura che vi riguarda si parla di una svolta nel vostro percorso avvenuta nel 2000, col passaggio dalla maiolica a nuovi mezzi derivati dalla produzione industriale. Cosa si intende?

**B&C** In generale abbiamo sempre usato terre e smalti comuni, i nostri fornitori sono i medesimi degli altri ceramisti e gran parte delle materie prime e dei processi di cui ci serviamo sono accessibili a qualsiasi addetto alla materia. In più però nel momento in cui noi ci siamo costituiti come azienda abbiamo voluto puntare anche sull'avanzamento tecnico della disciplina, così abbiamo cominciato ad attingere anche dalla ceramica industriale che si è sviluppata moltissimo in epoca recente e che perciò è capace di offrire prestazioni tecniche una volta impensabili per la ceramica artistica. In questo siamo diversi da molti ceramisti che restano ancorati ai metodi in uso nel settore artigianale e artistico e che non investono nella ricerca. Tuttavia questo è vero fino a un certo punto, nel senso che, da una parte noi abbiamo fatto molto lavoro empirico per spingerci sempre più avanti, dall'altra però – ed è quello che secondo me [Bertozzi] conta maggiormente – abbiamo cominciato anche a pensare in modo libero, senza i limiti che adotterebbe un ceramista e questo approccio fa la differenza tra un tecnico e un artista, nella misura in cui l'azzardo di poter superare un limite ti aiuta effettivamente a superarlo. In verità io sono convinto che dal punto di vista tecnico noi non siamo un granché, nel senso che la nostra abilità non è nella tecnica, ma la tecnica è semplicemente una 'finestra' attraverso la quale guardare oltre. Grazie alla nostra visione artistica abbiamo sperimentato e ottenuto quello che cercavamo, spingendo processi e materiali fino alle estreme conseguenze.

**FP** Effettivamente siete riusciti a ottenere prestazioni eccezionali dalla ceramica e a fare cose che prima non si ritenevano possibili, come la cottura di grandi sculture in un sol pezzo o l'estrema sottigliezza di alcuni elementi. Come siete giunti a tali traguardi?

**B&C** La realizzazione della prima grande scultura – la Madonna – cotta in un solo pezzo è stata una sfida che ci siamo posti. Tutte le opere ceramiche di grandi dimensioni della storia sono state realizzate in più sezioni, noi abbiamo studiato il problema e abbiamo forzato le consuetudini. Ad esempio di regola non si possono mischiare argille diverse, tipo terraglia, maiolica e grès, perché cuociono a temperature diverse e soprattutto perché hanno ritiri diversi. Noi invece lo abbiamo fatto e di fatto non è successo nulla, nel senso che abbiamo sviluppato una modalità di stampatura a incremento progressivo basato sull'aggiunta graduale di semire all'argilla che ci ha consentito di cuocere in una sola volta un materiale composto da argille diverse. Dopo la scultura della Madonna, tutte le grandi plastiche che abbiamo eseguito, come l'orso o il gorilla, sono state cotte in un unico pezzo. Per quanto riguarda gli

oggetti sottili, ad esempio le posate nelle *sparecchiature* che sono in ceramica, la verosimiglianza è dovuta, appunto, oltre che alla superficie metallica, al rispetto delle dimensioni reali, cosa che in ceramica di norma non accade, nel senso che un altro ceramista avrebbe rinforzato lo spessore, mentre noi abbiamo semplicemente ignorato il problema e adottato gli spessori reali per quell'atteggiamento di apertura mentale di cui parlavamo.

**FP** Quando inserite oggetti in ceramica nei vostri lavori, come zuppiere o tazze, li prendete dalla realtà oppure anche quelli sono rifatti da voi *ad hoc* per l'opera?

**B&C** Realizziamo noi anche piatti o altre stoviglie che compaiono nelle nostre composizioni per una questione di coerenza. In origine abbiamo utilizzato in una sola occasione un pezzo preso dalla realtà ed è stata una bella esperienza, ma non si è più ripetuta proprio per rispetto all'impostazione concettuale data al lavoro che altrimenti sposterebbe all'ambito del ready-made, che invece abbiamo escluso dal nostro linguaggio. Le nostre opere, al di là del caos apparente, sono improntate a un ordine e a una logica ben precisa.

**FP** La fase della composizione degli elementi ceramici nell'insieme mi ha fatto pensare a una sorta di ikebana, mi raccontate come si svolge questo processo compositivo e quali regole lo governano?

**B&C** Abbiamo una serie di modelli di oggetti che poi combiniamo insieme secondo un'idea. Molto è modellato all'impronta. Ad esempio nell'opera preparata per la mostra *Minimi Avanzi* di Ascoli Piceno e raffigurante una grande *sparecchiatura* di una tavola di oltre tre metri, abbiamo cominciato a immaginare cosa le persone avessero mangiato, come si fossero intrattenute a tavola, come avessero poi raccolto le stoviglie dalla tavola, pertanto nell'opera c'è dapprima un intento narrativo, poi più propriamente scultorio. C'è anche un po' il concetto di ikebana, nel senso di guardare il risultato estetico della composizione, però poi si va oltre con l'inserimento di alcune note stonate o *nonsense* che servono a catturare l'attenzione, a creare spiazzamento e soprattutto a suscitare delle domande, che è secondo noi il fine dell'arte. La mente dell'artista è più incline a porsi degli interrogativi – che sono poi quelli eterni, che l'uomo si pone da sempre –, pertanto nella testa c'è come un continuo circuito di pensiero che apparentemente non conduce a nulla, quest'idea è ben rappresentata nella nostra opera *Composizione scomposizione*, un grande impianto di tubi che vanno da una parte e dall'altra, e di tanto in tanto approdano a nicchie che contengono simboli di possibili 'risposte' religiose, filosofiche o culturali. È anche una rappresentazione del nostro modo di lavo-

## II. Il modello dello "studio craft"

rare, una *summa* del nostro messaggio. Come lo è anche l'opera *Composizione non finita-infinita*, con le cassette del pronto soccorso che fanno riferimento al dolore del mondo, un dolore che l'uomo è il solo essere in grado di percepire e che è in qualche modo infinito e universale, cosicché anche qui i ritratti e i simboli, spesso citazioni dalla storia dell'arte, sono come punti di appiglio alla disperazione dell'uomo. Poi c'è il riferimento al concetto del tempo, anch'esso proprio della condizione umana, nel senso che è una convenzione inventata dall'uomo, ed è rappresentato dall'alveare che è una manifestazione della natura che si riappropria degli spazi abbandonati dall'uomo.



### III.

## *L'altra metà dell'arte ceramica contemporanea*

Negli ultimi tempi il numero delle artiste operanti in Italia in ogni settore delle arti visive – inclusa la ceramica – che godono di una condizione di visibilità e di prestigio da parte del pubblico, degli addetti ai lavori e del mercato dell'arte ha assunto una rilevanza sempre maggiore. Infatti, dagli anni Settanta, nel nostro Paese, si sono gradualmente, anche se molto lentamente, incrementate le azioni culturali intese a rivelare e valorizzare il punto di vista artistico delle donne, attraverso la promozione di opportunità professionali rivolte a quella apparente 'minoranza' che per lungo tempo è stata deliberatamente esclusa dal *mainstream* artistico, ossia da quel sistema di regole e consuetudini che determinano le dinamiche di accesso, inclusione e successo nel mondo dell'arte, anche in base all'appartenenza a un determinato genere o alla pratica di uno specifico linguaggio, di maggiore o minore consenso presso la critica, il pubblico e il mercato. Allo stesso tempo – sebbene in forma minore e in netto ritardo rispetto all'estero (circa vent'anni dopo i primi lavori negli Stati Uniti) –, la ricerca storico-artistica, grazie soprattutto all'impegno di studiose sensibili alla tematica *gender*, ha cominciato a demolire quelle strutture della memoria sociale collettiva responsabili dell'oscuramento del lavoro artistico femminile, allargando i confini della narrazione storica dell'arte a quello che Lea Vergine definisce un 'continente abbandonato' e una 'enorme provincia d'ingegno'<sup>1</sup> e includendovi molti talenti femminili altrimenti dimenticati o sconosciuti.

Si tratta purtroppo di una strada ancora assai lunga da percorrere, nel senso che sono tutt'oggi numerosissime le donne che attendono una collocazione nella storia artistica del nostro Paese attraverso la revisione e l'integrazione delle fonti scientifiche e l'inserimento degli esiti materiali del loro lavoro nelle collezioni museali e negli eventi espositivi. Peraltro, per ciò che concerne l'età contempo-

<sup>1</sup> Vergine 1982, p. 40.

anea, i meccanismi di filtro e selezione messi in atto nei confronti delle artiste sono stati oltremodo stringenti lì dove alla condizione di genere si sia aggiunta l' 'aggravante' derivata dalla scelta di espressioni dell' invenzione creativa – come la ceramica – ritenute meno importanti rispetto ai linguaggi cosiddetti 'alti' della pittura e della scultura e perciò già di per sé confinate dalla critica e dalla ricerca a scenari di approfondimento secondari e settoriali, con la conseguenza di un' ulteriore *deminutio* dovuta al *medium* artistico utilizzato.

D'altro canto, a prescindere dal dovuto riconoscimento storico da parte della cultura artistica ufficiale, queste donne si sono trovate di fatto nell' impossibilità di abbattere con le sole proprie forze le barriere culturali e sociali che ne ostacolavano l' accesso alla scena dell' arte italiana del XX secolo, essendo tali barriere costruite su preconcetti profondamente radicati non soltanto nelle metodologie critiche di riconoscimento e valutazione dell' opera d' arte, quanto soprattutto nell' intreccio tra genere e professioni dell' arte, nelle dinamiche strutturanti le reti di relazione e nella mentalità comune. Non vi è dubbio, infatti, che in ogni ambito artistico le donne siano state a lungo discriminate in quanto, in primo luogo, il loro operato è stato giudicato, controllato e orientato da una regia maschile, secondariamente perché non è stata loro offerta una possibilità pari a quella riservata ai colleghi uomini di accedere a informazioni e strumenti intellettuali, di intessere rapporti professionali diretti con artisti, critici, curatori, mercanti e collezionisti, di essere incoraggiate, indirizzate e (perché no?) sostenute e promosse nel libero esercizio e nell' affermazione di un' autonoma attività artistica. Basti pensare che il mercato, il collezionismo e le gallerie hanno a lungo imposto alle opere delle artiste quotazioni inferiori rispetto a quelle dei colleghi uomini in modo del tutto speculare alla sperequazione dei salari di operaie e operai nelle manifatture. Cosicché di norma le donne si sono riservate la possibilità di fare arte solo se molto favorite dal contesto di provenienza e libere da obblighi familiari, pertanto – come scrive Maria Antonietta Trasforini – non si può non convenire con la risposta della storica dell' arte Linda Nochlin<sup>2</sup> all' interrogativo

<sup>2</sup> La storica dell' arte statunitense Linda Nochlin è tra le prime a occuparsi della questione dell' invisibilità delle artiste nel saggio *Perché non ci sono grandi artiste?*, pubblicato nel 1971 (*Why have there been no great women artists?*, in *Woman in sexist society*, a cura di V. Gornick, B.K. Moran, Basic Books, New York-London 1971; trad. it. Gornick Moran 1977). Qualche anno dopo, nel 1977, l' autrice cura con Ann S. Harris la mostra *Le grandi pittrici: 1550-1950* al Los Angeles County Museum of Art, grazie alla quale sono catalogate duecentotrentacinque artiste, delle quali sono presenti in esposizione le opere di ottantadue.

sul perché non vi siano state grandi artiste: «Non si può essere grandi [...] se non c'è l'ambiente sociale in senso lato che lo renda possibile, che non lo ostacoli, se cioè il talento non incontra “al momento giusto” l'accesso a risorse economiche, formative, relazionali e a riconoscimenti»<sup>3</sup>.

Nel caso particolare dell'arte ceramica, ad esempio, il talento delle artiste ceramiste, quando riconosciuto, è stato sistematicamente incanalato in ambiti lavorativi generalmente ignorati dalla storia dell'arte, in quanto ritenuti marginali alla produzione culturale e allo sviluppo dei linguaggi e delle poetiche artistiche, come l'insegnamento o il lavoro dipendente artistico, industriale e alto-artigianale. Cosicché scorrendo gli indici dei nomi dei rari testi di storia della ceramica o dei cataloghi delle rassegne d'arte nazionali includenti artefatti ceramici, bisogna attendere gli ultimi decenni del Novecento per imbattersi in sporadiche comparse femminili, per poi fortunatamente arrivare negli eventi espositivi degli ultimi anni a una presenza pressoché equiparata nel genere degli artisti. Di contro i registri scolastici delle sezioni di Ceramica degli Istituti d'Arte e quelli aziendali di industrie e manifatture ceramiche, spesso dedite a produzioni d'eccellenza, sono da sempre fitti di presenze femminili, con interi ambiti, come quello della decorazione, affidati alle donne. Donne che con il loro operoso lavoro si sono distinte, negli ambienti di formazione e in quelli produttivi, dando lustro alle scuole d'arte e ai grandi marchi della ceramica, senza tuttavia lasciare alcuna traccia esplicita delle proprie identità, se non attraverso le molte immagini fotografiche di repertorio destinate a documentare le fasi dei processi di lavorazione. Si tratta – per riprendere la felice espressione di Lea Vergine<sup>4</sup> – di quell'*altra metà* dell'arte, e nello specifico della ceramica, che ha riversato le proprie capacità progettuali e operative nella missione del portare l'arte del fuoco a una dimensione quotidiana e/o relazionale attraverso la creazione di oggetti d'uso o di decorazione oppure trasmettendo il proprio saper fare e la propria ispirazione a generazioni di allievi o ancora piegando la propria maestria esecutiva a farsi strumento dell'ideazione altrui, spesso senza avere neanche consapevolezza del proprio legittimo diritto di

<sup>3</sup> Cfr. Trasforini 2006, p. 25.

<sup>4</sup> *L'altra metà dell'avanguardia* è il titolo di una storica mostra ideata da Vergine e tenutasi nel 1980-82 al Palazzo Reale di Milano, al Palazzo delle Esposizioni di Roma e alla Kulturhuset di Stoccolma e dedicata alle artiste dei movimenti d'avanguardia del Novecento, con la quale si pone in luce l'attività di oltre cento artiste europee, russe, americane, imposte da quel momento all'attenzione della critica e del pubblico. Il catalogo dell'esposizione è oggi ripubblicato in forma di libro dall'editore Il Saggiatore (Vergine 2005).

intraprendere un personale e autonomo percorso professionale con cui partecipare alla medesima scena artistica nella quale i ceramisti uomini hanno agevolmente trovato un ruolo e un riconoscimento storico adeguati.

Alla critica e alla ricerca spetta pertanto il compito di colmare le lacune della storia dell'arte e del design col riconoscimento dei meriti culturali del lavoro compiuto dalle artiste ceramiste e con la loro parificazione ai colleghi uomini e agli esponenti di ambiti espressivi diversi. In quest'ottica il presente studio prende in considerazione e porta alla luce i percorsi emblematici delle ancora troppo poco note ceramiste Elsie Schwarz e Clara Garesio, le cui esperienze di vita e d'arte possono assumersi come veri e propri *exempla* di una diffusa condizione femminile artistica nel Novecento in Italia. Il loro dedicarsi con abnegazione al lavoro e all'arte del fuoco, all'interno del limitante campo d'azione assegnato loro dagli stereotipi culturali, è posto a confronto con l'esperienza di Muky, talentuosa ceramista dall'indole ribelle e dalle spiccate capacità relazionali, che riesce invece a stringere alleanze in grado di assicurarle un'espressione libera e pressochè incondizionata del proprio genio creativo, e soprattutto con le vicende svoltesi oltre il confine italiano da Marguerite Friedlaender ed Eva Stricker. Queste ultime, partecipi della rivoluzione culturale della Repubblica di Weimar, emigrano dalla Germania nel Nuovo Mondo in seguito al secondo conflitto mondiale e qui riescono, in totale autonomia e grazie a doti non comuni di intraprendenza e determinazione, a conquistarsi, un ruolo socialmente riconosciuto nella professione artistica, affermandosi l'una come designer ceramica e l'altra come artista/artigiana e insegnante e diventando vere e proprie icone della storia ceramica americana contemporanea.

Simili presupposti, ma esiti molto diversi, hanno appunto le storie di Garesio e di Schwarz. Entrambe manifestano sin dalla tenera età una spiccata attitudine creativa che ne orienta gli studi e poi l'attività artistica a un indirizzo ceramico. In tempi e luoghi diversi frequentano le migliori scuole d'arte, dove hanno occasione di formarsi a contatto con maestri e artisti di riconosciuto valore e in ambienti culturali particolarmente vivaci e aggiornati. Pur riconosciute nel proprio talento, entrambe seguono il tracciato demarcato dalle consuetudini sociali e culturali dalla scuola al lavoro dipendente, la prima nell'artigianato ceramico, la seconda nella didattica. Inoltre il legame sentimentale stretto in ambedue i casi con un collega artista le induce ad assumere nel ménage familiare una posizione subalterna e di supporto morale e materiale all'attività creativa del compagno, sacrificando la propria espressività ad ambiti compressi e privati, a vantaggio del ruolo coniugale e materno. E sono moltissimi in verità i casi analoghi di don-

ne votate all'arte che nel rapporto sentimentale con artisti mettono da parte le proprie inclinazioni<sup>5</sup>. Nel capitolo *Perché la donna no?* del suo *Cose, fatti, persone* (1988) Enrico Baj affronta la questione del genere nell'arte e riporta alcuni casi di legami affettivi tra artisti sviluppatasi in maniera squilibrata a vantaggio del componente maschile della coppia, come per Sonia Terk e Robert Delaunay oppure per Gabrielle Buffet e Francis Picabia. Tra le altre, Baj raccoglie la testimonianza della gallerista Claudia Gianferrari: «La donna può fare scelte differenti dall'uomo perché frequentemente mette sul piatto della bilancia il peso degli affetti. Se ciò non succede, è probabile che si scateni all'interno del rapporto una competitività che mina la sfera affettiva»<sup>6</sup>. Ciò spiega perché solo la ritrovata libertà dagli obblighi familiari e lavorativi nella maturità coincide, per le nostre ceramiche, con la riappropriazione della propria identità di artiste e con la ricerca del confronto con la sfera pubblica. L'accesso nel mondo dell'arte e la conquista della visibilità e del riconoscimento ufficiale e unanime si rivelano, tuttavia, imprese decisamente fuori dalla loro portata, perché, come ci ha insegnato il clamoroso caso di *Fontana* (1917) di Marcel Duchamp, la condizione 'giuridica' di un'opera d'arte è prima di tutto legata allo status dell'autore e al contesto sociale e culturale in cui essa viene alla luce. Non è facile, pertanto, per chi abbia scelto, consapevolmente o meno, la via dell'isolamento, scardinare poi la porta blindata del sistema dell'arte, poiché, a dispetto dei propri meriti, il proporsi o l'essere rivelate al pubblico risulterà insufficiente senza il supporto di sostanziali, mirati e coraggiosi interventi critici di promozione e divulgazione – lo dimostra il caso internazionale più recente di Vivien Meier, la tata entrata nell'Olimpo della fotografia grazie all'appassionata determinazione di John Maloof –, capaci, come rimarca Trasforini, di vincere la «pigra inerzia del già noto, che ripete quello che già si sa e si è sempre saputo, senza rischiare novità e pericolose uscite dal pregiudizio»<sup>7</sup>.

Tali considerazioni avvalorano il peso e la responsabilità della ricerca artistica e delle politiche culturali nel dare atto a queste protagoniste dell'arte (ceramica) del Novecento di una propria posizione nel panorama storico-artistico contemporaneo. Una posizione fondata, in questo caso, su dati solidi, come lo sono la prolifica attività produttiva, la straordinaria diffusione internazionale delle ope-

<sup>5</sup> Marta Seravalli riporta la testimonianza di Cloti Ricciardi in merito al ruolo vicario di mogli artiste che seguono il lavoro del marito, artista a sua volta, occupandosi del sostegno funzionale alla sua attività e della gestione quotidiana della vita familiare (cfr. Seravalli 2013, p. 149).

<sup>6</sup> Cfr. Baj 1988, p. 50.

<sup>7</sup> Cfr. Trasforini 2006, p. 26.

re (Schwarz), la oramai più che ventennale attività espositiva e inclusione della produzione artistica nelle principali raccolte pubbliche d'arte ceramica (Garesio) e, sopra ogni cosa, l'apporto estetico e culturale fornito da entrambe al mondo dell'arte per mezzo di una espressione assolutamente libera e autentica, sostenuta da rare capacità tecniche e creative.

### III.1. *La scultrice Elsie Schwarz Dölker e l'artigianato colto della ceramica*

Sebbene abbia contribuito in modo sostanziale alla creazione del cosiddetto 'stile Vietri' e all'introduzione di elementi culturali dell'avanguardia artistica internazionale – e segnatamente delle tendenze secessionista ed espressionista –, nella ceramica popolare vietrese, la figura della scultrice ceramista Elsie Schwarz (Praga, 1905-Gaildorf, 1977), attiva artisticamente a Vietri sul Mare negli anni a cavallo tra il terzo e il quarto decennio del Novecento e poi nuovamente in Germania negli anni Sessanta e Settanta, non ha finora goduto da parte della critica e della ricerca storico-artistica italiana di adeguati interventi di approfondimento e di valorizzazione atti a riconoscerle un ruolo di primo piano accanto alle personalità più note del periodo, come Gunther Stüdemann, Richard Dölker, Irene Kowaliska<sup>8</sup>. Invero durante la prima fase del suo percorso creativo, svoltasi nel contesto eccellente del cosiddetto 'periodo tedesco' della ceramica vietrese, tra il 1927 e il 1933, l'artista ha saputo mettere a frutto le risorse tecniche e artistiche fornitele dal notevole *background* culturale acquisito alla Scuola di Arti e Mestieri di Vienna in forme e modi di grande pregio e originalità, così da favorire con importanti apporti stilistici, tematici, tipologici e metodologici la straordinaria rinascenza della ceramica locale e, nello specifico, della sua componente scultoria. Ciò nonostante la produzione artistica di Elsie Schwarz rimane pressoché ignorata o sconosciuta e questo certamente per effetto dell'indubbia difficoltà di

<sup>8</sup> Nel 2008, al Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Raito di Vietri sul Mare, Elsie Schwarz è stata celebrata con la mostra monografica *Elsie Schwarz Dölker: dalle suggestioni di Vietri alla creatività di Dornburg*, a cura di Matilde Romito e Giorgio Napolitano, e con una omonima pubblicazione (Napolitano 2008). Tale evento è rimasto tuttavia isolato e non ha prodotto alcun esito significativo. Nel 2016 alla Triennale di Milano si è tenuta la mostra *W. Women in Italian Design*, a cura di Silvana Annicchiarico, dedicata al design femminile del Novecento, dove il 'periodo tedesco' è stato rappresentato esclusivamente da alcuni pezzi di Irene Kowaliska e di Bab Thewalt-Hannasch.

identificazione e rinvenimento dei soggetti materiali della sua storia artistica – spesso non siglati dall'autrice –, ma anche a causa dell'adombramento da lei subito in conseguenza del successo professionale e dell'attenzione critica giustamente tributata al suo compagno di vita e d'arte, Richard Dölker, il quale ha goduto, negli equilibri familiari, di quella libertà di essere innanzitutto artista della quale Schwarz ha 'scelto' per molti anni di privarsi.

Giunta a Vietri nel pieno della propria giovinezza, con la vocazione di riversare il proprio talento artistico nella produzione artigianale ceramica, assimilata nel quadro ideologico e culturale di riferimento della Secessione viennese alle forme artistiche 'pure' della scultura e della pittura, Schwarz si dedica qui prevalentemente alla creazione (modellazione e dipintura) di plastiche in maiolica, coerentemente alla mansione di modellatrice con la quale è assunta dall'Industria Ceramica Salernitana (I.C.S.), diretta artisticamente dal futuro consorte Richard Dölker. I materiali e i processi tecnici da lei impiegati nella lavorazione ceramica sono quelli tradizionali locali, mentre sono prevalentemente di sua invenzione i modelli scultorii da lei proposti per interpretare temi iconografici derivanti dalla sua cultura d'origine oppure generati dalla sua fertile fantasia o ancora ispirati dall'incontro con il mondo popolare, religioso o mitico dell'Italia meridionale. Così come personale e riconoscibile è il linguaggio plastico figurativo da lei adottato, seppure in una scala di codici espressivi ora più naturalistici, austeri ed eleganti ora più grotteschi, ludici o ironici, in accordo alla maggiore o minore 'autorità' del soggetto e alla destinazione dell'opera, senza mai prescindere, tuttavia, da una solida costruzione anatomica della figura, da una sensibile resa psicologica del personaggio e da una attenta e realistica restituzione della gestualità e del movimento. A tale ricchezza e vivacità delle pose e delle espressioni del soggetto corrisponde un gusto sobrio e misurato nella decorazione pittorica e nelle gamme cromatiche, con l'incarnato delle figure reso di norma con lo smalto bianco base della maiolica vietrese o – più raramente – con il colore naturale del biscotto e i dettagli ornamentali colorati in modo vivace, secondo una modalità tipica dell'ambiente viennese di formazione, nel quale le plastiche ceramiche sono spesso trattate a monocromo, essendo il colore confinato agli elementi secondari della composizione.

Tali risultano le essenziali caratteristiche formali dell'opera scultoria di Schwarz in base all'analisi delle fonti materiali e iconografiche oggi disponibili, da cui però sono sfortunatamente escluse un gran numero di opere non documentate, disseminate in contesti privati in tutto il mondo, in ragione del notevole impegno lavorativo dell'artista e della diffusione internazionale delle maioliche

I.C.S. Tuttavia a queste si aggiunge un discreto numero di artefatti conosciuti e di certa attribuzione, in quanto identificati dalla sigla autografa della ceramista, 'E', 'ELS' o 'ELSIE' o in quanto custoditi dai suoi eredi<sup>9</sup> (collezione Dölker). Alcuni di questi esemplari certi sono conservati nella raccolta pubblica del Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Raito di Vietri sul Mare e in alcune collezioni private. Vi sono poi una quantità di oggetti noti, non firmati ma riconducibili con buona attendibilità a Schwarz sulla base di forti analogie stilistiche e iconografiche con le sue opere certe (incluse le creazioni posteriori al periodo vietrese, facenti parte della collezione della famiglia dell'artista), talvolta siglati col solo nome della manifattura o della località di produzione o ancora, in casi più rari, col logo di Richard Dölker – l'anello di Moebius sormontato da una croce –, in quanto quest'ultimo interveniva a volte sui lavori della moglie nella fase di colorazione e decorazione. Un ulteriore apporto conoscitivo è infine fornito dalle riproduzioni fotografiche di ceramiche attribuibili all'artista rinvenibili in pubblicazioni a stampa dell'epoca (riviste, cataloghi, documenti privati) e oggi occasionalmente anche nella rete web, ad esempio nei siti di *e-commerce* e di collezionismo.

### *III.1.1.1. Il sistema delle arti a Vienna nella stagione del finis Austriae: la Kunstgewerbeschule e il Wiener Werkstätte*

La Secessione Viennese nasce a Vienna nel 1897, come espressione di un gruppo di artisti contrari alle idee conservatrici del principale circolo artistico mitteleuropeo, la Wiener Kunstlerhaus (Casa degli Artisti di Vienna), e desiderosi di esplorare le possibilità dell'arte oltre i confini demarcati dalla cultura accademica. Si apre così una nuova stagione che, protrandosi per due decenni, determina una straordinaria fioritura di tutte le arti. «A ogni epoca la sua arte, all'arte la sua libertà» è il motto emblematico che si legge all'ingresso del Palazzo della Secessione – nuova sede espositiva del movimento dissidente, progettata dall'architetto Joseph Maria Olbrich –, nel quale si tengono straordinari eventi, che portano nella capitale austriaca le tendenze più aggiornate dell'arte e del design internazionale. Tra questi riveste particolare importanza la mostra del 1900<sup>10</sup>,

<sup>9</sup> Per il presente studio la scrivente si è avvalsa di informazioni e di una ricca documentazione fotografica di opere della scultrice fornitele dalla figlia dell'artista Susanne Dölker.

<sup>10</sup> L'VIII mostra della Secessione, apertasi il 4 novembre del 1900, dedica alcune sale alle proposte nel design d'interni del gruppo dei Quattro, costituito dalle due coppie Charles Rennie Mackintosh e Margaret Macdonald e Herbert MacNair e Frances Macdonald.

dedicata al gruppo dei Quattro, capeggiato da Charles Rennie Mackintosh, che si rivela determinante nell'orientamento estetico austriaco d'inizio secolo nelle arti decorative: il geometrismo, la semplicità e il funzionalismo degli arredi scozzesi influenzano sensibilmente il gusto viennese, contribuendo al superamento degli ondulati linearismi art nouveau in favore della retta e dell'incrocio ortogonale.

Uno dei membri fondatori della neocostituita Secessione, il pittore e grafico Felician von Myrbach, assume dal 1899 la direzione della prestigiosa Kunstgewerbeschule (Scuola di Arti e Mestieri) di Vienna che diviene così una delle culle dello stile secessionista, nella quale sono chiamati a insegnare i migliori artisti del nuovo corso e si formano i futuri esponenti di spicco dell'arte e dell'architettura austriaca, come Oskar Kokoschka e Josef Frank<sup>11</sup>. La scuola era nata circa trent'anni prima, nel 1867, e costituiva il primo esempio nell'Europa continentale di istituto per la formazione nel design, in diretto rapporto con l'Österreichisches Museum für angewandte Kunst (Museo Austriaco Artistico Industriale), sul modello della School of Design annessa al South Kensington Museum di Londra, di cui condivideva i principi dell'integrazione del progresso economico a quello culturale e del valore educativo e umanizzante dell'istruzione artistica facenti capo alle teorie di William Morris e John Ruskin. Nella nuova stagione, inaugurata dalla direzione di Myrbach, l'istituzione si colloca ancora tra le più avanzate scuole d'arte d'Europa, distinguendosi per la qualità dell'offerta formativa e per la promozione culturale operata a vantaggio del design moderno attraverso eventi ed esposizioni, tra le quali quelle invernali dedicate alle opere realizzate dagli studenti della scuola. Non a caso tra gli allievi più illustri della Kunstgewerbeschule vi è il più grande pittore viennese dell'epoca, Gustav Klimt, che qui impara a padroneggiare, oltre alla pittura e alla grafica, ulteriori tecniche artistiche, come l'oreficeria e l'arte musiva, e che, una volta diplomatosi, intraprende la propria attività artistica nel settore della decorazione, andando a costituire nel 1881, con i compagni di scuola Franz Matsch ed Ernst Klimt (suo fratello minore), la Künstler Compagnie (Compagnia degli Artisti). Alla loro Compagnia, che è attiva per quasi dodici anni, si uniscono in seguito pure gli amici Ferdinand Laufberger, Eduard Veith e Kolo (Koloman) Moser, impegnati soprattutto nella progettazione e decorazione murale d'interni di teatri e locali pubblici.

<sup>11</sup> Il famoso architetto e designer di tessuti Josef Frank sarà anche docente alla Kunstgewerbeschule dal 1919 al 1925. In seguito, trasferitosi in Svezia, lavora per la ditta Svenskt Tenn, la cui produzione influenza sensibilmente il gusto svedese nelle arti decorative.

Diversamente dall'Accademia viennese di Belle Arti, che ammette le donne alla frequenza dei corsi solo a partire dal 1920, la scuola di arti applicate di Vienna è da subito aperta alle studentesse, che rappresentano circa la metà del numero dei discenti e che, grazie alla perfetta integrazione del sistema scolastico con quello professionale, dopo il diploma hanno l'opportunità di inserirsi agevolmente nel mondo del lavoro. Un riconoscimento del valore della formazione femminile a Vienna arriva anche da Gio Ponti che, in un articolo su «Domus» del 1935, dedicato all'opera dell'architetto Josef Hoffmann, lamentando che nel nostro Paese «le ragazze frequentino poco le scuole d'arte industriale, troppo le accademie d'arte o le “lezioni di pittura”»<sup>12</sup>, elogia la scuola viennese, che «frequentatissima, dalle ragazze, dà ad esse – attraverso un eccellente programma che contiene l'addestramento a trarre risorse dalle cose più impensate e semplici – un gusto, ma anzitutto una manualità che costituisce una reale, durevole e pronta risorsa per la vita»<sup>13</sup> e conclude: «queste ragazze sanno fare, e fare con gioia»<sup>14</sup>, osservando che questa acquisita capacità costituisce per loro un patrimonio da spendersi tanto nella professione artistica, quanto nella vita familiare e domestica.

Lo stesso Hoffmann, in qualità di docente della scuola viennese, contribuisce fortemente, insieme al pittore e designer Kolo Moser, a orientare la didattica della Kunstgewerbeschule alle pratiche di laboratorio – uno dei primi *workshop* attivati nella scuola è quello ceramico – e al moderno design, piuttosto che allo studio teorico e alla ripetizione dei modelli storici. In particolare gli allievi del corso di disegno e pittura decorativa di Kolo Moser<sup>15</sup> sono coinvolti dal maestro nella progettazione e realizzazione di prototipi per oggetti in ceramica da affidare alla riproduzione in serie limitata della manifattura Wiener Porzellan-Manufaktur J. Böck, del ceramista, nonché membro della Secessione, Josef Böck. Nasce così il marchio Schule Prof. Kolo Moser, col quale sono siglati alcuni prodotti ceramici dal design innovativo, progettati dagli studenti della Scuola di Arti e Mestieri e destinati alla casa moderna: «oggetti dalle forme severe, semplici, strutturalmente funzionali, spesso con decorazioni geometriche, assenti però nella variante più pura»<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. Ponti 1935, p. 3.

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Kolo Moser si era formato nell'arte ceramica seguendo uno *stage* presso la scuola professionale di ceramica di Znojmo, nella Repubblica Ceca, nella primavera del 1899.

<sup>16</sup> Cfr. Brandstätter Schweiger 1983, p. 200.

Sulla scia di questa fortunata esperienza, nel 1901, cinque ex allieve e altrettanti ex allievi della Kunstgewerbeschule fondano lo studio Wiener Kunst im Hause (Arte nella Casa Viennese), che vede le prime occuparsi del disegno dei tessili e della ceramica<sup>17</sup> e i secondi di quello dei mobili e della progettazione d'interni. La produzione della ditta, affidata alle migliori manifatture artigianali viennesi – per la ceramica la fabbrica J. Böck –, è contrassegnata da uno stile contemporaneo, sobrio ed elegante, in buona parte dovuto all'essenziale contributo creativo della *quota rosa* del *team*. Il carattere propriamente 'femminile' del design di questi arredi rispecchia infatti la natura intrinseca degli spazi domestici e la sensibilità della porzione più influente della clientela, così come dimostra l'ampio apprezzamento del pubblico in occasione delle mostre dell'associazione.

Forti di questo successo, nel 1903 Hoffmann e Moser, col sostegno finanziario del banchiere e mecenate Fritz Wärdorfer, fondano il Wiener Werkstätte, Produktiv Genossenschaft von Kunsthandwerken (Laboratorio Viennese, Cooperativa di Produzione di Oggetti di Artigianato Artistico), che promuove il nuovo corso delle arti decorative e applicate viennesi nel segno dello stile secessionista e che, ispirandosi alla Guild of Handicraft che Charles Ashbee dirige nella Essex House di Londra, incarna il principio dell'unità e della pari dignità delle arti<sup>18</sup>. Particolarmente efficace è la descrizione delle attività e dei principi ispiratori del Laboratorio fornita nel 1904 dallo storico e critico d'arte austriaco Joseph August Lux sulla rivista «Deutsche Kunst und Dekoration»<sup>19</sup>. Lux, in quanto fervido

<sup>17</sup> Jutta Sika, Gisela Falke Von Lilienstein e Therese Trethan sono le autrici delle ceramiche del gruppo nella sua prima formazione e lavorano in seguito nel Laboratorio Viennese.

<sup>18</sup> Sul primo numero della rivista mensile «Ver Sacrum» (gennaio 1898), organo ufficiale della Secessione, è scritto: «Non ammettiamo alcuna distinzione tra “arti maggiori” e “arti minori”, tra arte per i ricchi e arte per i poveri. L'arte è patrimonio di tutti».

<sup>19</sup> «Il Laboratorio Viennese si estende su tre piani, e possiede propri atelier di metallurgia, oreficeria e argenteria, legatoria, pelletteria e per la produzione e la verniciatura di mobili, oltre a locali pieni di macchinari, studi d'architettura, aule di disegno e spazi espositivi. Nel frastuono di questa vera e propria fucina, gli artisti-artigiani si dedicano con calma al loro ispirato lavoro manuale. Le macchine non mancano di certo; al contrario, il Laboratorio Viennese dispone di tutte le innovazioni tecnologiche atte ad agevolare il processo di produzione, ma qui esse non spadroneggiano da tiranne, bensì fungono da utili e volenterose servitrici. Il prodotto, perciò, è privo dell'impronta della produzione meccanica e incorpora, invece, lo spirito dell'artefice, rivelando l'intervento della sua mano esperta. Il principio fondamentale del Laboratorio Viennese – che dovrebbe, peraltro, essere fatto proprio da tutti gli artigiani che ambiscono ai massimi traguardi – è il seguente: meglio lavorare per dieci giorni su un singolo oggetto, che produrre dieci oggetti in un solo giorno. Il pezzo così prodotto dimostrerà tutta l'abilità tecnica e artistica

sostenitore del rinnovamento artistico ispirato dalle teorie di Morris, rimarca il valore sinergico del lavoro dell'artista designer e dell'artigiano esecutore, i quali, nell'operosa atmosfera del Laboratorio, si dedicano con cura meticolosa al disegno e alla realizzazione di oggetti di pregio, connotati da un aspetto essenziale e raffinato. Egli sottolinea inoltre come ogni artefatto riporti sul fondo la sigla del progettista, quella dell'esecutore e il marchio di fabbrica con la doppia 'W', chiusa nel caratteristico modulo quadrato. Elemento, quest'ultimo, ricorrente nei tipici motivi a maglia ortogonale che caratterizzano la produzione del Wiener Werkstätte, improntata inizialmente all'austerità dell'ornamento e alla preferenza per linee rette, proporzioni gotiche e acromatismo. Caratteristiche che – come accennato – risentono dell'influenza del *Glasgow style*, ma che dipendono altresì dal condizionamento estetico operato dal *Japonisme*, che, nelle espressioni più pure e minimali, risveglia nella cultura austriaca una familiare risonanza con lo stile Biedermeier.

Tali principi estetici, riscontrabili con grande evidenza negli oggetti in metallo e nel mobilio, sono nondimeno evidenti nella coeva produzione fittile, che si esprime dapprima con morfologie semplici, scandite da sobri decori astratto-geometrici – come nelle ceramiche di Josef Böck e degli allievi di Moser e Hoffmann –, a cui gradualmente vanno integrandosi motivi stilizzati di tema paesaggistico o floreale.

Nel 1905 lo scultore e ceramista Michael Powolny e il pittore e grafico Berthold Löffler, entrambi ex allievi della Kunstgewerbeschule – Powolny anche ex membro della Wiener Kunst im Hause – e ivi insegnanti rispettivamente di ceramica e pittura decorativa e grafica, fondano la manifattura Wiener Keramik, i cui prodotti sono distribuiti dal 1907 dal Laboratorio Viennese, che non dispone ancora di propri opifici ceramici. Grazie alla novità e all'ampiezza delle loro proposte stilistiche e tipologiche la ceramica decorativa viennese è protagonista di un forte rilancio: molte richieste tra le loro invenzioni sono gli originali modelli vascolari, le eleganti statuine di soggetto femminile e zoologico e soprattutto i

necessaria alla sua creazione, e il suo valore artistico risiederà dove raramente lo si trova e dove, invece, dovrebbe trovarsi sempre: non nella decorazione esteriore o nelle rifiniture formali, bensì nella serietà e nella dignità sia del lavoro intellettuale sia di quello manuale. Ogni oggetto reca impressi i segni di entrambi questi aspetti, poiché non solo assume la forma scelta dall'artista, ma rivela anche l'intervento del produttore, dell'artigiano, del singolo lavoratore che lo ha realizzato» (cfr. J.A. Lux, *Wiener Werkstätte - Josef Hoffmann und Koloman Moser*, in «Deutsche Kunst und Dekoration», 1904-1905, 15, in Fahr-Becker 1997, pp. 364-365).

famosissimi *putten*, nudi infantili d'impronta neobarocca, talvolta raffiguranti allegorie, accompagnati da fiori, frutta o animali (gallo, orso, lumaca, uccellino, ecc.), con funzione di plastiche decorative autonome oppure di elementi ornamentali/strutturali per forme di contenitori, nelle versioni in elegante policromia o in rigoroso bianco e nero (fig. 47). Si devono inoltre alla Wiener Keramik le piastrelle decorative del Palais Stoclet (1905-1911) di Bruxelles e del Cabaret Fledermaus (1907) di Vienna, entrambi progettati da Hoffmann e realizzati in équipe coi migliori talenti artistici dell'epoca. In particolare per il locale bar del Cabaret Fledermaus Hoffmann concepisce un vivace rivestimento parietale a mezza altezza costituito da una vistosa composizione di piastrelle quadrangolari di forma e dimensioni variabili elaborate da Powolny e Löffler con fantasiosi motivi decorativi, la cui libertà inventiva e le cui semplificazioni arcaicizzanti e infantili anticipano il carattere preminente dell'arte viennese degli anni successivi.

Powolny, che è il principale creatore delle forme scultorie prodotte dalla Wiener Keramik, conduce al contempo, dal 1912 al 1932, l'atelier di ceramica della Scuola di Arti e Mestieri, facendone il fiore all'occhiello dell'istituzione e formando ai propri insegnamenti i futuri protagonisti della ceramica austriaca della prima metà del Novecento, come Vally (Valerie) Wieselthier, Walter Bosse, Robert Obsieger, Lucie Rie Gumperz, Ena (Emma Helena) Rottenberg, Helena Johnová, Elsie Schwarz, molti dei quali fondano proprie manifatture o lavorano per le ditte ceramiche di punta o ancora per il Laboratorio Viennese.

Nel 1912, a causa di difficoltà finanziarie, la Wiener Keramik si unisce alla Gmundner Keramik nella Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik, mentre nel 1916, sulla scia della crescente specializzazione del settore e del positivo riscontro del mercato, il Wiener Werkstätte avvia un proprio laboratorio ceramico che – come scrive Hoffmann nella propria autobiografia – attira numerosi artisti, che si dedicano «con entusiasmo a studiare i segreti di questa tecnica antica e affascinante»<sup>20</sup> e danno vita a un ampio e variegato catalogo di articoli originali, comprendente oggetti d'uso prodotti in piccola serie, come «servizi completi da tè e da caffè, fruttiere, ciotole, barattoli e vasi nei modelli più vari»<sup>21</sup> e ceramiche figurative realizzate in esemplare unico, da considerare alla stregua di piccole opere di scultura. Questa ricca produzione è documentata dalla pubblicazione a carattere antologico celebrativa dei venticinque anni dell'ente, *Die Wiener Wer-*

<sup>20</sup> Cfr. Brandstätter Schweiger 1983, p. 205.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

*kstätte 1903-1928. Modernes Kunstgewerbe und Sein Weg*, data alle stampe nel 1928 e curata da Mathilde Flögl e Josef Hoffmann, con copertina a bassorilievo delle ceramiche Vally Wieselthier e Gudrun Baudisch, nella quale sono riprodotti centocinquanta modelli di oggetti e plastiche ceramiche policrome.

Oltre a Powolny, tra i molti artisti e designer titolari negli anni Venti dei vari corsi della Scuola di Arti e Mestieri vi è, dal 1920 al 1924, il noto pedagogo Franz Cizek, inventore dell'educazione artistica per i bambini, e qui responsabile del Dipartimento di Teoria della Forma Ornamentale. Egli sviluppa e introduce nel suo insegnamento la poco nota corrente artistica del Kinetismo, fondata sullo studio del ritmo e delle sequenze di movimento e influenzata dall'euritmia e dalla cultura della danza libera, diffusa in quegli anni anche dalla celebre ballerina Isadora Duncan. Gli alunni di Cizek vengono così a contatto coi movimenti delle avanguardie cubista, futurista, costruttivista e suprematista – non ancora diffusi a Vienna, come invece a Parigi e Berlino –, sperimentano il sincretismo delle espressioni artistiche e interpretano il concetto del moto energetico totale, esemplificato dalle parole dello scienziato Nikola Tesla «tutto gira, tutto è in movimento, ovunque è energia»<sup>22</sup>, attraverso la rappresentazione del dinamismo nelle arti visive.

Altro personaggio di spicco della scuola è l'artista e architetto Eugen Steinhof, allievo di Henri Matisse, in carica dal 1923 al 1930 alla cattedra di Plastica, subentrato allo scultore Franz Barwig il Vecchio, docente di scultura dal 1909 al 1921 e anch'egli attivo pure in campo ceramico, soprattutto come creatore di sculture zoomorfe. Della inclinazione di Steinhof alla valorizzazione dei talenti degli allievi e dei suoi metodi didattici, aperti alla sperimentazione e alle avanguardie – ospite occasionale alle sue lezioni è il pittore astrattista svizzero Johannes Itten, poi istruttore mistico e maestro carismatico al Bauhaus e autore, tra l'altro, della teoria sui colori – restano svariate testimonianze degli allievi, tra cui quella della più nota esponente femminile del 'periodo tedesco' della ceramica vietrese, la pittrice polacca Irene Kowaliska<sup>23</sup>, diplomatasi alla Kunstgewerbeschule nel 1927 e arrivata sulla Costa d'Amalfi nel 1931.

<sup>22</sup> In una lezione all'American Institute of Electrical Engineers al Columbia College nel maggio 1891 Tesla pronuncia il celebre assunto: «We are whirling through endless space, with and inconceivable speed, all around everything is spinning, everything is moving, everywhere there is energy».

<sup>23</sup> Un ritratto fotografico di Steinhof, opera dell'allieva Irene Kowaliska, è pubblicato in Alamaro Donato 1993, p. 245. L'artista racconta che la propria vocazione per la ceramica nasce proprio

In questi anni, in concomitanza con l'emergere dell'avanguardia espressionista, la produzione ceramica viennese tende ad allontanarsi tanto dal purismo formale quanto dal decorativismo plastico della prima fase, per assumere un'impronta più istintiva, visionaria e 'popolare', sostanzialmente centrata sulla figura femminile e sulle sfere dell'interiorità e dell'immaginazione, depurate però dei toni più disperati e drammatici, che animano le coeve esperienze pittoriche (Egon Schiele, Oskar Kokoschka) o scultorie (Anton Hanak<sup>24</sup>), e invece interpretate con uno spirito di leggerezza, disinvoltura e ironica provocazione. Non è un caso che il frontespizio del catalogo dei prodotti della Ceramica Viennese, pubblicato nel 1923, sia proprio un acquerello di Schiele<sup>25</sup>, nel quale sono rappresentate, con un linguaggio leggermente deformante, che enfatizza la qualità manuale della lavorazione, alcune forme tradizionali di vasellame decorate a motivi vagamente floreali.

In questo periodo (dal 1915) Dagobert Peche è il più stretto collaboratore di Hoffmann e la sua influenza artistica su diversi settori creativi del Wiener Werkstätte, tra cui quello ceramico, è molto tangibile nell'impronta eclettico-immaginativa e audacemente fantasiosa che caratterizza la produzione della seconda stagione del Laboratorio Viennese, nella quale l'approccio emozionale e ludico prevale su quello funzionalista della fase precedente.

L'interprete più autorevole della spregiudicata libertà creativa vigente in campo ceramico è l'ex allieva della Kunstgewerbeschule, Vally Wieselthier<sup>26</sup>, alla

nella classe di scultura della Kunstgewerbeschule di Vienna, dove «onde affinare la percezione della forma abbiamo appreso a modellare la ceramica sul tornio» (ivi, p. 212). Anche la pittrice svedese Ann-Eve Bergman frequenta il corso di Steinhof e ne lascia una testimonianza entusiasta, sottolineandone le doti umane e professionali.

<sup>24</sup> Lo scultore espressionista Hanak insegna scultura monumentale alla Kunstgewerbeschule, tra il 1913 e il 1932, ed è membro della Secessione e del Wiener Werkstätte, per il quale progetta piccole plastiche ornamentali. La stessa presenza nell'impianto didattico della Scuola di Arti e Mestieri di un corso di scultura monumentale fornisce un ulteriore elemento a sostegno della qualità e completezza dell'istruzione artistica offerta da questa scuola, tant'è che proprio al corso di Hanak si forma uno dei principali scultori austriaci del XX secolo, Fritz Wotruba.

<sup>25</sup> Cfr. Skrypzak Copeland Buenger 2003, p. 82.

<sup>26</sup> Dopo una prima collaborazione dal 1917 con il Wiener Werkstätte, Vally Wieselthier (Vienna, 1895-New York, 1945) apre nel 1922 un proprio laboratorio, ottenendo un successo internazionale con le sue plastiche e i suoi vasi dalle forme scultorie e asimmetriche che anticipano la ceramica futurista italiana degli anni Trenta. Realizza anche prototipi per la manifattura di porcellana viennese Augarten, fondata nel 1923, che al pari della Goldscheider, immette sul mercato una serie di sofisticate statuine femminili, spesso atteggiate in ritmiche pose di danza

quale è affidata dal 1927 la direzione della sezione ceramica del Wiener Werkstätte. Wieselthier è autrice di oggetti d'uso e di plastiche ornamentali caratterizzate da un modellato asimmetrico e volutamente abbozzato, accompagnato da vistosi inserti decorativi e da cromie nuove e contrastanti, esaltate dalla stesura acquosa e imprecisa e dalle alterazioni casuali degli smalti in cottura. Sono molto note e apprezzate le sue sensuali e primitive figure e teste femminili, che reinterpretano con modernità e umorismo il *topos* della bellezza muliebre inespressiva degli anni Venti. Altre artiste attive in questo settore del Laboratorio sono: Gudrun Baudisch, Hertha Buchner, Lotte (Charlotte) Calm, Mathilde Flögl, Hilda Jesser, Erna Kopriva, Dina Kuhn, Grete Neuwalder, le sorelle Felice e Kitty (Katharina) Rix, Ena Rottenberg, Susi (Selma) Singer, Reni (Irene) Schaschl e Louise Spannring.

Invero la partecipazione delle donne al Laboratorio Viennese è sostenuta e incoraggiata dai suoi fondatori che indirizzano alla progettazione le migliori risorse della Scuola di Arti e Mestieri, consentendo ai diplomati – in buona parte donne – la fruizione delle *Kunstlerwerkstätten*, cioè di laboratori interdisciplinari, pensati per gli artisti privi di uno studio o di possibilità economiche e provvisti delle materie prime e delle attrezzature, dove i creativi hanno l'opportunità di lavorare senza condizionamenti e realizzare progetti e prototipi che il Laboratorio Viennese può acquistare e mettere in produzione. Molte delle professionalità formatesi alla *Kunstgewerbeschule* confluiscono così naturalmente nei diversi atelier del Wiener Werkstätte o nelle industrie ad esso consociate oppure trovano occupazione come *freelance* con ruolo di esecutori o progettisti, avvalendosi il Laboratorio anche di risorse esterne, tra cui artisti come Klimt, Kokoschka e Schiele. In questa articolata struttura produttiva le artiste rappresentano la maggioranza delle presenze, con interi ambiti del Laboratorio affidati alla loro manualità e, talvolta, anche al loro coordinamento, come nel caso dei dipartimenti tessile, di moda e di ceramica.

Notevole è l'influenza delle opere dei maestri della *Kunstgewerbeschule* e dei ceramisti del Wiener Werkstätte sulla produzione ceramica coeva italiana. Alcune evidenti analogie stilistiche e tematiche<sup>27</sup> con le produzioni viennesi si

e vestite con abiti esotici o alla moda del momento. Tra queste, il gruppo *Vanità* di Wieselthier ottiene la medaglia d'oro all'Esposizione d'Arte Decorativa di Parigi del 1925. Rientrata nel 1927 nel Laboratorio Viennese con ruolo direttivo, si trasferisce negli Stati Uniti nel 1932, proseguendo qui l'attività artistica.

<sup>27</sup> Cfr. Levi 2018.

ritrovano ad esempio: nelle ceramiche progettate da Galileo Chini alla Fornaci San Lorenzo; nelle creazioni di Domenico Baccarini e di diversi esponenti del suo cenacolo, come Francesco Nonni e Pietro Melandri; nei modelli di forme e decori ispirati allo stile di Dagobert Peche sviluppati da Guido Andlovitz alla S.C.I.; nei progetti di Giovanni Gariboldi per la Richard-Ginori; nelle figure muliebri plasmate dal toscano Giuseppe Piombanti Ammannati; nei manufatti di alcuni esponenti nella scuola romana, ad esempio Alfredo Biagini e Davide Fabbri; nell'ambiente torinese della Lenci, particolarmente nelle plastiche di Gigi Chessa, Giulio Da Milano e Mario Sturani; nella ceramica del 'periodo tedesco' di Vietri sul Mare, soprattutto nelle proposte di Leopold Anzengruber e di Elsie Schwarz. Tuttavia dal punto di vista critico, se Ponti guarda con dichiarati interesse e ammirazione alla ceramica e alle arti applicate viennesi, in Italia non mancano critiche anche feroci nei confronti degli artisti austriaci, come nel caso di Roberto Papini, che considera questi lavori «malati dell'infantilismo oggi di moda e quindi volutamente strambi e puerili»<sup>28</sup> o di Ugo Ojetti, che commenta: «le figure ceramiche delle Wiener Werkstätte, specie quelle modellate e colorite dall'indivisa Wally Wieselthier, sono vere terrecotte 'invetriate', più rozze, volutamente infantili o paesane»<sup>29</sup>.

### III.1.2. *Il 'periodo tedesco' della ceramica di Vietri sul Mare*

Nello scenario dell'artigianato ceramico del Novecento in Italia, il caso della maiolica prodotta nel cosiddetto 'periodo tedesco' nel borgo costiero campano di Vietri sul Mare riveste un interesse particolare per l'assoluta originalità di questa lavorazione, affidata a processi tradizionali e segnatamente manuali, eppure interprete di un profondo e sostanziale rinnovamento dei linguaggi, dei temi e delle tipologie oggettuali, grazie all'immissione nella pratica produttiva di risorse creative e culturali estranee, di provenienza prevalentemente mitteleuropea. Un fenomeno «destinato a segnare nel profondo la fortuna della produzione vietrese nel panorama artistico nazionale»<sup>30</sup> e tale da connotarsi come episodio unico e d'avanguardia, in un contesto italiano caratterizzato, in quegli anni, dalla persistenza nell'artigianato di modelli d'ispirazione tradizionale, popolare oppure colta, e dall'ottimizzazione qualitativa attraverso il design d'autore nella moderna

<sup>28</sup> Cfr. Papini 1925, p. 229.

<sup>29</sup> Cfr. Ojetti 1929, p. 28.

<sup>30</sup> Cfr. F. D'Episcopo, *Vietri sul Mare. Crocevia di Europa e Mediterraneo*, in Viscusi 1996, p. 9.

produzione di serie, realizzata nelle industrie *leader* del settore, Richard-Ginori e S.C.I., rispettivamente dagli architetti Gio Ponti e Guido Andlovitz.

Benché sia generalmente dilatato a oltre un ventennio, nel presente studio si conviene con Pino Viscusi<sup>31</sup> nel circoscrivere questa fase cruciale della storia dell'arte fittile italiana agli anni compresi tra il 1922 e il 1935, individuandone il confine temporale superiore all'arrivo a Vietri dell'artista Richard Dölker e quello inferiore all'ingresso del ceramista Guido Gambone alla direzione artistica dell'I.C.S. e perciò al principio di un processo di elaborazione degli apporti precedenti in veste più precipuamente mediterranea. Nel frangente di questi anni si realizza nel piccolo centro della Costa d'Amalfi una prodigiosa alchimia tra il mestiere della maiolica di antica tradizione esercitato dalle abili maestranze locali, il patrimonio di portata rivoluzionaria di idee, capacità e conoscenza fornito da una ricca compagine di artisti stranieri, provenienti dalle moderne scuole europee di arti applicate, e il talento commerciale di uno spregiudicato imprenditore, in grado di valorizzare questi elementi, al punto da fare della sua industria ceramica – l'I.C.S. appunto – una delle realtà produttive più rilevanti in Italia per la ramificazione internazionale della rete di esportazione dei prodotti<sup>32</sup> e per il loro spessore culturale e artistico. Non a caso questi oggetti sono inclusi come pezzi di studio nelle collezioni del Museo Artistico Industriale di Napoli<sup>33</sup>, espo-

<sup>31</sup> Cfr. Viscusi 1996.

<sup>32</sup> L'imprenditore Max Melamerson si affida per le esportazioni verso gli Stati Uniti a compagnie specializzate, come la Carbone; per il tramite de La Costruction Economique di Tunisi esporta le sue ceramiche in Africa; vende i suoi prodotti anche a Parigi e a Roma, nelle sedi della Boutique Italienne dell'artista e mecenate Maria Monaci Gallenga e a Milano nel reparto *Domus Nova* della Rinascente. A proposito della diffusione internazionale delle ceramiche I.C.S., Soccorsa (forse pseudonimo di Gio Ponti) scrive su «Domus»: «le ceramiche salernitane sono ormai molto note e, come spesso avviene, più all'estero (e specialmente in America) che qui in Italia» (cfr. Soccorsa 1929, p. 26); Rosa Giolli Menni scrive invece su «Ceramiche e Laterizi»: «l'America fu la prima ad esaltare il valore della produzione e gli interessanti piccoli oggetti, incominciarono a correre per il mondo. Oggi [...] sbucano scherzosi da una vetrina parigina, come da uno scaffale di una biblioteca asconese, o guardano incuriositi da un tavolino di puro cristallo di una casa di Stoccolma. [...] Tanto in Svizzera come a Chicago, come a Cannes, nei luoghi più disparati e lontani, appaiono le affascinanti mattonelle, i curiosi oggetti che hanno interamente accaparrato l'interesse degli amatori» (cfr. Giolli Menni 1938, pp. 60-63).

<sup>33</sup> Nel 1930, in occasione del rinnovamento del Museo Artistico Industriale di Napoli, il direttore Giovanni Carlo Bevilacqua chiede in dono alle fabbriche vietresi – I.C.S., Vincenzo Pinto e Ceramiche Avallone – l'invio di oggetti maiolicati per motivi di studio e Melamerson spedisce 11 pezzi.

sti e recensiti nelle principali mostre nazionali, tra cui la Triennale di Monza del 1930, e più volte oggetto di positive recensioni nelle riviste di settore e principalmente sulle pagine di «Domus», da parte di un ammirato Gio Ponti<sup>34</sup>.

In questo contesto spiccano almeno due personalità artistiche fondamentali: quella del pittore e grafico tedesco Richard Dölker<sup>35</sup> e quella della pittrice polacca Irene Kowaliska<sup>36</sup>. Il primo, formatosi alla Scuola di Arti e Mestieri di Stoccarda, è un artista puro, di straordinario talento, capace di trasfondere nella maiolica un profondo senso mistico e poetico di amore per la vita, restituendo l'esperienza esistenziale e culturale, vissuta nei propri viaggi 'di formazione' attraverso i paesi del Mediterraneo, mediante una grammatica espressiva agile e immediata, tale da imprimere una svolta radicale alla decorazione ceramica locale in direzione colta e contemporanea. La seconda, sopraggiunta in un successivo momento, è inventrice a sua volta di un nuovo codice linguistico di straordinaria purezza e potenza lirica e comunicativa, a partire dal quale si gettano le fondamenta di un moderno impianto estetico e iconografico della maiolica vietrese.

Insieme a questi maestri di stile lavorano una moltitudine di artisti di indubbio valore, in buona parte donne, purtroppo perlopiù destinati a restare nell'ombra, anche perché il più delle volte private della possibilità di associare al frutto del proprio lavoro un segno distintivo della propria identità. Alcune di queste figure 'minori' o, più propriamente, meno documentate e meno indagate, all'interno della compagine straniera presente a Vietri nel periodo interbellico, si dedicano con molto profitto alla modellazione, andando ad alimentare un filone pressoché assente nel repertorio locale. Tra loro vi è la ceramista tedesca Barbara Margarethe Thewalt-Hannasch, detta Bab, attiva a Vietri come pittrice e scultrice per circa un decennio presso diverse manifatture e con una propria produzione autonoma, che contribuisce all'innovazione tematica e formale della plastica ceramica vietrese attraverso l'immissione di originali morfologie, carat-

<sup>34</sup> Nell'articolo pubblicato nel maggio 1929 su «Domus», dedicato alla ceramica di Vietri e corredato da svariate immagini, l'autore Soccora scrive: «queste ceramiche meritano di essere fatte conoscere perché, nella loro apparente semplicità, hanno pregi non comuni e una loro impronta caratteristica [...] meridionale e paesana così che alcuni motivi ricordano le pittoresche e vivaci decorazioni dei carretti siciliani» (cfr. Soccora 1929, p. 24).

<sup>35</sup> Per una bibliografia essenziale su Richard Dölker (Shomberg, 1896-Kohlgraben, 1955) si veda: Amos Doelker 1996; Amos *et al.* 1996; G. Salvatori, *R. D.*, in Picone Petrusa 2000; Romito 2004.

<sup>36</sup> Su Irene Kowaliska (Varsavia, 1905-Roma, 1991) si veda: Alamaro Donato 1993; G. Salvatori, *I. K.*, in Picone Petrusa 2000.

terizzate da un gusto naïf e da un'invenzione bizzarra e vivace, e la scultrice di origini ceche Elsie Schwarz, anche lei, per sei anni, attiva nella località, dove lavora per la I.C.S., in autonomia e in collaborazione col marito, Richard Dölker, mettendo in campo una ricchissima produzione di oggetti e sculture ornamentali, capaci di mediare la cultura popolare italiana con l'eleganza scanzonata e le evoluzioni espressionistiche del Wiener Werkstätte. Entrambe apportano con le loro creazioni alla ceramica locale di tradizione un valore non inferiore a quello fornito dall'introduzione di inediti stilemi nella decorazione pittorica delle sagome classiche, inventando nuove forme d'uso e tipologie plastico-decorative e così favorendo l'ammodernamento e l'ampliamento del ruolo e della funzione stessa della ceramica artigianale vietrese nell'ambiente domestico e negli spazi dell'architettura.

Per comprendere le ragioni del loro arrivo e della loro permanenza sulla Costa d'Amalfi e, in generale, della presenza, soprattutto a Positano<sup>37</sup> e a Vietri sul Mare, di un così grande numero di artisti e intellettuali stranieri, è necessario considerare diversi fattori, tra cui vi sono indubbiamente la mitezza del clima, l'assoluta bellezza del paesaggio e lo straordinario patrimonio archeologico e storico-artistico del territorio campano, unitamente al basso costo dell'esistenza, all'accoglienza schietta e allo stesso tempo discreta degli abitanti e allo stile di vita semplice e totalmente libero (per i forestieri) da pregiudizi, condizionamenti e regole sociali. A Vietri, dove esiste una plurisecolare tradizione nella produzione della maiolica, coloro che tra questi immigrati dispongono di una formazione artistica trovano facilmente impiego nelle faenzere e il loro contributo finisce col determinare un radicale rinnovamento dei codici tradizionali, così da produrre nella storia della ceramica vietrese un punto di svolta codificato appunto come 'periodo tedesco'. Si tratta di pittori, scultori, grafici e designer provenienti dalle Scuole di Arti e Mestieri e, in alcuni casi, dalle Accademie di Belle Arti dell'Europa centrale e pertanto provvisti di un ottimo bagaglio tecnico e di una cultura aggiornata alle moderne tendenze dell'arte. Spesso esuli dai totalitari-

<sup>37</sup> Vittorio Ricciuti descrive con vivacità la colonia straniera stabilitasi a Positano negli anni Venti: «artisti tutti; e quasi-artiste anche le ragazze. Che debbono aver disertato qualche teatrino eccentrico di Pietroburgo o di Oslo. In minoranza tedeschi, nella maggior parte inglesi, russi e scandinavi, essi vivono in una selvatichezza primitiva, in una solidarietà larga, luminosa. Li affratella la loro arte, che è una grottesca deformazione del vero. Essi sostengono di appartenere alle scuole più moderne che attualmente hanno una certa fortuna fuori d'Italia, cioè al dadaismo, al cubismo, all'impressionismo» (cfr. Ricciuti 1928, p. 49).

smi dei paesi d'origine, questi intellettuali percepiscono questi luoghi come un eden di serenità e bellezza, nel quale esercitare liberamente la propria creatività, rivolgendola ad ambiti dell'universo artistico intenzionalmente 'minori', come la ceramica, il ricamo o la stampa dei tessuti. L'arte è da loro intesa come strumento di relazione con la vita delle persone, nella convinzione che vivere e contribuire alla costruzione di spazi e contesti dalle forme semplici e belle sia di per sé garanzia di felicità, perché «nobile e puro si sente l'uomo davanti a nobiltà e purezza, che lo circonda. Molta felicità trama allora attraverso porte e finestre, dove la semplice bellezza nobilita lo scopo più pratico»<sup>38</sup>. In più la spiccata sensibilità e il vivace interesse nei confronti del patrimonio popolare mediterraneo, retaggio del culto del 'primitivo' promosso dai movimenti d'avanguardia, e l'educazione alla sobrietà e alla purezza formale, derivate dalla cultura del design assimilata nelle scuole di arti applicate, ne condizionano l'approccio empatico nei confronti della realtà locale e, sul piano tecnico-artistico, il rispetto e l'assimilazione delle tradizioni e dei saperi autoctoni.

Una testimonianza di Irene Kowaliska chiarisce, a tal riguardo, la qualità sostanzialmente stilistica e tematica dell'apporto fornito dalla colonia artistica mitteleuropea alla ceramica locale, salvaguardandone le tecniche e il principale connotato espressivo, costituito dalla limpida linea di contorno e dal deciso contrasto dei colori, distesi senza sfumature e chiaroscuri:

le tecniche usate dagli stranieri erano quelle locali, tradizionali... Abbiamo invece rinnovato le decorazioni. Ai bordi tradizionali<sup>39</sup>, agli ornamenti, ai fiori, ai frutti, abbiamo aggiunto le scene della vita quotidiana del meridione che ci circondava e che era nuova ai nostri occhi... Non abbiamo apportato nuove tecniche. Quelle tradizionali erano sufficienti, primitive ma piene di possibilità artistiche. [...] I colori usati erano quelli tradizionali: manganese, verderame, giallo antimonio, cobalto, e pochi altri colori della ditta Römer di Firenze, come un rosso pallido, quasi un rosa, ed un bell'arancione.<sup>40</sup>

In altri termini il trasferimento nell'arte popolare di nuovi elementi iconografici e stilistici derivati dalla cultura dei paesi d'origine è fortemente mediato

<sup>38</sup> Cfr. J.M. Olbrich, *La nostra prossima opera*, in Ottai 1987, p. 36.

<sup>39</sup> I motivi della tesa dei piatti, di più complessa esecuzione, erano spesso eseguiti dai maestri decoratori locali (cfr. G. Carrano, *Quando le fornaci erano alte come le case*, in Kowaliska et al. 1977, p. 23).

<sup>40</sup> Cfr. I. Kowaliska, *In un paese del golfo lunato*, in Kowaliska et al. 1977, pp. 12-13.

dall'assimilazione dei modi della maiolica vietrese e soprattutto dalle intense suggestioni prodotte negli artisti dall'esperienza quotidiana di un'esistenza 'arcaica' e dalla presenza di testimonianze vive e tangibili del passato storico-artistico e archeologico del territorio. Significativamente Rosa Giolli Menni scrive: «L'arte di Vietri ha l'interessante pregio di riprendere ricreandoli i motivi romani più antichi, o quelli bizantini o gli orientaleggianti, con lo stesso spirito con cui si diletta sapientemente con la malizia a stupirci con la falsa innocenza di uno stile viennese o monacese ricreato dentro il caldo fuoco italiano»<sup>41</sup>.

Questa «felice fusione del rustico col raffinato»<sup>42</sup> e del moderno con la storia costituisce forse il carattere distintivo della produzione vietrese del 'periodo tedesco', e non si tratta soltanto di un carattere autentico e spontaneo, bensì anche del risultato di una consapevole strategia di marketing operata da Max Melamerson, *patron* dell'I.C.S., principale azienda produttrice della nuova ceramica vietrese, per contrastare con l'originalità e la colta semplicità espressiva delle sue maioliche la concorrenza delle maggiori fabbriche ceramiche contemporanee, oramai strutturate con processi industriali<sup>43</sup>. Tuttavia, ben prima di Melamerson, nel 1922, è Richard Dölker a porre, col suo arrivo a Vietri, una delle pietre miliari di questa vicenda.

Dopo aver attraversato a piedi l'intera penisola fino in Sicilia e dopo essersi, infine, stabilito ad Anacapri, l'artista tedesco approda casualmente alla decorazione ceramica, sperimentandola nella fabbrica vietrese di Francesco Avallone. Gratificato dai felici esiti delle sue improvvisazioni, decide di avviare a Vietri un piccolo laboratorio personale presso la ditta Ceramica Artistica Cioffi, sviluppando un repertorio originale di maioliche perlopiù destinate al mercato turistico, nel quale figurano pittoresche plastiche di casette in stile costiero e grotteschi asinelli<sup>44</sup>, da lui eletti a emblemi della vita e della spiritualità popolare mediterranea, e presto destinati a diventare il simbolo per eccellenza della cera-

<sup>41</sup> Cfr. Giolli Menni 1938, pp. 60-63.

<sup>42</sup> Cfr. Papini 1923, p. 20.

<sup>43</sup> È sintomatico che i prodotti I.C.S. siano annoverati tra i più interessanti accanto a quelli della Richard-Ginori e della S.C.I di Laveno nell'articolo-recensione della IV Triennale d'Arti Decorative di Monza di Renato Pacini (cfr. Pacini 1930, p. 273).

<sup>44</sup> In una foto dell'autunno 1924, pubblicata da Pino Viscusi (cfr. Viscusi 1996, p. 32), Richard è ritratto in compagnia dell'amico e compagno di viaggi Georg Trump, mentre con lui modella una quantità di piccoli asinelli presso la faenzera Cioffi. I primi esemplari del 'ciucciariello' risalirebbero per Viscusi già al 1922, come le case tipiche della costiera in miniatura, che avevano la stessa finalità di souvenir per i turisti.

mica vietrese. L'immediato successo commerciale della sua produzione induce Dölker a ricercare alcune collaborazioni, anche tra amici artisti stranieri, come la ceramista Hilde Rämbeiling e il grafico Georg Trump, ex compagno di studi a Stoccarda, che presto lo raggiungono a Vietri. Con quest'ultimo Richard decide di intraprendere, nel 1925, un'altra lunga esperienza di viaggio in Tunisia e poi in Sardegna.

Intanto, nel 1923, un altro pittore tedesco, Gunther Stüdemann, diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Amburgo e già a Positano dal 1922, si 'converte' per opportunità economica all'arte del fuoco e avvia a Fontana Limite – località poco lontano da Vietri – una fornace per la produzione di maioliche artistiche. Nel 1924 Stüdemann fonda a Marina di Vietri, la fabbrica Fontana Limite, alla quale si uniscono in società le ceramiche olandesi Lena Hagstotz e Sophie Van Der Does de Willebois (van Stolk<sup>45</sup> da sposata), e dove lavorano per un breve periodo anche le pittrici tedesche Elisabeth Schweizes ed Elisabeth Vömel e i ceramisti tedeschi Otto Kunz e Otto Hverbeck, oltre al faentino Luigi De Lerma e al ceramista locale Vincenzo Procida.

Gunther Stüdemann è considerato l'iniziatore del rinnovamento della ceramica vietrese, pertanto è importante comprenderne le intenzioni e gli esiti del lavoro attraverso le parole di un osservatore contemporaneo d'eccezione, quale è lo studioso di storia ceramica Giuseppe Liverani, che, in occasione dell'acquisizione al Museo delle Ceramiche di Faenza di «una notevole raccolta di prodotti»<sup>46</sup> provenienti dalla località campana, scrive:

<sup>45</sup> Sophia van Stolk arriva e si stabilisce a Vietri sul Mare nel 1925 con il consorte Adriaan Pieter, che, già affetto da problemi di salute, muore qui un anno dopo. Esiste un legame personale e artistico interessante tra Sophia van Stolk e Maurits Cornelis Escher, anch'egli olandese e frequentatore della Costa d'Amalfi, come testimonia un significativo numero di suoi lavori aventi a oggetto il suggestivo paesaggio costiero. Escher è intimo amico del fratello minore della ceramista e molto legato alla stessa Sophia e ad Adriaan, dal quale riceve il suo primo incarico artistico: una serie di diciannove illustrazioni a xilografia per l'opera filosofica *Flor de Pacua*, che includono un ritratto di Sophia (Fiet) mentre allatta il figlio. Proprio grazie alla coppia il giovane Escher scopre la Spagna e poi l'Italia e qui, dal 1923, si trasferisce anch'egli, soggiornando a Roma con la consorte Jetta Umiker (conosciuta a Ravello), compiendo numerosi viaggi in tutta la penisola e fermandosi qualche tempo a Vietri nel 1926 per dare conforto e sostegno materiale alla ceramista in occasione della morte del marito. Nell'occasione Escher è progettista di un pavimento maiolicato a motivi geometrici destinato alla propria dimora romana e affidato alla realizzazione della fabbrica di riggiole di Ciccio Avallone.

<sup>46</sup> Cfr. Liverani 1927, p. 22.

i principi artistici dello Stüdemann vogliono essere dei più puri: egli intende sviluppare in senso popolare 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, sempre accentuando il lato artigianesco, in contrapposto alla minacciosa tendenza alla banalità dei processi industriali. Si propone inoltre di curare il progresso tecnico del metodo di lavoro, con adattamento alle esigenze moderne per ciò che riguarda gli oggetti d'uso, e lo sviluppo ulteriore dei motivi decorativi, sempre attenendosi al particolare carattere della regione.<sup>47</sup>

Nel frattempo sulla scena vietrese si affaccia l'imprenditore ebreo amburghese Max Melamerson, che, dopo una precedente esperienza commerciale a Firenze con la Cantagalli, si trasferisce qui con la moglie Flora. Tra il 1926 e il 1927 Melamerson fonda nei laboratori della ex ditta Della Monica, a Marina di Vietri, la manifattura I.C.S., avvalendosi della collaborazione tecnica di Stüdemann e in ideale continuità con la di lui Fontana Limite – come dimostra l'adozione del medesimo logo del pesce, che sostituisce ben presto quello primigenio dei due scogli vietresi, noti come 'i due fratelli' –, e ne affida la direzione artistica a Richard Dölker, rientrato intanto a Vietri dopo due anni di viaggi, testimoniati da una cospicua documentazione di lettere, annotazioni e moltissimi disegni (conservata in gran parte nella Raccolta di Arti Applicate di Villa de' Ruggiero di Nocera Superiore). Per Dölker, infatti, il disegno è un momento essenziale della ricerca estetica e proprio dall'esercizio instancabile nella traduzione grafica delle proprie esperienze percettive nasce il suo stile personale, sintetico ed espressivo, capace di riprodurre con immediatezza e ispirazione poetica i contorni della realtà osservata. In tal modo gli elementi del paesaggio mediterraneo, antropizzato o selvaggio, rielaborati in forme iconiche, andranno ad alimentare l'invenzione di una infinità di nuovi motivi figurativi, coi quali l'artista nutrirà di nuova linfa la

<sup>47</sup> L'articolo continua: «in ciò, dall'esame degli esemplari ora al Museo, si può dire fino ad ora riuscito. Egli ha inviato, fra altro, una serie di piatti, alcuni con diametro fino a 42 cm., con scene di genere deliziose nella loro ingenuità, dimostrante, peraltro, un fine spirito di artista. La vivace policromia, la sapiente distribuzione dei pieni e dei vuoti e la riuscita ambientazione danno a queste scenette, pur trattate alla brava come richiede il tipo, un sapore gustosissimo. I bordi tradizionali in giallo squillante con soprafondi, che girano sulle tese dei piatti decorano, variamente colorati, anche i boccaletti, le tazze e le brocche rivestiti di smalto volutamente rozzo. Sono anche indovinati gli animaletti a tipo di giocattolo, con un sapore di ingenuità e di freschezza encomiabili. Completano, con le forme, il richiamo agli oggetti caratteristici locali, tanto cari al popolo di quella florida regione» (ivi, p. 21).

ceramica popolare, tracciando il percorso che condurrà, col contributo degli altri ceramisti stranieri e locali, alla definizione del cosiddetto ‘stile Vietri’.

Di lì a poco, nel 1928, Stüdemann lascia Vietri, per continuare in seguito la sua attività in Spagna e, a qualche mese di distanza, dopo il breve tentativo di conduzione della Fontana Limite con la direzione artistica di Luigi De Lerma, anche Sophie van Stolk ritorna in Olanda, seguita da Lena Hagstotz, chiudendo la faenzer. Intanto Melamerson – che assume nella propria industria molte delle ex maestranze della manifattura tedesco-olandese – convoca, soprattutto con la mediazione di Dölker, un gran numero di artisti principalmente dalla Germania, ma anche da Austria, Russia, Olanda, Romania, Polonia e Svizzera, i quali si trattengono a Vietri generalmente per brevi periodi, molte volte senza lasciare tracce anagrafiche tangibili della loro collaborazione professionale, in quanto solo il direttore artistico gode del privilegio di poter siglare i propri manufatti accanto al marchio I.C.S.<sup>48</sup> Tra gli altri lavorano per Melamerson: Bab Thewalt-Hannasch, Olga Daibes, Liesel (Anna Elisabeth Amalie) Oppel, Lena Hagstotz, Elisabeth Vömel, Marianne Amos, Elisabeth Schweizer, Hilde Rauberling, Elsie Schwarz, Lothar Eglin, Otto Piesche, Irene Kowaliska (dal 1931), oltre ad alcuni ceramisti locali, tra cui Vincenzo Vigilante, Alfonso Serrettiello e gli apprendisti Francesco Solimene, Giuseppe Cassetta, Vincenzo e Giosuè Procida, Giovannino Carrano<sup>49</sup>. Quest'ultimo, che si rivela ben presto uno tra i ceramisti vietresi di maggior talento, ricorda la ricchezza e l'eterogeneità delle presenze straniere attive a Vietri negli anni Venti e Trenta del Novecento e il sostanziale apporto fornito dalla componente femminile:

Melamerson invitò molti stranieri a lavorare nella sua fabbrica. Oltre ai tedeschi, vennero inglesi, francesi, russi, olandesi, slavi, spagnoli, rumeni, austriaci, polacchi, svizzeri [...] Non tutti questi stranieri fecero lavori importanti. Solo alcune donne rivelarono

<sup>48</sup> I prodotti dell'industria di Melamerson riportano di norma la dicitura I.C.S. accompagnata dal simbolo stilizzato del pesciolino e dalla scritta ‘VIETRI ITALY’. I pezzi siglati dagli artisti sono prodotti pertanto in forma autonoma, al di fuori della produzione di fabbrica.

<sup>49</sup> Una preziosa testimonianza delle presenze straniere a Vietri tra la fine degli anni Venti e i primi Trenta è costituita dal libro degli ospiti di Richard Dölker, nel quale sono documentati centinaia di ospiti, tra amici, artisti, allievi e conoscenti dell'artista, talvolta anche importanti, come il poliedrico artista e architetto svizzero Max Bill e come l'architetto austriaco Josef Frank. Sulla base dei documenti della famiglia Dölker, dei registri comunali e di alcune testimonianze dirette, Sarah Currier ha stilato una lista degli stranieri presenti a Vietri nel periodo (cfr. Amos Doelker 1996, p. 64).

una forte capacità artistica. Per esempio una signorina austriaca elaborò dei pezzi a rilievo traforati molto belli, come piatti murali, vassoi, basi per lampade ed alcune sculture. Una signorina rumena fece delle belle sculture modellate con molto movimento ed anche figure di santi. Una signorina cecoslovacca eseguì statuine e bassorilievi di cui si trova ancora in giro qualche forma. Un'altra signorina faceva delle statue da giardino e che Riccardo, a sua volta, sposò.<sup>50</sup>

È interessante notare che l'ottimo artigiano non menzioni alcun pittore, pur essendovi nel gruppo artisti di livello europeo, come Kowaliska o Dölker, ma sia invece colpito dalla capacità dimostrata dalle colleghe nell'arte plastica, il che presuppone che, osservato da un punto di vista prettamente tecnico, il contributo maggiore delle straniere sia considerato in relazione alla produzione di plastiche ornamentali e di nuove forme e tipologie di oggetti, più che alla loro decorazione pittorica, ossia a un ambito evidentemente pressoché assente nella ceramica di tradizione locale, prevalentemente circoscritta alla produzione di piastrelle da rivestimento e vasellame. Non a caso i modelli plastici e le decorazioni a bassorilievo e a traforo introdotti dall'I.C.S. in questi anni sono rapidamente assimilati anche dalle altre fabbriche locali, come l'Industria Ceramica Avallone e la Pinto.

### III.1.3. *Le stagioni creative di Elsie Schwarz: la giovinezza italiana e la maturità tedesca*

Nata a Praga e cresciuta a Stoccarda, Elsie Schwarz si trasferisce a Vienna per proseguire gli studi artistici, e, nello specifico, per frequentare quella che all'epoca è considerata l'eccellenza nella formazione in campo ceramico: il corso di Michael Powolny alla Kunstgewerbeschule. Qui, negli anni tra il 1919 e il 1926, ha modo di entrare in contatto col vivace clima culturale che caratterizza il periodo del *finis Austriae*, di assimilare la lezione di diversi esponenti di punta della cultura artistica mitteleuropea, allora insegnanti alla Scuola di Arti e Mestieri, e di consolidare la propria precoce inclinazione artistica, ottenendo i

<sup>50</sup> Cfr. G. Carrano, *Quando le fornaci erano alte come le case*, in Kowaliska et al. 1977, p. 22. Matilde Romito (Romito 1996, p. 17) identifica alcune figure femminili ricordate da Carrano, attribuendo alla 'signorina austriaca' l'identità di Grete Bosse, che lavora con Dölker per alcuni mesi nel 1928, alla 'signorina cecoslovacca' quella di Liesa Lachnit, che collabora con Dölker tra il 1927 e il 1928, e alla 'signorina che faceva statue da giardino', quella di Elsie Schwarz, che arriva nel maggio 1927 e sposa Dölker nell'ottobre dello stesso anno.

primi riconoscimenti critici<sup>51</sup>. Dopo il diploma, nel 1927, pubblica un annuncio sulla rivista austriaca specializzata «*Keramische Rundschau*» per la ricerca di un impiego come modellatrice e viene conseguentemente ingaggiata da Dölker per l'I.C.S. di Vietri. Arriva sulla costa d'Amalfi nel mese di maggio del 1927 e nell'ottobre dello stesso anno sposa l'artista, seguendone da quel momento le vicende personali e professionali e conciliando la propria attività lavorativa con i crescenti impegni familiari (nel 1929 mette alla luce il primo figlio, al quale ne seguono altri quattro).

A Vietri Schwarz si dedica alla modellazione di oggetti d'uso e di sculture decorative o devozionali e all'ornamento a rilievo del vasellame, mentre Dölker si occupa principalmente della decorazione dipinta di pezzi di fattura tradizionale e talvolta di plastiche eseguite dalla moglie, senza escludere lavori realizzati *in toto* da lui, a rilievo e a tutto tondo. Come il marito, che affianca all'impegno per l'I.C.S. una propria produzione autonoma, anche Schwarz, lavorando solo la mattina alla fabbrica di Marina, sviluppa in proprio alcune creazioni, per le quali si appoggia all'antica faenza vietrese di don Vincenzino (Vincenzo) Pinto<sup>52</sup>, dove anche le colleghe Thewalt-Hannasch e Kowaliska – dopo aver lasciato l'I.C.S. – avranno un proprio spazio di lavoro.

Frattanto all'I.C.S. i rapporti tra Dölker e il proprietario Melamerson si incrinano, raggiungendo il punto di definitiva rottura nel 1929, in seguito alla mancata restituzione di una considerevole somma di denaro anticipata dall'artista all'imprenditore e anche per il divieto imposto da quest'ultimo al ceramista di firmare i propri pezzi e la rimozione della sigla di Dölker sulle maioliche già realizzate da inviare alle mostre. Lasciata l'I.C.S., Richard ed Elsie cominciano a collaborare con l'opificio D'Amico Ceramiche, del cavalier Anselmo D'Amico, in località Molina, sempre mantenendo in vita una loro produzione personale, che viene venduta soprattutto sul mercato tedesco e per la quale sono affiancati da alcuni amici, tra cui Georg Trump, Marianne Amos e Otto Wiasmann, e da una quantità di giovani artisti-apprendisti tedeschi in continuo transito nella casa-atelier dei coniugi Dölker. Intanto nella fabbrica di Melamerson, ora affidata

<sup>51</sup> «Nel 1925 l'artista partecipa ad Eisenach a un'esposizione d'arte con le sue ceramiche; su un giornale viennese la sua opera è recensita da W.A. Krannhals, che tesse le lodi delle sue figurine per la sicurezza del modellato e la capacità tecnica, in particolare nell'applicazione degli smalti, infine, esprime ammirazione per la maturità artistica espressa da una così giovane artista» (cfr. Napolitano 2008, p. 15).

<sup>52</sup> Cfr. S. Currier, *Paesaggio mediterraneo*, in Amos Doelker 1996, p. 57.

alla direzione artistica di Salvatore Procida, prosegue, sui modelli degli artisti stranieri, la produzione imitativa dello stile e delle tipologie 'alla tedesca' da parte delle abili maestranze locali.

Nel 1930 Dölker visita ai Musei Vaticani una mostra di batik indonesiani e ne rimane affascinato, cominciando a cimentarsi in questa tecnica ancora sconosciuta in Italia. Allo stesso tempo la sua attività ceramica, che non può contare sulla rete internazionale di contatti commerciali dell'I.C.S., è travolta dai problemi finanziari e anche il tentativo dell'artista di costituire un'impresa ceramica societaria si rivela fallimentare. Così l'interesse di Dölker per l'arte del fuoco scema rapidamente a vantaggio di quello per la tintura 'a riserva' dei tessuti, fino a che, nel 1933, l'artista chiude definitivamente con la ceramica e si trasferisce con la famiglia a Luino, sul Lago Maggiore, dove per alcuni anni, sempre affiancato dalla moglie, si dedica esclusivamente a questa nuova attività artistica.

Nel 1935 i Dölker rientrano in Germania stabilendosi nella residenza di Kolhgraben, a Vacha in Turingia, dove, dopo la tragica parentesi della seconda guerra mondiale, che vede il forzato arruolamento di Richard, l'artista riprende l'impegno creativo e didattico, con la grafica e soprattutto con i batik, sempre circondato da giovani allievi, ai quali si dedica con generosità e passione. Schwarz invece mette sostanzialmente da parte la produzione ceramica, ritagliandosi a fatica piccoli spazi di espressione artistica attraverso la realizzazione di figure in cartapesta vestite con tessuti (*puppen*) e riversando le proprie maggiori energie nelle occupazioni domestiche e familiari, gravate dall'insorgere di una malattia invalidante del compagno, che lo porta alla morte nel 1955.

Dai tardi anni Cinquanta Schwarz riprende a dedicarsi intensamente alla scultura, collaborando all'attività ceramica degli amici Heiner-Hans e Lisa Körting, i quali conducono un laboratorio nella città di Dornburg, presso il quale tengono *stage* d'arte fittile, che proseguono idealmente la prestigiosa esperienza del *workshop* ceramico del Bauhaus. Nel 1961 la ceramista si trasferisce nella storica regione tedesca del Baden-Württemberg e per un anno risiede a Stoccarda, poi, dal 1962 al 1965, nel villaggio di Kirnberg. Nel 1965-1966 soggiorna per un periodo con la figlia Susanne nel Cilento, a Scario, dall'amica Monica Hannasch (figlia di Bab). Rientrata in Germania, Schwarz si stabilisce definitivamente a Winzenweiler (Gaildorf), vicino Stoccarda, dove risiede fino alla fine dei suoi giorni, nel 1977, e qui, con un proprio forno, si dedica in piena libertà alla ceramica.

La produzione di questo suo secondo florido periodo artistico riprende talvolta temi e soggetti già indagati nel periodo vietrese, ponendosi in ideale continuità con quello. Essa spazia dalle plastiche figurative ornamentali agli oggetti d'uso

(contenitori antropomorfi, cornici, fontane, portafiori, portacandele) ed è caratterizzata da un timbro vivacemente espressivo, ironico e fantasioso, che tende ad affidare la narrazione del personaggio e della sua vicenda religiosa, mitologica, leggendaria o popolare alla caratterizzazione dei tratti fisionomici, all'espressione del volto e soprattutto a una mimica varia ed eloquente, che denuncia uno sguardo sensibile e acuto sul mondo naturale, sulla psicologia umana e sulle dinamiche di relazione<sup>53</sup>.

III.1.4. *Il soggiorno vietrese (1927-1933) e il contributo alla scultura ceramica popolare*

Se dal punto di vista tecnico la produzione scultoria di Elsie Schwarz nel periodo vietrese è improntata al rispetto della tradizione locale<sup>54</sup>, oltremodo vario e corposo è il catalogo dei soggetti, con molte nuove tipologie da lei introdotte. Come testimoniano le parole dell'amica e collega di Schwarz, Marianne Amos – «Elle modellava [...] i famosi asinelli verdi di tutte le grandezze, come pure gli allegri rilievi su vasi e fioriere: motivi di uccelli, fiori, piccoli personaggi contadini. Da lei nascevano inoltre le figurine del presepe e le gioiose madonne»<sup>55</sup> –, oltre a oggetti funzionali, come candelieri, reggilibro, portalampade, contenitori, la ceramista esegue plastiche di natura devozionale, come santi e Madonne, oppure ornamentale, con soggetti tratti dal mondo popolare, come fraticelli, popolani, figure presepiali, e da quello della vita familiare, dell'infanzia e della fantasia (fiabe, leggende), come maternità e figure di putti o fanciulli, personaggi mitici, quasi sempre in compagnia di animali, e ancora musicisti, soldatini, soggetti buffi e «piccoli soprammobili di soggetto animalistico [...] trattati con ingenuo spirito

<sup>53</sup> La pubblicazione di Giorgio Napolitano (Napolitano 2008) include una discreta documentazione fotografica di opere di Schwarz del periodo della maturità artistica, raggruppate per tipologie tematiche.

<sup>54</sup> L'artista modella le proprie creazioni nella creta proveniente dalle cave di Ogliastra – la qualità dell'argilla e dello smalto varia in base alla destinazione d'uso o d'ornamento degli oggetti – e, per i pezzi più complessi, dai suoi originali sono ricavati dei calchi in gesso, cosicché per pressione dell'argilla nella forma si possono ottenere un certo numero di multipli uguali; una volta fatte essiccare, le plastiche sono sottoposte a una prima cottura; successivamente i pezzi in biscotto sono ricoperti col tipico smalto vietrese, a base di piombo e stagno, caratterizzato dal colore semitrasparente bianco caldo tendente al rosa quindi, sullo smalto asciutto, sono stesi a pennello i decori e le campiture, coi pochi colori disponibili nella gamma della maiolica locale, dominata dal caratteristico verde ramina; infine, segue la seconda cottura.

<sup>55</sup> Cfr. M. Amos, *Il periodo dei fiori d'arancio*, in Kowalska *et al.*, 1977, p. 26.

caricaturale»<sup>56</sup>. Tra questi ultimi soprattutto il più celebre motivo dell'asinello, introdotto da Dölker e riprodotto in moltissime misure e varianti<sup>57</sup> – «ciuchini di tutte le grandezze e tinte, piccoli come un mignolo o grossi come un avambraccio, [...] con orecchie buffamente malinconiche o spavaldamente dirette, mezzi impennati o “ciondolini”»<sup>58</sup> – ma anche altre specie zoologiche, talvolta con funzione di contenitori, come elefantini, giraffe, caprette, arieti, pesci, cavallini e leoni<sup>59</sup>. Ad esempio l'asinello e il pesce decorato a squame da Thewalt-Hannasch riprodotti nel 1930 su «Domus»<sup>60</sup> nelle immagini pubblicitarie delle ceramiche I.C.S., in vendita nel reparto *Domus Nova*<sup>61</sup> de La Rinascente di Milano, sono riconosciute dalla stessa ceramista come propri lavori<sup>62</sup>. Inoltre una formella quadrata traforata, con due cervi in corsa e motivo fitomorfo (Collezione Camponi acquisita al Museo della Ceramica di Raito) è anch'essa verosimilmente di Schwarz, come testimonia la 'E' sul retro, ed è probabile che sia stata eseguita in collaborazione o su disegno di Dölker, come fa supporre la presenza del suo logo e la forte analogia col soggetto da lui interpretato pittoricamente in moltissimi oggetti<sup>63</sup>.

Per quanto riguarda la decorazione di vasellame con motivi a rilievo, si tratta sicuramente di un'innovazione della maiolica vietrese di tradizione ascrivibile al

<sup>56</sup> Cfr. Buffoni 1958, p. 588.

<sup>57</sup> La figlia dell'artista, Susanne, scrive della madre: «si preoccupava più della forma che della pittura, ha seguito [sic] molte variazioni dell'asinello» (cfr. Viscusi 1996, p. 221).

<sup>58</sup> Cfr. G. Napolitano, *Ceramica vietrese 1924-1954*, in Zampino 1995, p. 182.

<sup>59</sup> Alcune immagini fotografiche dell'archivio Dölker riproducono vari animaletti modellati dalla ceramista, tra cui due leoncini in terracotta caratterizzati da un muso piatto e stilizzato, come di personaggi da *cartoon*, mentre una piccola plastica della stessa specie – proveniente dalla Collezione Camponi e acquisita al Museo di Villa Guariglia – dal modellato decisamente diverso e meno accurato, è attribuita ad Elsie Schwarz da Matilde Romito nel catalogo della Collezione Camponi (cfr. Romito 1999, p. 47).

<sup>60</sup> Su «Domus», 1930, 25, p. 43, sono pubblicate due immagini accompagnate dalla scritta: «di bel carattere mediterraneo sono le gustose ceramiche di Vietri sul mare, verso le quali si rivolge un sempre più vasto interesse».

<sup>61</sup> Nel 1927 Gio Ponti crea con il proprio socio Emilio Lancia la linea *Domus Nova* de La Rinascente. L'intento è di «fornire a prezzi modesti mobili di forme semplici, ma di ottimo gusto e studiati nei particolari, sì da riuscire dotati di tutte le più moderne qualità pratiche e di perfetta esecuzione, ma di equiparare l'offerta commerciale italiana a quella dei grandi magazzini parigini che, in quel decennio, avevano attivato degli atelier per la progettazione, la produzione e la vendita di elementi d'arredo» (cfr. Tonelli Michail 1991).

<sup>62</sup> Cfr. Viscusi 1996, p. 82.

<sup>63</sup> In una rara mattonella del primo periodo, riprodotta – purtroppo in bianco e nero – in Viscusi 1996, p. 53, il vello dell'animale in corsa è decorato con lo stesso motivo a cerchietti incisi.

‘periodo tedesco’ e già in uso alla Fontana Limite, come si vede ad esempio in un piccolo piatto del Museo della Ceramica di Raito, con un uomo in groppa a un asinello con un carico di mele, firmato con le iniziali ‘ST’ di Stüdemann e perciò riconducibile al periodo 1922-1928. Questo tipo di decorazioni ha grande sviluppo sia nella fabbrica Avallone<sup>64</sup> che all’I.C.S. ed è spesso riprodotto nelle stampe pubblicitarie ed enfatizzato, per la sua originalità, in diverse recensioni, come quella su «Domus» di Soccorsa che, a proposito dei prodotti dell’I.C.S., scrive: «notevolissimi, a parer mio, i grandi vasi in ceramica avorio con le decorazioni colorate in rilievo, fiori, foglie o pesci»<sup>65</sup>. Non vi è dubbio che Schwarz sia l’artefice di molti di questi partiti decorativi – come ricorda pure Marianne Amos – e che abbia spesso adottato per essi un tipo di produzione ‘seriale’, applicando sulla superficie delle stoviglie appena foggiate al tornio, i motivi (colombina, foglia di palma, pesce, asinello, ecc.) a bassorilievo riprodotti con l’impiego di piccoli stampi, così da velocizzare il processo di lavorazione. Una volta cotti, i decori erano dipinti con colori che ne accentuavano il distacco dal fondo e andavano a costituire, a solo o insieme alla decorazione pittorica, l’ornamento della forma. Rientrano in questa categoria le grosse anfore decorate con elaborati motivi a rilievo<sup>66</sup> che si vedono in primo piano in una foto d’epoca dell’archivio Dölker che riproduce un locale della fabbrica I.C.S. dove sono stoccati i prodotti<sup>67</sup>.

Nella stessa immagine si possono scorgere abbastanza chiaramente sulla destra alcuni grandi (circa 50-60 cm di altezza) gruppi plastici con figure sedute: fanciulli in compagnia di animali e una sirenetta con un fauno bambino che suona un flauto. Si tratta di sculture decorative per esterno, ovvero delle ‘statue da giardino’<sup>68</sup> che il ceramista vietrese Carrano menziona tra i pezzi eccellenti eseguiti dalla ‘signorina’ che andrà in sposa a Dölker. Non ci risultano fonti materiali di questa tipologia ceramica, ma un’immagine dell’archivio Dölker che riproduce una scultura da esterno in terracotta raffigurante un piccolo fau-

<sup>64</sup> Due piatti della ditta Avallone decorati a rilievo appaiono nelle illustrazioni a corredo di un articolo dedicato all’Esposizione nazionale della Ceramica di Pesaro su «Domus» di ottobre 1928.

<sup>65</sup> Cfr. Soccorsa 1929, p. 25.

<sup>66</sup> Uno di questi esemplari di certa attribuzione ai coniugi Dölker, in quanto siglato sui manici col logo di Dölker e con la scritta ‘HELSIE’, è l’anfora raffigurante la caduta delle mura di Gerico, facente parte della collezione privata salernitana Fiocco (cfr. G. Napolitano, *Ceramica vietrese 1924-1954*, in Zampino 1995, p. 176).

<sup>67</sup> Ripr. in Amos Doelker 1996, pp. 42-43.

<sup>68</sup> Cfr. G. Carrano, *Quando le fornaci erano alte come case* in Kowalska *et al* 1977, p. 22.

no, modellata dalla ceramista negli anni Sessanta-Settanta, può fornirci un'idea piuttosto precisa di questa categoria di opere e confermarne l'attribuzione (fig. 48). D'altro canto è ancora riconducibile a Schwarz una piccola plastica con funzione di centrotavola raffigurante un Pan giovinetto che suona il flauto, già attribuita ad «autore dai modi Wiener Keramik»<sup>69</sup> e avente caratteri stilistici conformi ai modi della ceramista. Ancora a questi caratteri tipologici fanno capo numerose maioliche eseguite nel periodo della maturità e conservate dagli eredi che interpretano soggetti fantastico-muliebri, come dee, ninfe, grazie, sirene, streghe. Si tratta di avvenenti figurette femminili, esibenti la propria nudità con piglio sensuale e giocoso, spesso accostate in gruppo tra loro, come le tre grazie, o con esseri mitici, come in un delizioso esemplare della collezione Dölker raffigurante una ninfa semidistesa in ascolto di un piccolo fauno che suona il flauto di Pan (fig. 49).

D'altro canto sembra certo che uno dei filoni tematici introdotti dall'autrice nell'artigianato ceramico vietrese sia appunto quello di matrice tipicamente art nouveau e déco<sup>70</sup> della fanciullezza, rappresentato in figure di putti o fanciulli finalizzati come plastiche decorative autonome per gli spazi aperti o, in dimensioni ridotte, come ninnoli per la casa oppure aventi funzione di ornamento per oggetti d'uso e d'arredo (scatole, vasellame, reggilibro). Non sono noti infatti precedenti locali per questa tipologia di manufatti, né risultano artefatti analoghi eseguiti da altri modellatori attivi a Vietri nel 'periodo tedesco', sebbene il tema sia già presente in alcuni piatti di Stüdemann, di collezioni private, dipinti con putti con fiori, frutti e nastri, simili a quelli ideati da Galileo Chini per i rivestimenti ceramici della Villa Argentina di Viareggio o nelle Terme Tamerici di Montecatini. Nel caso della scultura – come è stato osservato da Napolitano<sup>71</sup> – esiste un'evidente analogia stilistica tra le due statuine monocrome di bambine di marca I.C.S., una con mazzolino di fiori e l'altra che tiene in braccio un volatile, pubblicate nel 1929 sulla rivista «Domus»<sup>72</sup>, e alcune sculture di fanciulli model-

<sup>69</sup> Ripr. in Zampino 1995, p. 224.

<sup>70</sup> Vi è, ad esempio, una ricorrenza dello stesso soggetto dei bambini e anche notevoli affinità stilistiche con la Schwarz nell'opera della premiata ceramista ungherese Maria H. Rahmer, formatasi alla Scuola di Arti Applicate di Budapest negli stessi anni in cui Elsie frequenta la Kunstgewerbeschule di Vienna, e autrice di una quantità di statuine di bambini vestiti alla moda anni Venti e variamente atteggiati, con fiori, animali o altri oggetti.

<sup>71</sup> Cfr. Napolitano 2008, pp. 10-12.

<sup>72</sup> Cfr. Soccorsa 1929, p. 26.

late dalla ceramista negli anni della Kunstgewerbeschule<sup>73</sup>, pertanto è assai probabile che le piccole sculture vietresi siano opera di Schwarz. Sono senza dubbio suoi, per esempio, due reggilibri con bambini seduti, uno che legge, l'altro che scrive della collezione Dölker e alcune minute plastiche maiolicate della stessa raccolta, prive di basamento, raffiguranti bambini e/o angioletti che cantano con lo spartito e suonano strumenti, e ancora, della medesima tipologia, due statuine di angioletti seduti, uno con un mazzetto di fiori in mano e l'altro con un violino di collezione privata vietrese<sup>74</sup>. Alla stessa tipologia appartiene una minuscola scultura donata al Museo della Ceramica di Villa Guariglia da Susanne Dölker, che rappresenta un pupo seduto e sorridente dalla chioma bionda, al quale è congiunto un elemento curvo spezzato, probabilmente un nastro decorativo, come nell'angioletto col violino citato e come in tante figurette femminili viennesi coeve. Vista la presenza di questo dettaglio, la piccola dimensione e l'assenza di basamento alla figura, potrebbe anche trattarsi del particolare decorativo di un oggetto d'uso, così come in alcune maioliche da tavola plasmate dalla ceramista<sup>75</sup>, tra cui un porta-sale costituito da un putto tra due ciotoline e un porta-antipasti a quadrifoglio, con analogo putto centrale, entrambi di collezione privata e marcati con una colomba (logo della manifattura D'Amico Ceramiche).

Altro soggetto collegato ai precedenti e molto sentito e interpretato da Schwarz nel suo periodo vietrese, probabilmente anche per identificazione personale, è quello della maternità. Accanto al tradizionale e sempre molto richiesto motivo religioso della Madonna con Bambino, la scultrice realizza infatti svariati gruppi profani di madri con uno o più bambini, talvolta facendo riferimento a figure popolari tratte dall'esperienza quotidiana, talaltra a personaggi leggendari, come Genoveffa di Brabante, o ancora all'iconografia pagana arcaica della *mater matuta*, con molti lattanti tenuti in grembo, mediata da quella cristiana della Madonna della Misericordia, coi pargoli raccolti, come i fedeli ai piedi della

<sup>73</sup> Ripr. in Napolitano 2008, p. 12.

<sup>74</sup> Le due plastiche sono di proprietà della coppia di ceramisti Teresa Salsano e Lucio Liguori e non sono siglate, ma di sicura attribuzione, in quanto donate loro dalla figlia dell'artista, Susanne Dölker.

<sup>75</sup> Sono ad esempio attribuibili a Schwarz sulla base di affinità stilistiche e tipologiche a pezzi siglati dalla ceramista un'alzata per frutta, la cui presa è costituita da una graziosa figurina di bambina seduta, che campeggia in posizione centrale nella pubblicità pubblicata su «Domus» (1930, 32, p. 81) per promuovere l'esposizione dell'I.C.S. alla Triennale di Monza del 1930 e un porta-formaggio siglato I.C.S., di raccolta privata, con fanciullo vestito alla marinara e cagnolino (ripr. in Bignardi 2003, p. 93).

Vergine, tra le falde del mantello materno. A quest'ultima tipologia appartengono alcune plastiche di Schwarz facenti parte della collezione Dölker, del periodo più tardo<sup>76</sup>, alle quali è però riconducibile la statuina centrale, che compare nell'allestimento *Arte Sacra Cattolica* del catalogo I.C.S. anni Trenta<sup>77</sup>.

Due pregevoli gruppi di madre con pargoli sono conservati al Museo della Ceramica di Vietri. Un primo, siglato 'ELSIE' e logo di Dölker, raffigura una popolana seduta in terra, col capo coperto da un fazzoletto a quadri, che sostiene in grembo un bimbo, del tipo dei putti precedentemente osservati, il quale si volge dinamicamente all'osservatore (fig. 50). Alla base della figura vi è una tranquilla bimbetta, assai simile, nella fisionomia e nella tunichetta smanicata, alla bimba con mazzetto di fiori di «Domus»<sup>78</sup>, che cinge con un braccio le ginocchia della madre mentre regge in mano una simbolica melagrana. Nell'altra deliziosa e più minuta plastica, anch'essa di attribuzione certa, un'esile figurina femminile, con fazzoletto poggiato sul capo e bustino annodato sul davanti, volge all'osservatore il viso sorridente e bluastro – come in un dipinto di Chagall –, mentre sostiene con le mani un neonato, anch'esso rivolto a chi guarda, il cui candido corpicino si staglia nel blu intenso dell'ampia gonna materna. Ancora degni di nota sono almeno due tra i molti esemplari della raccolta Dölker: il primo con madre seduta in trono con in braccio una fanciulla che tiene a sua volta in grembo un neonato, probabilmente una Sant'Anna con la Vergine e il Bambino, il secondo riconducibile all'iconografia della Madonna dell'Umiltà o del Latte, ossia della madre che allatta il bambino seduta in terra, il cui abito celeste è decorato con un moderno motivo a quadrati, come nei tessuti di moda del Wiener Werkstätte<sup>79</sup>.

Numerosi pezzi di collezioni private rappresentano la Madonna col Bambino come una giovane esile donna in piedi con un neonato in braccio, talvolta vestito e incoronato, talaltra nudo, abbigliata di una lunga tunica di colore generalmente blu o rosa, con mantello, velo e/o con stola discendente da un braccio, la chioma ondulata, spesso scoperta, ma anche velata, aureolata o incoronata, la forma ovale del viso con la fronte alta, il basamento circolare, frequentemente ornato da tralci di fiori. La stretta analogia stilistica tra i diversi esemplari riconduce queste plastiche a un unico autore. Peraltro svariate sculture di questa tipologia, simili

<sup>76</sup> Ripr. in Napolitano 2008, pp. 46-47.

<sup>77</sup> Ripr. in Tortolani 1990, tav. LXXIXb, p. 306.

<sup>78</sup> Cfr. Soccorsa 1929, p. 26.

<sup>79</sup> Una seconda Madonna dell'Umiltà della collezione Dölker in abito rosa e manto blu è rappresentata mentre in ginocchio veglia sul sonno del proprio bimbo assistita da un angioletto.

tra loro, ma di misura variabile (circa dai 20 ai 40 cm), compaiono nella sezione *Arte Sacra Cattolica* del catalogo dell'I.C.S. anni Trenta<sup>80</sup>. Ciò fa supporre che l'artefice avesse plasmato un certo numero di modelli standard e da quelli si riproducessero manualmente, con calchi in gesso, dei multipli, che tuttavia – come dimostrano gli esemplari in circolazione – venivano rifiniti e 'personalizzati' con alcune varianti decorative sia nel modellato che, una volta cotti, nella decorazione superficiale, esprimendo così una valenza propriamente artistica, legata all'unicità dell'opera. Benché nessuno di questi manufatti conosciuti risulti firmato da Schwarz, esistono alcune sue sculture dello stesso tipo nella raccolta Dölker. Vi è inoltre un prezioso documento fotografico del 1927-1928<sup>81</sup> che immortalava Richard ed Elsie nella sala di modellazione dell'I.C.S.: la ceramista è seduta al tavolo da lavoro e sta ultimando una Madonna con Bambino del tipo descritto, corrispondente a un modello del suddetto catalogo. Ciò suggerisce che Schwarz sia effettivamente l'autrice di queste statuine. Tra i vari esemplari individuati, merita particolare attenzione una scultura di collezione privata siglata con 'E' e logo di Dölker, in cui il Bambino indossa una tunichetta e tiene in mano una sfera, mentre avvicina affettuosamente il viso al petto della madre, che risponde inclinando a sua volta lievemente il capo. In questa preziosa plastica, di particolare finezza esecutiva, Dölker è sicuramente autore della parte pittorica e della decorazione sul retro del manto blu della Vergine con un suo riconoscibile motivo floreale. Un'altra notevole scultura di Vergine con Bambino, siglata I.C.S. e già attribuita a Schwarz, è pubblicata nel catalogo dell'ultima esposizione monzese<sup>82</sup> (1930) e in «Rassegna dell'Istruzione Artistica»<sup>83</sup> (1935) ed è oggi conservata in una collezione privata (fig. 51). Qui la figura materna si flette sinuosamente a

<sup>80</sup> Ripr. in Tortolani 1990, tavv. LXXIXa e LXXIXb, p. 306. Agli esemplari che compaiono nel catalogo I.C.S. sono conformi svariate sculture individuate in collezioni private oppure apparse sul mercato digitale, tra l'altro nel saggio pubblicato su «Faenza» e dedicato all'arte sacra (cfr. Tortolani 1990, tav. LXXXa) è riprodotta una 'Madonna con Bambino. Anni '30. Minori' della quale non si fa menzione nel testo, ma che risponde alle suddette caratteristiche e si può pertanto verosimilmente attribuire a Schwarz.

<sup>81</sup> Ripr. in Amos Doelker 1996, pp. 40-41.

<sup>82</sup> Cfr. Felice 1930, tav. 70.

<sup>83</sup> L'autrice dell'articolo, Alma Pinchetti, si esprime con toni molto critici sulla produzione della fabbrica di Melamerson, nella quale ravvede un timbro troppo eccentrico e segnatamente 'tedesco'. Le sole parole di lode sono rivolte ad alcuni decori floreali e a «qualche madonnina dalle linee semplici» (cfr. Pinchetti 1935, p. 282), come quella che appare, appunto, in una delle immagini che illustrano il testo (ivi, p. 284).

bilanciare il peso del bimbo, che con scatto vitale, ruota la testa per incontrare lo sguardo della madre e allunga la manina verso di lei, come per accarezzarla, secondo un tratto tipico dell'iconografia della Madonna del Carmine. Questo piccino, così pieno d'amore filiale da sottrarre la propria attenzione ai devoti, fa pari con il 'monello' della plastica con la madre e i due figlioli del Museo di Vietri, che, all'opposto, nega il visetto al bacio materno per guardare curiosamente verso il mondo. Proprio questa umanità sincera, fatta di madri piene di premurosa comprensione e di pargoli amorevolissimi, ma al tempo stesso irrequieti, come è nella natura della loro età, è un tratto distintivo del realismo di Schwarz, che ritroviamo ad esempio in un altro gruppo plastico di Madonna con Bambino, di raccolta privata, marcata I.C.S. e attribuibile alla ceramista. Qui la madre espone alla devozione il bimbo – che tiene in mano la sfera del mondo –, mentre lui offre disinvolto allo sguardo dell'osservatore il proprio corpicino nudo, completamente dispiegato orizzontalmente sul ventre della madre. In tutti questi esempi la verità dei gesti e la semplicità ingenua e popolare degli apparati decorativi e simbolici, sono mediate dall'eleganza e dall'austerità del portamento delle figure femminili e da una loro tensione contemplativa alla dimensione spirituale, che ne suggerisce la sostanza divina, al di là della profonda umanità e partecipazione alla vita terrena.

Molto simile, nello sviluppo dimensionale e nell'impianto compositivo, al modello tipologico della Madonna con Bambino è il tipo profano delle cosiddette 'Genoveffe', rappresentazioni del personaggio leggendario medievale, Genoveffa di Brabante<sup>84</sup>. L'iconografia la raffigura come una giovane madre col proprio bambino neonato in braccio accompagnata da una cerva. Il tema compare anche, in forma pittorica, in uno splendido piatto di Dölker<sup>85</sup> della metà degli anni Venti, di collezione privata palermitana, che raffigura il momento del ritorno a casa,

<sup>84</sup> La leggenda narra che Genoveffa, figlia del duca di Brabante e sposa del conte palatino Sigfrido, viene ingiustamente accusata d'adulterio dal malvagio Golo, che tenta inutilmente di circonvolverla. Ripudiata dal marito e condannata a morte, è liberata da un pietoso servitore incaricato di eseguire la sentenza e trova rifugio nel bosco, dove dà alla luce il proprio figlio legittimo, allevandolo col sostegno e la compagnia di una cerva. In seguito l'innocente fanciulla sarà ritrovata e riabilitata dal consorte, quindi ricondotta col figlio alla propria dimora. Questa vicenda melodrammatica, divulgata principalmente a partire dal XIII secolo dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Verazze, avrà larga eco in Europa soprattutto nel periodo romantico, essendo oggetto di opere artistiche, letterarie, teatrali e musicali, ed entrerà così a far parte della cultura popolare, al punto da assumere un'aura quasi religiosa.

<sup>85</sup> Ripr. in Reginella 1999, p. 110.

a cavallo, del ricomposto nucleo familiare, scortato dalla cerva. Più diffusa però è l'espressione scultorea della storia di Genoveffa, testimoniata da diverse plastiche di terracotta maiolicata eseguite a Vietri, non solo alla I.C.S., ma anche in altre manifatture locali<sup>86</sup>, come la Fiamma Italica e la Avallone, che ne espone un esemplare già nel 1928, alla Mostra di Pesaro<sup>87</sup>, mentre un'altra analoga plastica della stessa fabbrica è pubblicata nel 1935 in «Rassegna dell'Istruzione Artistica»<sup>88</sup>. Alcune di queste figure potrebbero attribuirsi a Schwarz per la somiglianza con le sue plastiche di tema religioso e, avendo la ceramista lavorato anche presso la fabbrica Pinto, potrebbero derivare da modelli creati da lei, non solo esemplari marcati I.C.S., ma anche Pinto, I.C.A.M o Fiamma Italica (questi ultimi due marchi essendo collegati alla ditta Pinto).

Tra i soggetti religiosi eseguiti da Schwarz a Vietri vi è un San Francesco che predica agli uccelli, siglato dall'artista, oggi conservato a Villa Guariglia e replicato, con caratteristiche morfologiche e stilistiche molto simili, in altri esemplari realizzati dalla ceramista negli anni Sessanta-Settanta e appartenenti alla collezione Dölker. Si tratta di un registro figurativo diverso da quello fin qui osservato, in quanto la spiritualità del tema religioso è resa attraverso l'esaltazione dell'umiltà e della purezza d'animo del personaggio, mediante l'accentuazione espressionistica del carattere popolaresco e quasi fiabesco del soggetto: il santo è rappresentato

<sup>86</sup> Matilde Romito menziona sei gruppi di questa tipologia appartenenti alla collezione del museo vietrese: «uno siglato ICS della Collezione Di Marino, quattro della Collezione Camponi, di cui uno privo di sigle, due siglati "ITALY" e l'ultimo "Fiamma Italica", marchio correlato alla ceramica di Vincenzo Pinto. Anche il sesto esemplare, nella Collezione Di Marino di Salerno, è siglato "Fiamma Italica"» (cfr. Romito 1996, p. 23). Tra questi spicca l'esemplare I.C.S., che risulta caratterizzato da rapporti cromatici equilibrati, sobrietà dei partiti decorativi, definizione pittorica dei tratti del viso e modellato più accurati, specie nella definizione della cerbiatta e del prato, arricchito da elementi floreali a tutto tondo, sebbene la capigliatura a boccoli della fanciulla e la forma indefinita della base siano poco affini alla maniera della ceramista. Nella stessa vetrina è esposta una plastica ricavata chiaramente dal medesimo modello e marcata Fiamma Italica, ma rifinita con un grado nettamente inferiore di accuratezza. Una bella Genoveffa marcata 'I.C.A.M. PINTO', derivata dalla stessa forma di uno dei gruppi del Museo di Villa Guariglia, è conservata in una collezione privata salernitana.

<sup>87</sup> In *Catalogo Generale della Quadriennale Nazionale della Ceramica Terza Mostra d'Arte Pura e Decorativa Marchigiana*, G. Ugolini descrive (nel testo non sono pubblicate illustrazioni della produzione della fabbrica) alcune ceramiche della manifattura Francesco Avallone - Vietri sul Mare, tra le quali «una deliziosa statuetta raffigurante S. Genoveffa e il cervo» (cfr. Brega Ugolini Guida 1928, p. 30).

<sup>88</sup> Cfr. Pinchetti 1935, p. 281.

come un frate dai tratti fisionomici piuttosto marcati; è seduto e si rivolge al proprio uditorio con espressione serena; sulle braccia e sul corpo posa una moltitudine di volatili, tra i quali una grossa civetta campeggia in alto, sulle spalle del mistico. Il colore è poco denso e appare disomogeneo sulla superficie della tunica, così da rafforzare il carattere rustico della figura. In una scatola di bergamotto coeva di Dölker ritroviamo lo stesso soggetto del santo che predica circondato da numerosi volatili. Caratteristiche simili si riscontrano in altre sculture contemporanee o posteriori di santi o frati francescani, talvolta in gruppo con altri animali<sup>89</sup>.

Vi sono inoltre analogie nel soggetto e nella posa tra il frate mistico e le coppie di monaci lettori con funzione di reggilibro<sup>90</sup> prodotte dalla I.C.S. – pubblicate anche nel catalogo della manifattura – e presenti in diverse collezioni private, che sono attribuibili molto verosimilmente a Schwarz, anche in virtù della rispondenza dei caratteri fisionomici del viso con una conformazione in lei ricorrente (fig. 52). Si tratta, come spesso accade, di un tema popolare e talvolta ironico affrontato più volte in versione pittorica anche da Dölker, come ad esempio in alcuni pannelli di mattonelle del 1927-1928 (uno riprodotto su «Domus»<sup>91</sup>, l'altro della collezione degli eredi<sup>92</sup>) che illustrano le attività rurali della vita monastica e qui, invece, interpretato nella versione colta del frate studioso e custode degli antichi saperi delle biblioteche, e pertanto legato alla funzione dell'oggetto, ma altrove anche in forma più spiritosa col fiasco di vino al posto del libro. Da notare, in tutti i modelli, la lieve rotazione del capo dei monaci che contravviene alla staticità della postura e conferisce vitalità ai soggetti, che paiono scambiarsi un commento sul contenuto dei pesanti volumi.

<sup>89</sup> In una plastica della collezione Dölker, eseguita dalla ceramista negli anni Settanta, il San Francesco, accompagnato dalla civetta sulle spalle, è seduto su un leone accucciato e intento a sfogliare un libro, mentre un'altra scultura della stessa raccolta raffigura un francescano inginocchiato, dai tratti simili, che scrive con penna d'oca in un volume, mentre un grosso suino gli fa da scrittoio. Napolitano (cfr. *Ceramica vietrese 1924-1954*, in Zampino 1995, p. 176) cita un santo a cavallo siglato 'D' di collezione privata, che in ragione della stessa similitudine con il San Francesco, è attribuito dall'autore a Schwarz e si tratta probabilmente della statuetta di francescano su un asino, «che con la mano sinistra regge per la coda un pesce giallo e azzurro», datata 1923-1926, citata e riprodotta in Tortolani 2004, pp. 172-173.

<sup>90</sup> In I.C.S. la stessa funzione è interpretata anche dal tema delle amazzoni con elmo, spada e scudo crociato fungente da parete reggilibro, come si vede sempre nel catalogo I.C.S. e anche in una immagine dell'articolo apparso su «Domus» nel 1930 e dedicato alla 'tavola imbandita' (cfr. Buzzi 1930a, p. 61). Alcune di queste plastiche sono oggi presenti in collezioni private.

<sup>91</sup> Cfr. Soccorsa 1929, p. 24.

<sup>92</sup> Ripr. in Zampino 1995, p. 111.

Una piccola plastica del museo vietrese, raffigurante il profeta Giona sul punto di essere inghiottito dal grande pesce, già attribuita a Dölker<sup>93</sup>, è invece da ricondurre a Schwarz, che sviluppa il medesimo soggetto anche in alcune sculture successive della collezione Dölker (fig. 53). Nel gruppo di Villa Guariglia il pesce spalanca la bocca, che già contiene la gamba sinistra del personaggio, mentre questi tenta di svincolarsi dalla presa. La postura incerta conferisce dinamismo e realismo all'azione e questo dato, insieme a una certa immediatezza espressiva del modellato, sono caratteri conformi ai modi della scultrice, la quale, anche in questa occasione, traduce in versione tridimensionale un tema elaborato in forma pittorica dal marito, come si vede nel pannello di otto mattonelle dedicato da Dölker all'episodio biblico e facente parte della stessa raccolta di Villa Guariglia. Appartengono alla medesima tipologia di personaggi biblici, mitici, fiabeschi o fantastici, spesso in confidenza con grossi animali oppure per metà animali e per metà umani, numerosi altri piccoli gruppi scultorei eseguiti dalla ceramista e caratterizzati dalla medesima cifra narrativa e ironica e dal suo personale linguaggio iconico. Alcune di queste ceramiche eseguite a Vietri fanno parte della raccolta Dölker (un uomo che canta e suona la lira a cavalcioni di un cetaceo, lo schiavo Androclo festeggiato dal leone, un centauro verde cavalcato da una fanciulla che lo abbraccia, una giovane Europa in abito blu sul dorso del toro), che raccoglie anche svariati altri esemplari molto simili eseguiti dall'artista negli anni della maturità<sup>94</sup>.

Di un'eleganza tipica della ceramista, a metà strada tra compostezza nordica ed estro mediterraneo, sono alcune plastiche di musicisti, siglate dall'artista 'ELS': una coppia – probabilmente originariamente una serie – di suonatori, uno di flauto e l'altro mandolino<sup>95</sup>, dalla fisionomia ariana, in giacca con code e pantalone a quadri diagonali, accompagnati ciascuno da un cagnolino seduto alla base della figura<sup>96</sup>. Molto frequente nella scultura di Schwarz è, infatti, il tema

<sup>93</sup> Cfr. Romito 1994, p. 102.

<sup>94</sup> Eseguiti da Schwarz negli anni Settanta e conservati nella collezione di famiglia sono numerosi esempi di genere fantastico, tra cui un'altra plastica che raffigura Androclo col leone, un centauro con proprio cucciolo, un centauro che abbraccia una ninfa, un uomo che trascina una sirena, una ninfa distesa su un leone, un'altra a cavalcioni di una scopa, tre grazie, una coppia di reggilibro con tritone e sirena e diverse sirene bicaudate o con coda singola.

<sup>95</sup> Il suonatore di mandolino appartiene alla ex collezione Camponi, recentemente donata al MIC di Faenza, l'altro è di collezione privata.

<sup>96</sup> Quello della fedele compagnia dell'animale è un tema prediletto per la scultrice, che ha, oltre che una radice scolastica, ancora un fondamento autobiografico nel suo amore per gli animali,

musicale e questo dato conforta l'attribuzione all'artista di una piccola serie di suonatori con direttore d'orchestra, siglata I.C.S., di raccolta privata. In questo gioioso complessino ciascuno dei cinque elementi (direttore, violino, mandolino, tamburo e tromba) è intento alla propria performance e i gesti esatti delle dita sugli strumenti musicali, la postura che sostiene l'enfasi dell'azione, le espressioni rapite dei musicisti trasmettono all'osservatore una tale naturalezza e vivacità, da comunicare tutto il festoso fragore della scena. Anche le cromie dense ed equilibrate nel rapporto tra toni caldi e freddi, contribuiscono a conferire un'eleganza disinvolta alle figurette, che sono modellate con un linguaggio solo apparentemente popolaresco e invece sintetico, nell'accentuazione dei dettagli significativi e nella semplificazione delle forme secondarie della narrazione, eppure non privo di squisiti dettagli come l'uccellino alla base del direttore d'orchestra.

«Un soldatino impettito, in marcia, indossa l'uniforme dell'esercito austriaco della seconda metà dell'Ottocento grazie anche alla data del 1864 riportata sotto la base»<sup>97</sup>, con queste parole Matilde Romito descrive un altro pezzo I.C.S. della collezione del museo di Raito, attribuendolo a Schwarz, su indicazione della figlia dell'autrice, Susanne Dölker, che individua nell'opera un diretto retaggio della formazione materna alla Kunstgewerbeschule (fig. 54). Interessante è il confronto<sup>98</sup> del soldatino in marcia con una delle sue repliche, denominate 'soldati russi' e realizzate nei tardi anni Quaranta da Salvatore Procida, che lavora con la ceramista all'I.C.S. alla fine degli anni Venti. Al soldatino, che marciando suona uno strumento, ne è associato anche un altro, naturalmente della stessa mano, sempre marcato I.C.S. e facente parte della medesima raccolta pubblica, che invece suona un trombone stando in groppa a un destriero rampante di colore blu, come i cavalli dipinti da Franz Marc. La presenza sul mercato digitale e in collezioni private di altre plastiche simili di soldatini austriaci<sup>99</sup> al passo di marcia o a cavallo con diversi strumenti musicali, lascia supporre che l'artista avesse sviluppato alcune serie di questi soggetti, costituenti nell'insieme delle bande da parata militare in miniatura. Inoltre nello stesso museo vietrese sono

condiviso con spirito 'francescano' anche da Richard, e testimoniato anche dalla presenza del cane della coppia in alcuni scatti fotografici degli anni vietresi.

<sup>97</sup> Cfr. Romito 1996, p. 22.

<sup>98</sup> Ivi, p. 136.

<sup>99</sup> Nella sua monografia *Le ceramiche italiane di Leopold Anzengruber da Vietri a Firenze 1932-1941* (Zerotre, Verona 2018) Giorgio Levi attribuisce questi pezzi all'artista austriaco Leopold Anzengruber, attivo alla I.C.S. nel 1932-1933.

conservate diverse statuette I.C.S. di personaggi «di spassosa famigliare gaiezza»<sup>100</sup>, modellati con la stessa tecnica e riconducibili alla stessa mano dell'artista, tra cui due carabinieri che bloccano un furfante (*l'Arresto*) e alcuni marittimi in divisa (*i Marinai*).

Per realizzare queste figurette la scultrice, che d'abitudine è fedele al realismo dei rapporti anatomici e delle posture dei personaggi, utilizza un linguaggio e una metodologia di modellazione diversi da quelli adottati di norma negli altri soggetti sin qui osservati. In questi casi la tecnica non si basa sulla definizione della forma nella massa plastica d'argilla, bensì sull'assemblaggio di volumi elementari a sezione costante, probabilmente ottenuti con l'uso della trafila. Anche Dölker aveva impiegato la trafila per estrarre i volumi delle braccia di alcune simpatiche figurette popolari, utilizzandone talvolta una con sezione di stella a otto punte, così da ottenere vistose striature longitudinali, come si vede in certe variopinte coppie di villani seduti su panche, firmate col suo solo logo, che per motivi stilistici possono attribuirsi al primo periodo della sua permanenza a Vietri. Pertanto è verosimile che l'introduzione di questa modalità sia da ricondurre a lui e che Schwarz la riprenda e sviluppi al suo arrivo in costiera, applicandola ad alcuni soggetti più dozzinali. Successivamente – come scrive Napolitano – «le plastiche a modulo cilindrico saranno una costante di tutte le manifatture e percorreranno la ceramica vietrese per oltre tre decenni tanto da riscontrarle ancora alla fine degli anni Cinquanta; infatti numerose statue della C.A.S. ne riprodurranno la modalità ben oltre il periodo tedesco»<sup>101</sup>. Invero proprio questa statuaria minore di matrice folkloristica attecchisce con maggiore pervicacia nell'artigianato locale, sopravvivendo anche nei periodi di maggiore crisi ed essendo per questa ragione reiterata a lungo dalle fabbriche locali e dalla I.C.S. soprattutto nel periodo 'fiorentino' – a partire dal 1935, quando Melamerson stringe un accordo commerciale con la Cantagalli –, come mostra il campionario della produzione oggettistica della fabbrica reperito a Firenze da Viscusi<sup>102</sup>.

È assai probabile che oggetti di tale natura figurassero già nell'allestimento della sezione ceramica curato dall'architetto Tomaso Buzzi alla Biennale di Monza del 1930 e che ad essi si riferisse lo stesso Buzzi su «Dedalo» parlando di «figurette da presepio, fantocci da carretto siciliano e da teatro di burattini. Pezzi

<sup>100</sup> Cfr. Buzzi 1930b, p. 252.

<sup>101</sup> Cfr. Napolitano 2008, p. 25.

<sup>102</sup> Ripr. in Viscusi 1996, pp. 171-173.

modellati e coloriti a capriccio, di una composizione estrosa in cui si intrecciano forme arcaiche, motivi di arte popolare ed elementi stilistici moderni<sup>103</sup>. Di tenore simile è il commento di Ferdinando Reggiori: «Vietri sul Mare – Industria Ceramica Salernitana – ha mandato un esercito di figurine, statuine, vasi e piastrelle, d'un sapore alquanto paesano, ma tanto piacevole e divertente che tanto bene, a mo' di valanga, invade il palcoscenico del teatrino di Buzzi»<sup>104</sup>.

### III.1.5. *Apporti stilistici e novità compositive di matrice viennese nella ceramica vietrese*

Il principale apporto creativo di Elsie Schwarz alla produzione ceramica vietrese del 'periodo tedesco' è rappresentato dalla sua vivace e gioiosa invenzione e dal personale talento scultorio, in grado di conferire una cifra espressiva umanizzante e una vitale spontaneità alle sue figurazioni e di elaborare con sensibilità e acutezza gli stimoli ricevuti dall'incontro con l'arte, le tradizioni popolari e l'ambiente locale. Allo stesso tempo, pur nell'adozione di un linguaggio libero e autonomo, l'artista trasferisce nell'artigianato fittile vietrese un contributo di idee e di stile derivato dalla sua formazione artistica viennese, così da gettare un ponte tra le tendenze internazionali più aggiornate delle arti e del design in circolazione a Vienna nei primi decenni del Novecento e la stratificata cultura ceramica campana.

Ad esempio nelle sue figure infantili è molto evidente l'influenza dei *putten* di Powolny, non solo nella fisicità opulenta e nel caratteristico viso tondeggiate, incorniciato dalla chioma a caschetto scapigliato, quanto nell'adesione alle medesime regole posturali e compositive: base circolare della statuina, torsione del busto, rotazione e inclinazione del capo, presenza di animali e/o elementi floreali. Inoltre nelle sue plastiche di fanciulli gli occhi sono spesso resi con asole, secondo un tipico stilema déco, frequente in molte ceramiche coeve austriache<sup>105</sup>.

<sup>103</sup> Cfr. Buzzi 1930 b, p. 258.

<sup>104</sup> Cfr. Reggiori 1930, p. 502. Nell'immagine panoramica dell'affollato allestimento si vede, piuttosto distintamente, sul tavolo in primo piano, una plastica di bimbo seduto con animale, mentre sullo sfondo vi sono svariate statuine, tra cui alcune Madonne.

<sup>105</sup> La rappresentazione dell'occhio come un'asola allungata dipinta di nero oppure cava si ritrova in molte ceramiche viennesi, come ad esempio nelle figure e nei volti femminili in terracotta della Goebel-Bieber (manifattura di Kurt Goebel and Erna Biebel) o nelle maschere da parete del ceramista viennese, all'incirca coetaneo di Elsie Schwarz, Rudolf Knörlein o ancora nelle figurine buffe di Walter Bosse.

Altro suo apporto derivato dalla ceramica viennese è presumibilmente l'introduzione di figure di infanti come elementi decorativi di oggetti d'uso, come si vede in alcune maioliche da tavola a lei attribuite. Infatti, se una delle novità dello 'stile Vietri' elaborato dagli stranieri è l'uso di figurazioni zoomorfe (cavallini, zebre, asinelli) modellate a tutto tondo come anse, prese o elementi ornamentali delle forme delle stoviglie, questa consuetudine nella versione antropomorfa è invece tipica delle ceramiche della Wiener Keramik, dove i putti fungono spesso da cariatidi o decorazioni per scatole, piatti, vasi o coppe. Così come ricorrono a Vienna oggetti decorativi con figure che sostengono piccole ciotole, come in alcune deliziose maioliche delle ceramiche viennesi della stessa generazione di Schwarz, Susi Singer, Vally Wieselthier ed Erna Kopriva, e come nel tema delle venditrici che la nostra artista svilupperà ampiamente negli anni della maturità in Germania.

Come avviene nei soggetti infantili della ceramista, che sono spesso intenti a suonare o cantare, la tematica musicale ricorre molto frequentemente in tutto l'immaginario creativo di Schwarz, in quanto eredità della cultura viennese, attraversata, negli anni della formazione dell'autrice, da un intenso fermento d'ogni ambito espressivo, dalla musica alla poesia, alla pittura, alla danza, alle arti decorative, e caratterizzata dalla fusione e contaminazione di tutte le discipline artistiche in accordo al principio dell'opera d'arte totale. L'esempio del compositore e pittore Arnold Schönberg – partecipe con Wassily Kandinsky al gruppo Der Blaue Reiter – è emblematico del poliedrico talento di molti esponenti del modernismo viennese e dell'intimo legame delle arti visive con l'espressione musicale e corporea. In tal senso le sculture ceramiche di Schwarz sono spesso pervase da una vitalità che, anche nelle piccole plastiche ornamentali, va ben oltre la mera ricerca estetica e tende invece alla rappresentazione dell'azione, del movimento e del suono, attraverso una gestualità che traduce in termini fisici i ritmi musicali e che è sintomatica dell'apprendimento dei precetti di Franz Cižek<sup>106</sup> alla Scuola di Arti e Mestieri. Lo si può osservare ad esempio nella piccola compagine di suonatori accompagnati dal direttore d'orchestra attribuibile alla ceramista.

<sup>106</sup> Napolitano pubblica sei elaborati a collage con sagome femminili dell'archivio Dölker, eseguite da Elsie, giovane studentessa alla Kunstgewerbeschule, e raffiguranti i diversi movimenti di una moderna danzatrice, mettendole in relazione agli insegnamenti coevi di Franz Cižek (Napolitano 2008, p. 14).

Analoghe caratteristiche si ritrovano in alcuni pezzi del collega di studi dell'artista e poi celebre ceramista, Walter Bosse<sup>107</sup>, fratello dell'amica di Elsie, Grete, la quale su invito dei Dölker soggiorna e lavora alcuni mesi a Vietri nel 1928 ed è qui raggiunta in visita dal fratello. Da un confronto tra i personaggi modellati da Schwarz con quelli dell'artista viennese è possibile rinvenire numerose analogie: Bosse sviluppa infatti negli stessi anni svariate serie di musicisti-fanciulli, che presentano, nell'abbigliamento, negli atteggiamenti, nel coinvolgimento emotivo all'azione e nei caratteri fisici buffi e infantili, molteplici elementi di contatto con quelli della ceramista. Anche nelle plastiche vietresi raffiguranti la figura popolare del frate è significativa la similitudine con una serie di maioliche realizzate a Vienna da Bosse, il quale elabora lo stesso tema del fraticello nella tipologia di reggilibro e sotto forma di altorilievo, nelle versioni del monaco lettore, bevitore e in preghiera. È probabile perciò che la scultrice conoscesse queste produzioni e che le avesse in mente quando ne declina per la I.C.S. svariate edizioni dai toni più espressivi e folkloristici.

Bosse è inoltre un abile interprete del tema della fanciullezza, verso il quale tutta la cultura viennese mostra una sensibile attenzione. In generale è noto il forte interesse del Wiener Werkstätte per il mondo dell'infanzia, con ambiti di progettazione e produzione dedicati a giocattoli, decorazioni, libri, cartoline, arredi e cartelloni illustrati per le camere dei bambini caratterizzati da una qualità artistica pregnante, atta a promuovere nel fanciullo, attraverso l'attività ludica, l'immaginazione, il gusto del bello, il senso del colore e il piacere della manipolazione dei materiali. Lo stesso Hoffmann – collezionista e designer di giocattoli – indirizza la creatività dei suoi allievi e collaboratori a questo popolare settore del Laboratorio. Ad esso sono anche dedicati importanti eventi espositivi e un'ampia letteratura, con intere riviste specializzate nel settore artistico-pedagogico, come la tedesca «Kind und Kunst» (Bambino e Arte). In particolare riscuotono molto successo i balocchi in legno dipinto eseguiti assemblando volumi lavorati al tor-

<sup>107</sup> Artista di fama internazionale, Walter Bosse (Vienna, 1904-Iserlohn, Germania, 1979) è attivo in ambito Wiener Werkstätte già da studente alla Kunstgewerbeschule (1918-1923), conducendo, dal 1923, un proprio laboratorio con punto vendita a Kufstein. I suoi pezzi sono esposti all'Esposizione Universale di Parigi del 1925. Lavora come designer per le principali aziende ceramiche austriache (Augarten, Goldscheider, Metzler & Ortloff) e dal 1938 fonda a Vienna la manifattura Bosse Keramik, che si espande successivamente con la denominazione di Terra, includendo anche la produzione di vetri, giocattoli e tessuti. In seguito sperimenta con enorme successo la creazione in serie di piccole sculture in bronzo.

nio e talvolta dotati di movimento, raffiguranti animali buffi, come il cane bassotto, e personaggi umani con uniformi e abiti tradizionali, come quelli prodotti dalle artiste Wilhelmina (Minka) Podhajska, Therese Thetan, Fanny Harlfinger Zakucka e le bambole in legno e carta di Max Snischek e Lotti Hahn. La diffusione di questi oggetti, considerati nell'ambiente viennese del design con molta serietà, produce sicuramente una certa influenza formale e tematica anche sugli altri settori della decorazione, come quello tessile, grafico e fittile, cosa che si riscontra appunto nelle maioliche di Bosse, come pure in quelle della ceramista del Wiener Werkstatte, Kitty Rix, nelle quali la raffigurazione della figura umana, dell'animale o di altri soggetti naturalistici è caratterizzata in senso grottesco e pervasa da uno spirito ironico e puerile.

Sicuramente Schwarz manifesta la medesima inclinazione ad esempio nell'invenzione dei suoi soldatini austriaci, non solo per la scelta del soggetto ludico – tutt'oggi diffuso nelle versioni lignee anche come decorazione natalizia –, ma per la particolare morfologia delle figure, che richiama appunto quella dei balocchi di legno. Inoltre la semplificazione degli arti e del busto come corpi cilindrici si accompagna alla tendenza alla loro disarticolazione, nella sostituzione della forma curva alle naturali angolazioni in corrispondenza di gomiti e ginocchia. Si tratta di una precisa scelta stilistica che conferisce al soggetto rappresentato l'aspetto intenzionalmente infantile e scanzonato del giocattolo o del *cartoon*, a cui contribuiscono pure i colori anti-naturalistici – l'azzurro del cavallo – e la spiritosa sproporzione di determinati elementi della composizione, come i fiori giganteschi, che fungono da attributi decorativo-strutturali. Questi ultimi sono frequenti anche alla base delle Madonne e rimandano ai vistosi inserti floreali con cui le ceramiche viennesi della Wiener Werkstätte adornano spesso teste e piccole figure intere.

In un articolo sulla ceramica di Vietri, Rosa Giolli Menni parla di «creazioni fiabesche che ci attirano colla franchezza della loro espressione sincera e apparentemente ingenua, mentre vi è in esse una profonda e raffinata sensibilità»<sup>108</sup>. Tale osservazione è calzante a quest'ultimo genere di ceramiche di Schwarz, in quanto il suo disinvolto allontanamento dall'apparenza naturale, costituisce un segno della maturità artistica dell'autrice, capace di percorrere tracciati linguistici diversi, talvolta, come in questo caso, inclini alle semplificazioni formali e alle libertà irrealistiche delle avanguardie, talaltra più vicini alle espressioni della

<sup>108</sup> Cfr. Giolli Menni 1929.

tradizione figurativa, ma sempre di «un'espressività raffinata, ironica, gioiosa e sublime»<sup>109</sup>, che sono poi i caratteri con i quali Le Corbusier qualifica la produzione del Wiener Werkstätte.

Diverse classi di oggetti inventati e diffusi dalla I.C.S. negli anni in cui Schwarz è attiva a Vietri sono stati ricondotti da Giacinto Tortolani<sup>110</sup> all'influenza della produzione del Laboratorio Viennese e potrebbero pertanto avere avuto origine dalla creatività della ceramista, come le superfici a rilievo traforate, sviluppate come piastre ornamentali o in forma di portalumi o contenitori, e ancora i cosiddetti 'giardinetti giapponesi', ossia vivaci fioriere ceramiche appositamente strutturate per accogliere piante grasse, molto in voga sulle riviste di arredamento. Invero il confronto tra le invenzioni della seconda generazione di ceramisti formatasi come Schwarz alla scuola d'arte applicata di Vienna e/o attivi nel Wiener Werkstätte e quelle degli artisti-artigiani operanti nelle fabbriche vietresi fornisce continui spunti di gemellaggio stilistico e tipologico, che offrono interrogativi nuovi e stimolanti alla ricerca, soprattutto nell'ottica della più attenta valutazione del lavoro compiuto a Vietri non solo sulla 'pelle', bensì sul corpo, ossia sulla plastica dell'oggetto<sup>111</sup>, ambito in cui Schwarz si dimostra essere un'indiscussa protagonista.

### III.2. *Autonomia e relazionalità nella ricerca artistica di Clara Garesio*

Formatasi a Faenza nel fervore culturale del dopoguerra, in una scuola ceramica di prestigio internazionale, nella quale la tradizione del mestiere si coniuga agli indirizzi dell'arte contemporanea, Clara Garesio (Torino, 1938) si afferma precocemente in ambito scolastico come uno tra i talenti più promettenti. Ciò le consente, già da studentessa, di conseguire importanti riconoscimenti per meriti artistici, ma non di acquisire la consapevolezza e gli strumenti culturali necessari per oltrepassare la linea di demarcazione convenzionale tra il territorio femminile e quello maschile della professionalità artistica. Indirizzata all'insegnamento dai suoi stessi docenti, riversa così nell'attività didattica il proprio ingegno creativo, interpretando la docenza come 'arte relazionale', ossia come occasione di con-

<sup>109</sup> Cfr. Ponti 1935, p. 22.

<sup>110</sup> Cfr. Tortolani 2004, pp. 163-193.

<sup>111</sup> Cfr. E. Biffi Gentili, *Vietri, Arizona?*, in Caserta 1994, p. 11.

divisione con l'altro (discenti e colleghi) della pratica artistica, così da formare, attraverso l'esempio e l'ispirazione, generazioni di allievi e futuri artisti con totale generosità e dedizione.

Trasferitasi nel Mezzogiorno d'Italia – per alcuni anni a Isernia, poi stabilmente a Napoli –, qui diviene moglie e madre e per circa quarant'anni si divide tra l'insegnamento e la famiglia, senza però mai rinunciare a coltivare uno spazio autonomo di creatività, dando forma e colore alle proprie idee attraverso la ceramica e svariati altri *media*. Il suo percorso si snoda tuttavia ai margini del sistema ufficiale dell'arte, seguendo la via della ricerca indipendente e della produzione svincolata dalle tendenze del gusto e dalle regole del mercato e convogliando alla sfera della didattica il bisogno, naturale per l'artista, di agire e di esprimersi nel confronto dialettico con il pubblico. Ciò non soltanto a causa della condizione, già di per sé limitante, dell'essere artista donna, e per di più interprete di un linguaggio considerato 'minore', ma anche in ragione del legame sentimentale con un artista, che – come sottolinea con amara ironia l'artista e scrittrice, Maria Roccasalva<sup>112</sup> – la induce a mettere da parte il proprio ruolo sociale artistico per dare ampio respiro e sostegno a quello del compagno di vita. D'altro canto questo volontario esilio dal «rumore contemporaneo» – per dirlo con le parole di Franco Bertoni<sup>113</sup> –, se da un lato condanna la sua opera per molti anni alla totale invisibilità mediatica, dall'altro le risparmia l'afflizione «dell'«esercito dei pensieri» sull'arte»<sup>114</sup> e la ripaga con una piena indipendenza da qualsiasi condizionamento mentale e con il «raro privilegio della gioia creativa più libera e pura, quella che si spiega da sé»<sup>115</sup>. In altri termini il suo è un processo di definizione progressiva del proprio modo di guardare ed elaborare la realtà attraverso il filtro della fantasia e per mezzo degli strumenti messi a sua disposizione dell'alta cultura ceramica, che però non risente per un lungo periodo di quel contrappeso del giudizio cri-

<sup>112</sup> «Essere donna e essere artista è una maledizione. Per non parlare di una donna-artista che abbia la sventura di soggiacere a sentimenti elementari, come l'amore. Le cose si complicano quando oggetto d'amore non è semplicemente un uomo: un medico, un avvocato, un banchiere, un idraulico... ma un artista. Già, perché un artista (senza l'apostrofo), per definizione è un narcisista egocentrico, accentratore, assolutista più di un dittatore, e intangibile e astratto come una divinità. Per propiziarsi la quale occorrono sacrifici. Talvolta anche umani. [...] E Clara, la donna, la moglie, la madre, l'austera depositaria di valori ormai purtroppo obsoleti, ha optato per il sacrificio» (cfr. M. Roccasalva, *Clara Garesio*, in Roccasalva Giuliano 2007, p. 7).

<sup>113</sup> Cfr. Bertoni 2016, p. 11.

<sup>114</sup> *Ibidem*

<sup>115</sup> *Ibid.*

tico e dell'interazione col pubblico o col mercato che invece orienta di norma la produzione artistica contemporanea. Tuttavia, nei tardi anni Novanta, in concomitanza con l'esaurirsi dell'impegno didattico, Garesio inaugura una nuova stagione creativa, caratterizzata da una inedita, completa e consapevole integrazione del vivere col fare arte e di lì a poco avviene una vera e propria svolta, in quanto l'artista è casualmente 'riscoperta' e restituita alla storia ceramica dall'esperto di arti decorative Enzo Biffi Gentili e immediatamente valorizzata da una teoria di autorevoli apprezzamenti critici, mostre, acquisizioni museali, premi e incarichi, che le procurano un meritato, seppur tardivo, ingresso nel mondo dell'Arte.

Tutt'oggi Clara Garesio affida all'arte una valenza vivificatrice della dimensione esistenziale, riversando nell'attività creativa quell'esigenza espressiva di significato e quella passione per la ricerca che sono vitali per ogni artista e che, per chiunque, rappresentano il segreto della gioia nel proprio lavoro.

### III.2.1. *La cultura ceramica a Faenza negli anni Cinquanta*

«Non vi è ceramista per [sic] quale il nome della città di Faenza non significhi la massima perfezione dell'arte e, contemporaneamente, un determinato stile di ceramica ed il possesso dei corrispondenti mezzi d'espressione. Toccare questo tema non è però lo scopo di queste righe; vorrei soltanto riferire come la ceramica viene anche oggi coltivata a Faenza»<sup>116</sup>. Con queste parole il ceramista Stephan Erdös, direttore della scuola d'arte di Zweisel, in Baviera, in visita al museo e alla scuola faentina di ceramica nel 1955, introduce il lettore del «Keramische Zeitschrift» di Lubecca alle proprie entusiastiche impressioni di viaggio nella città ceramica per eccellenza.

Non si tratta di un caso isolato. Nel dopoguerra Faenza vive un momento di grande fermento artistico e culturale, tale non solo da colpire i numerosi visitatori delle collezioni museali, della scuola d'arte, delle mostre o delle botteghe faentine, riverberandosi poi in una moltitudine di ammirate testimonianze sulla stampa internazionale<sup>117</sup>, ma da segnare nel profondo il destino ceramico di coloro che qui hanno il privilegio di formarsi in questi anni.

Tale dinamismo si deve principalmente all'intensa attività di valorizzazione, innovazione e promozione dell'arte del fuoco messa in campo nella prima metà

<sup>116</sup> Cfr. Erdös 1955, p. 69.

<sup>117</sup> Sono puntualmente segnalate sulla rivista «Faenza» le pubblicazioni italiane ed estere che riguardano l'Istituto d'Arte e il Museo delle Ceramiche.

del secolo, e ripresa poi alacremenente dopo la parentesi bellica, dal creatore del Museo Internazionale delle Ceramiche (1908), nonché fondatore della Scuola di ceramica (1916) e promotore del Premio *Faenza* (1932), Gaetano Ballardini, il quale, con le proprie iniziative, colloca la città manfreda al centro di un vivace circuito culturale che valica i confini nazionali.

Dopo i cospicui danni subiti dal MIC in seguito al bombardamento del 1944, Ballardini si dedica, infatti, senza risparmio di energie alla ricostruzione dell'istituzione, di cui, nel 1949, annuncia con entusiasmo la riapertura dalle pagine della rivista «*Faenza*»<sup>118</sup> (ulteriore sua meritoria iniziativa, in questo caso di carattere editoriale). Allo stesso tempo si occupa della ricostituzione delle raccolte museali, decimate dalle gravi e insanabili perdite nel patrimonio materiale e in quello archivistico dovute ai bombardamenti, coinvolgendo a tal fine le migliori manifatture e i massimi artisti internazionali – come Pablo Picasso, Henri Matisse, Marc Chagall, Fernand Léger – in donazioni di opere e in eventi espositivi, così da creare preziose occasioni di scambio culturale che fanno di Faenza un nodo nevralgico del flusso di idee, esperienze e conoscenze che percorre l'arte negli anni tumultuosi della ripresa post-bellica. Non vi è settimana che non registri l'arrivo nel museo della cittadina romagnola di nuovi capi che ne vanno a integrare le raccolte, quanto mai ampie e diversificate, e lo stesso MIC è meta, con l'Istituto d'Arte ad esso connesso, di frequenti visite da parte di membri delle istituzioni pubbliche – incluso il Presidente della Repubblica, Luigi Einaudi – e di esperti del settore ceramico, inviati da scuole, redazioni di periodici specializzati e manifatture italiane ed estere.

Al prestigio artistico di Faenza contribuisce anche il Concorso Nazionale della Ceramica (Premio *Faenza*). Istituito nel 1932 con dimensione regionale, per iniziativa del Comitato museale e con il patrocinio dell'ENAPI e il sostegno di svariati enti locali, il Concorso si inserisce inizialmente nel quadro delle iniziative di natura fieristico-promozionale della cosiddetta *Settimana Faentina*, con la vocazione di rappresentare una vetrina internazionale a cadenza regolare di creazioni ceramiche di interesse tecnico, progettuale e artistico. Nel 1938, assumendo dimensione nazionale, si configura come la prima manifestazione ceramica periodica in Europa a carattere non commerciale e da allora – fatta eccezione per la pausa dal 1942 al 1946, dovuta agli eventi bellici – prosegue regolarmente con frequenza annuale, aprendosi nel 1963 alla partecipazione internazionale. Sul

<sup>118</sup> Cfr. Ballardini 1949a, pp. 91-93.

suo esempio nascono in Italia nel dopoguerra analoghe manifestazioni culturali che si affiancano alle preesistenti Mostra dell'Artigianato di Firenze e Triennale di Milano, come le Mostre Nazionali della Ceramica di Pesaro, di Vicenza, di Messina e il Concorso Nazionale della Ceramica di Albisola.

Fin dal principio l'evento faentino costituisce per la città un'occasione fondamentale di confronto della propria offerta ceramica con la più aggiornata produzione fittile mondiale, in quanto, a prescindere dai limiti geografici della competizione, che accoglie ceramisti e allievi degli Istituti d'Arte di ogni regione d'Italia, vi si tengono esposizioni di carattere collettivo e personali dedicate all'opera di singoli maestri italiani o stranieri, invitati direttamente dal Comitato o con la mediazione delle istituzioni didattiche e museali estere di settore. In questo modo la mostra-concorso svolge un'azione propulsiva all'innovazione del prodotto ceramico faentino, sia dal punto di vista del design, che da quello artistico e tecnologico, con tangibili ricadute nella ricerca estetica e nella sperimentazione sulle argille, le finiture superficiali e le cotture. Essa promuove inoltre una vivace dialettica tra il mondo del mestiere ceramico e l'arte contemporanea che, specie dagli anni Cinquanta, accoglie sempre più la ceramica tra i linguaggi espressivi prediletti dall'artista, con un significativo coinvolgimento della plastica, un sensibile allontanamento dalla decorazione pittorica tradizionalmente intesa e una diffusa tendenza a trascurare la finalità funzionale dell'oggetto a vantaggio di quella estetica ed espressiva.

Nel vasto programma di conservazione, studio e sviluppo della cultura fittile attivato da Gaetano Ballardini un ruolo di primo piano è inoltre occupato dalla formazione. La Regia Scuola Ceramica, da lui fondata nel 1916 come scuola serale per artigiani<sup>119</sup>, istituzionalizzata dal 1919, diviene, dal 1938, Istituto Statale d'Arte per la Ceramica, poi intitolato alla memoria dello stesso Ballardini. Come rimarca Lisa Hockemeyer<sup>120</sup>, si tratta, anche in questo caso, come per altre scuole italiane sorte in centri di antica tradizione ceramica e dotate di proprie raccolte storiche di manufatti, di un istituto caratterizzato da un duplice approccio didattico, reazionario e progressista allo stesso tempo, in quanto la ricerca storica e la trasmissione delle competenze tecniche e dei decori della tradizione popolare, anche attraverso il confronto con le collezioni museali, costituiscono i principi fondanti della didattica al pari dell'innovazione tecnologica e stilistica. Ben pre-

<sup>119</sup> La prima sede della Scuola Pratica Serale è nei laboratori della Fabbrica F.lli Minardi e Soci di Faenza.

<sup>120</sup> Cfr. Hockemeyer 2009, p. 22.

sto, grazie alla quantità e qualità degli spazi e delle attrezzature e all'alto livello di specializzazione dell'insegnamento di ogni fase della lavorazione ceramica, tale istituto si colloca al vertice tra le scuole d'arte italiane, vantando inoltre un'enorme risonanza internazionale, testimoniata, oltre che dalla partecipazione ai corsi ordinari e a quelli speciali di un gran numero di studenti forestieri provenienti da ogni continente, dalle frequenti visite di ceramologi e docenti stranieri<sup>121</sup>. Nel 1953, ad esempio, la ceramista Priscilla M. Porter pubblica sulla rivista americana «*Ceramics Monthly*» un articolo<sup>122</sup> dedicato alla scuola faentina, nel quale sottolinea la disponibilità di mezzi per i discenti e le doti umane e professionali del personale. L'esperta rimarca inoltre alcuni aspetti del sistema scolastico considerati particolarmente efficaci dal punto di vista didattico: la scuola è unica nel suo genere in Italia in quanto ha due indirizzi di studio, quello artistico e quello tecnologico, e include inoltre il livello della scuola media inferiore; il corso di studi si articola in un primo triennio, col quale l'allievo diviene Maestro d'Arte ed è abilitato a insegnare negli Istituti d'Arte, e in un biennio di completamento, che conferisce il Diploma di Magistero; vi sono poi i Corsi Speciali, ossia percorsi annuali di specializzazione a cui convergono anche maestri ceramisti esterni. Anche il già citato ceramista, Stephan Erdös<sup>123</sup>, rimane favorevolmente impressionato

<sup>121</sup> Nel 1955, il prof. Kurt Ekholm, Rettore della Slöjdföreingens Skola di Göteborg (Svezia), si reca in visita all'Istituto d'Arte e al Museo di Faenza, accompagnato da insegnanti e alunni della propria scuola e ne pubblica poi un resoconto su un quotidiano svedese, nel quale afferma che «Faenza ha creato nel Museo un istituto che fa onore agli studi ceramistici e attira verso la città l'attenzione e la simpatia di tutto il mondo perché soltanto in Faenza si può trovare un complesso così ricco e ordinato per la intima conoscenza della ceramica» (cfr. Liverani 1955a, p. 56).

<sup>122</sup> Cfr. Porter 1953, pp. 9-10.

<sup>123</sup> «Il programma scolastico è straordinariamente ricco; da un accurato esame risulta quanta importanza venga attribuita alla formazione artistica e prima di tutto alla pratica manuale. E che tale metodo dia i migliori risultati lo dimostrano i lavori degli allievi esposti nelle ampie vetrine, dai quali appare una grande abilità artistica e tecnica. / Non saprei dire in quale altro istituto [...] venga offerta agli allievi tanta libertà di espressioni nel campo della ceramica. I risultati di tale loro eclettica formazione apparivano chiari al confronto coi lavori dei ceramisti italiani ciclicamente esposti alla Galleria d'Arte del Dr. Adriano Totti di Milano e con quelli dell'ultima e penultima triennale. [...] Già a scuola viene trasmesso al ceramista italiano il quasi completo dominio delle possibilità ceramiche. Si sa anche troppo bene che la tecnica odierna facilita molte cose e altre rende più difficili. Decisivo è il giusto equilibrio, che non si acquista solo con l'istruzione: per impadronirsene per sempre è necessario un continuo esercizio. Con quali risultati si cerchi di raggiungere tale meta appare dai sopra citati lavori degli allievi. Solo gradualmente si distinguono dai lavori dei maestri che si vedranno poi alla esposizione internazionale. Qui è ciò che sta sviluppandosi, là ciò che sta maturando. / Il programma della

dall'organicità del programma didattico, dall'ampiezza, dallo spessore e dall'aggiornamento delle risorse culturali e materiali messe a disposizione degli allievi e dalla totale libertà espressiva loro offerta. In più egli loda il sistema pedagogico, registra l'emozionante atmosfera creativa che si respira nell'istituto, sottolinea l'esempio educativo dei capolavori e delle opere dei maestri esposti nel vicino Museo delle Ceramiche e, sopra ogni cosa, rileva con meraviglia lo straordinario livello di competenza tecnica e artistica dimostrato dagli studenti, i cui lavori reggono, a suo dire, il confronto con le opere dei maestri e degli artisti in mostra al Premio *Faenza* e, a Milano, alla Triennale e nella Galleria d'Arte del curatore e collezionista Adriano Totti, prestigioso spazio espositivo prevalentemente dedicato alla ceramica d'autore.

In effetti ciò che avviene nel mondo dell'arte e anche dell'industria ceramica viene puntualmente assorbito e rielaborato nei percorsi didattici dell'ISA Ballardini anche grazie all'inclusione nell'offerta formativa di essenziali esperienze di approfondimento, come quelle fornite dai viaggi d'istruzione presso musei e importanti manifatture europee. Cosicché non di rado – come testimoniano i numerosi inserti dedicati alla produzione della scuola sulle pagine della rivista «La Ceramica» – la produzione dell'Istituto cavalca l'onda delle nuove tendenze nel design, nello stile e nelle tecniche della ceramica d'arte. Il che trova conferma anche nei positivi risultati conseguiti dai lavori didattici in seno ai concorsi e alle mostre nazionali e internazionali<sup>124</sup> a cui prendono parte gli studenti, distinguendosi per il «compiuto magistero tecnico a cui si unisce un indirizzo di grande gusto e cultura»<sup>125</sup>.

Proprio in ragione dei pregevoli esiti raggiunti dagli allievi nelle esercitazioni, Ballardini ha inoltre la felice intuizione di estrapolare ogni anno dalla produzione didattica alcuni pezzi (una diecina dei circa duecento esemplari prodotti), selezionati da un'apposita commissione in virtù della bontà della resa estetica o tecnica. In questo modo viene a costituirsi negli anni all'interno dell'Istituto una cospicua raccolta di opere (oggi quasi duemila manufatti ceramici), che prende la denomi-

scuola è già di per sé un capolavoro pedagogico. La pedagogia però ha valore soltanto se riesce a comunicare agli allievi quello spirito nel quale essa stessa è nata, vive ed opera. Non è possibile descrivere l'atmosfera della scuola: bisogna provarla sul luogo, aprirsi ad essa, darsi in essa. È una delle più belle emanazioni del genere umano. [...] Questo luogo di formazione e istruzione è unico nel mondo, unico come può essere solamente Faenza» (cfr. Erdős 1955, p. 69).

<sup>124</sup> Nel 1952, ad esempio, i pezzi migliori degli studenti partecipano alla Mostra nella Galleria del Centro d'Arte Italiano a Parigi (cfr. Liverani 1952, *Notiziario*, p. 52).

<sup>125</sup> Le parole sono del Presidente della III Mostra Nazionale di Pesaro, Vittorio Viale (ivi, p. 141).

nazione di Museo del Campionario<sup>126</sup>, i cui artefatti, accuratamente inventariati, schedati ed esposti nelle vetrine, testimoniano i percorsi pedagogici della scuola: le innovazioni tecnologiche, la perizia esecutiva, la ricerca formale e decorativa, le influenze stilistiche, ivi inclusa l'impronta degli artisti affermati e dei docenti più carismatici, i quali non mancano di creare vere e proprie correnti interne.

D'altro canto tra gli insegnanti della scuola vi sono personalità artistiche di caratura nazionale, essendo negli intenti di Ballardini, oltre che la trasmissione dei saperi e della tradizione del mestiere, la sperimentazione delle tecniche più aggiornate e dei linguaggi artistici di più ampio respiro. Per questa ragione ad esempio la cattedra di Plastica Decorativa e Applicata è assegnata allo scultore Domenico Rambelli, al quale nel dopoguerra succede Angelo Biancini, che ricopre per molti anni (dal 1950 al 1981) la docenza di Plastica ornamentale, mentre conduce nel proprio studio, interno alla scuola, un'autonoma attività artistica dalla personale impronta stilistica arcaicizzante, che non manca di incidere profondamente sulla prima maniera di molti allievi.

Tra questi ultimi vi è il giovane Nanni (Gian Battista) Valentini, studente del Corso di Magistero proveniente da un precedente apprendistato di bottega, il quale si volgerà ben presto alla corrente informale e all'interesse per le qualità materiche delle argille. Inoltre tra i collaboratori ex allievi di Biancini vi è il futuro noto ceramista faentino Carlo Zauli (diplomatosi nel 1948), allora impegnato sul doppio versante del proseguimento della tradizione nel laboratorio Nuova Ca' Pirota, in società con Uberto Zannoni, e della produzione artistica autonoma, con forme vascolari aggiornate alle moderne tendenze primitive e informali. Un'altra interessante presenza è quella del ceramista monegasco Albert Diato<sup>127</sup>, che, giunto all'ISA di Faenza grazie a una borsa di studio per frequentare il

<sup>126</sup> Per la raccolta del MISA (Museo del Campionario, Liceo Artistico Ballardini Torricelli) si veda Marco Iacopini, *La collezione del “Museo del Campionario” dell'Istituto d'Arte G. Ballardini di Faenza*, in *Le ceramiche nelle collezioni pubbliche e private, Atti del XXXVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Centro Ligure per la Storia della Ceramica, Savona 2003.

<sup>127</sup> Il ceramista e pittore Albert Diato (Monaco, 1927-1985) conosce Picasso a Parigi, dove si forma all'Accademia della Grande Chaumière, ed è invitato dal maestro spagnolo a Vallauris, dove, nel 1948, fonda il laboratorio Triptyque, con i colleghi ceramisti Francine Del Pierre e Gilbert Portanier. Nel 1950 è a Parigi e qui apre un atelier ceramico sempre con la ceramista Del Pierre. Successivamente è a Faenza, dove frequenta il Corso di Magistero dell'Istituto d'Arte per la Ceramica e stringe amicizia con gli artisti in erba Zauli, Valentini e Giuseppe Spagnolo, coi quali collaborerà in seguito a Milano. Per l'attività artistica di Diato si veda *A. D. Céramiste et peintre*, a cura di M.P. Suhard, Editions Norma, 2013.

Corso di Magistero nel biennio 1954-1956, agisce da stimolo a un ampliamento degli orizzonti tecnici (uso del grès) e culturali dell'ambiente ceramico faentino, offrendo l'esempio di un approccio poetico e sensoriale al *medium*.

Il laboratorio dell'officina di produzione – composta dalle sezioni di foggatura al tornio, formatura, smaltatura, decorazione e cottura – è invece diretto, prima in affiancamento a Rambelli e poi a Biancini, dal ceramista Anselmo Bucci, interprete alla fine degli anni Venti della vicenda del Futurismo faentino, virtuoso dell'esecuzione e padrone come nessun'altro delle tecniche decorative e dei segreti del mestiere<sup>128</sup>, «maestro artigiano nel senso più puro»<sup>129</sup>, dall'espressione impeccabile, misurata e composta. Alla cattedra di Storia dell'Arte vi è poi lo storico della ceramica e Conservatore delle collezioni del MIC – divenuto Direttore del Museo, dopo la morte di Ballardini nel 1953 – Giuseppe Liverani, autore di innumerevoli pubblicazioni scientifiche e, in seguito, professore universitario a Firenze e a Pisa. Alla cattedra di Tecnologia, dopo l'ingegnere chimico ungherese Maurizio Korach, vi è il chimico Tonito Emiliani, che ricopre anche la carica di direttore dell'Istituto ed è autore del principale manuale della materia. Al Laboratorio Tecnico vi sono Fulvio Ravaioli e Giovanni Santandrea.

Merita infine almeno una menzione una figura fondamentale per la scuola: la ceramista faentina Maria Ghinassi, ex allieva (matr. 6) del primissimo corso di studi e abilissima decoratrice, alla quale è affidata l'Officina di produzione didattica, un reparto di valenza esemplare per gli allievi del Ballardini, che si occupa della realizzazione di manufatti di pregio, tra cui imponenti servizi da tavola, magistralmente eseguiti per conto dell'istituto su commissione di enti esterni, destinati al mercato o a omaggiare personalità e istituzioni anche estere.

### III.2.2. *Il cammino nel mondo dell'arte, tra marginalità e inclusione*

#### III.2.2.1. Dalla formazione alla docenza: la scuola come terreno di condivisione dell'esperienza artistica

Clara Garesio nasce a Torino nel 1938, da genitori dediti all'attività artigianale in ambito sartoriale ed ebanistico. Sospinta da una precoce inclinazione creativa e manuale, principia il proprio percorso formativo specialistico in cam-

<sup>128</sup> Uno dei traguardi tecnici di Anselmo Bucci sono le decorazioni a maiolica che recuperano la tecnica tardo-medievale della pittura a zaffera in rilievo, ottenuta dal rigonfiamento del colore blu cobalto in cottura.

<sup>129</sup> Cfr. Liverani 1955b, p. 68.

po ceramico alla Civica Scuola d'Arte Ceramica di Torino, sotto la guida del ceramista Walter Corallini, dove, ancora undicenne, ha modo di prendere confidenza con la modellazione dell'argilla e con la decorazione pittorica. Frequenta inoltre settimanalmente il laboratorio della decoratrice valdese, I. Chauvie, che le trasmette i ‘segreti’ della pittura a terzo fuoco su porcellana (tecnica non inclusa nel programma scolastico).

Incoraggiata dal piacere sperimentato nella pratica del fare e nella ricerca estetica e dai brillanti risultati conseguiti nel triennio di studi (1949-1952) – tra i quali la selezione e acquisizione di un suo manufatto (una plastica di piccione nero screziato di bianco) inviato dalla scuola torinese al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza –, prosegue l'educazione artistica nella scuola superiore d'arte ceramica più accreditata all'epoca, ossia l'Istituto d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini di Faenza, al quale è indirizzata dal ceramista Anselmo Bucci, membro esterno al suo esame di licenza media.

Frequenta l'istituto faentino nel quinquennio 1952-1957, in un momento in cui la didattica è improntata alla trasmissione di solide basi tecniche, come presupposto alla massima sperimentazione espressiva, al fine di valorizzare capacità, creatività e personalità artistica degli allievi, alcuni dei quali pervengono alla scuola per perfezionarsi e perciò con una certa maturità e con un proprio *background* artistico e culturale. Come scrive Franco Bertoni:

a Faenza si stava giocando una partita che avrebbe consegnato all'arte e all'industria nuovi mezzi espressivi. Non tanto la rimasticazione delle tendenze artistiche dominanti. Con Bucci e Zauli la ceramica afferma valori e potenzialità espressive non traducibili con nessuno degli altri *medium* artistici. Una lezione, nel tempo, esautorata dal dilagante pressapochismo di una contemporaneità, anche ceramica, più interessata al sensazionalismo iconografico che alla meticolosa, puntigliosa e difficile ricerca di eleganze ottenibili solo spingendo l'acceleratore su quella metà, oggi trascurata, del vivo corpo di qualsiasi arte: la tecnica.<sup>130</sup>

Questo approccio pedagogico, unitamente al dinamismo dell'ambiente faentino, percorso da echi delle neovanguardie e vitalizzato dalla (ri)scoperta del Primitivismo e dei grandi maestri del primo Novecento – innanzitutto Picasso, ma anche Mirò, Klee, Matisse, Moore, Braque –, fanno della scuola una vera e

<sup>130</sup> Cfr. Bertoni 2016, p. 9.

propria una fucina di artisti. Clara ha tra i propri compagni di scuola numerosi allievi anche stranieri, come lo svedese Hans Hedberg, il francese Albert Diato, il portoghese Manuel Cargaleiro, il trinidadiano Carlisle Chang, l'honduregno Arturo Lima, tutti affermatosi nel panorama artistico-ceramico internazionale del Novecento, e molti italiani, provenienti da ogni regione della penisola, tra i quali vi sono non pochi futuri protagonisti della ceramica d'arte contemporanea, come Nanni Valentini, Carlo Negri, Ambrogio Pozzi, Pino Spagnulo, Goffredo Gaeta, Muky, Alfonso Leoni, Ivo Sassi.

Con loro si compiono fondamentali esperienze formative, sotto la guida dei validi maestri d'arte Biancini e Bucci, e non mancano importanti opportunità di approfondimento fornite dai viaggi d'istruzione, che ampliano oltremodo gli orizzonti della cultura empirica e degli studi teorici: nella primavera del 1954 Garesio è in Liguria<sup>131</sup>, transitando per la Fabbrica Mazzotti, dove, negli stessi mesi, Tullio d'Albisola con Asger Jorn, Sergio Dangelo e Lucio Fontana lavorano la materia ceramica con uno spirito del tutto nuovo, mentre gettano le basi per gli Incontri Internazionali dell'estate; nel 1955 è la volta di Parigi e di Sèvres, coi rispettivi musei, le grandi scuole e le storiche manifatture<sup>132</sup>; poi, nel 1957, a Strasburgo, Francoforte e Monaco di Baviera<sup>133</sup>, ancora a visitare musei d'arte moderna e collezioni d'arte applicata tra i più rinomati in Europa e le più affermate e avanzate realtà produttive, come la Rosenthal. In questi anni la ceramista ha occasione inoltre di frequentare il laboratorio di Carlo Zauli e di collaborare per un periodo col giovane artista.

<sup>131</sup> Gli studenti del Ballardini visitano la Fabbrica Mazzotti di Albisola, la manifattura di mattoni refrattari V&D (Verzocchi) di La Spezia e la Fabbrica Ceramica Vaccari di Ponzano Magra (SP), importante realtà industriale dotata di un villaggio operaio e sede di interessanti sperimentazioni artistiche nel Secondo Futurismo ad opera di Prampolini e Fillia (cfr. Liverani 1954, p. 81).

<sup>132</sup> Nel corso di quattro giorni, gli allievi dell'Istituto d'Arte visitano il Louvre (le collezioni ceramiche e le sezioni di pittura e scultura), il Museo d'Arte Moderna, i Corsi d'Arte Applicata organizzati a cura dell'Amministrazione Italiana delle Belle Arti, i laboratori della Société Française de Céramique, il Museo, la manifattura e l'Istituto superiore della ceramica a Sèvres (cfr. Liverani 1955c, p. 49).

<sup>133</sup> La scolaresca è accompagnata al Castello di Rohan a Strasburgo, sede del Musée des Arts Décoratifs, con importanti collezioni di ceramiche, all'Istituto Battelle di Francoforte per la ricerca scientifica sui silicati, alla manifattura di stoviglie Waechtersbach di Schlierbach e alla Rosenthal di Selb. A Monaco di Baviera gli studenti visitano la residenza reale di Nymphenburg (sede del Museo delle Porcellane), il Residenz Museum, l'Alte Pinakothek, il Bayerns National Museum e il Museo Tedesco (cfr. Liverani 1957, p. 45).

Nel clima stimolante della scuola faentina, Garesio ha modo di liberare la propria fantasia inventiva e di sviluppare uno stile personale, che metabolizza gli esempi dei maestri e le suggestioni dell'arte contemporanea, rielaborandole in una grammatica ora d'impronta informale ora dalle connotazioni figurativo-antirealiste. L'acquisizione di solidi strumenti tecnici e l'elaborazione di un proprio codice espressivo le consente di affrontare con sicurezza la creazione della forma e del decoro ceramico, spaziando con disinvoltura attraverso tecniche e materiali diversi e affrontando con ampiezza di soluzioni stilistiche, sia le composizioni libere, che i temi epici, storici, di genere o religiosi. Appartiene a quest'ultima categoria, tra i tanti manufatti di questi anni, un complesso di quattro mattonelle e sedici tavelle figurate con santi e martiri<sup>134</sup> – acquisito al Museo del Campionario –, che le vale nel 1956 il Primo Premio al XIV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza (*Concorso riservato agli allievi di Istituti e Scuole d'Arte*), alla cui giuria prende parte il ceramista di riconosciuto talento, Guido Gambone (fig. 55). Tra i premi, in varie categorie e ordini di merito, della stessa edizione del concorso – recensito anche sulla stampa (tra l'altro in «La Ceramica»<sup>135</sup>, «Faenza»<sup>136</sup> e «Il Resto del Carlino»<sup>137</sup>) – vi sono riconoscimenti pure a Marcello Fantoni, Salvatore Meli, Nanni Valentini, Carlo Zauli, Serafino Mattucci, Salvatore Cipolla, Goffredo Gaeta, Nicola Belloni e Giuseppe Lucietti.

Uno spunto di riflessione va posto sul dato che in questa, come nelle altre edizioni del Premio degli stessi anni<sup>138</sup> – a eccezione dei riconoscimenti alla designer Antonia Campi, sostenuta nell'ambiente faentino dal professore e scultore Biancini –, non sono assegnati premi tra i primi cinque più importanti a ceramiste donne, mentre svariate artiste in erba sono premiate nella sezione del concorso riservata agli studenti, senza tuttavia che per nessuna di loro a tali riconoscimenti faccia seguito una carriera artistica indipendente.

Grazie alla riconosciuta padronanza, originalità e varietà del personale linguaggio espressivo, le prove scolastiche della ceramista sono valorizzate anche al di fuori della principale competizione ceramica faentina (Premio *Faenza*) – alla quale prende parte negli anni 1956 e 1957 – con ulteriori riconoscimenti ufficia-

<sup>134</sup> L'opera e tutte le successive citate nel testo sono riprodotte in Bertoni 2016.

<sup>135</sup> Cfr. Nebbia 1956, pp. 22 e 27.

<sup>136</sup> Cfr. Liverani 1956b, p. 64; Liverani 1956a, pp. 14, 43 e 18.

<sup>137</sup> Cfr. Zenasi 1956.

<sup>138</sup> Il confronto è stato condotto sul quinquennio 1952-1957 di frequenza di Garesio all'ISA Ballardini.

li<sup>139</sup>, con l'acquisizione della sua produzione al Museo del Campionario<sup>140</sup>, con la pubblicazione sulla stampa di settore, con la costante partecipazione alle mostre didattiche dell'istituto<sup>141</sup> e alle principali esposizioni con sezioni d'arte ceramica riservate alle scuole<sup>142</sup>, come la Triennale di Milano (1957) o il Concorso Nazionale della Ceramica di Pesaro (1957).

Terminato il Magistero nel 1957, Clara Garesio rientra a Torino ed entra immediatamente nel mondo del lavoro, trovando impiego per un breve periodo nel laboratorio dello scultore e ceramista Victor Cerrato e poi alla VI.BI., fabbrica torinese di recente fondazione, che affianca in questo periodo alla produzione delle tipiche statuine di personaggi umani e animali, quella di moderni oggetti scultorei d'uso e di decorazione dalla forma libera. Nel 1958, durante questa breve ma significativa esperienza, che – come rileva Elena Dellapiana – «fa intravedere per lei una carriera parallela a quella di Antonia Campi, anch'essa reduce da una formazione artistica e poi inglobata alla SCI di Laveno fino a diventarne direttore artistico»<sup>143</sup>, il direttore Tonito Emiliani la contatta da Faenza per proporle l'insegnamento presso l'Istituto Statale d'Arte Giuseppe Manuppella di Isernia<sup>144</sup>, diretto dal ceramista Giorgio Saturni, che, come consuetudine, si

<sup>139</sup> L'ISA Ballardini assegna a Clara Garesio nel 1955 i Diplomi d'Onore dei Premi *Giovanni Piancastelli* e della Fondazione Michele Dalmonte e nel 1957 quello del Premio *Gaetano Ballardini*.

<sup>140</sup> Sono acquisiti alla mostra permanente del museo d'istituto – oggi MISA – i seguenti pezzi: pannello di tavole e mattonelle raffiguranti santi (primo premio al XIV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza - Concorso riservato agli allievi di Istituti e Scuole d'Arte); vaso in blu, turchese e bianco; due vassoi decorativi; coppo portalampana; pannello *Amor sacro e amor profano*; pannello con cane barbone.

<sup>141</sup> Nelle mostre didattiche del 1953, 1954 e 1955 sono esposti complessivamente 12 pezzi di Garesio, mentre nell'esposizione del 1957 figurano 15 suoi pezzi.

<sup>142</sup> Nel 1957, in rappresentanza dell'Istituto Statale d'Arte G. Ballardini di Faenza, Clara Garesio partecipa all'XI Triennale di Milano con un pannello decorativo in blu, bianco e nero e al XXI Concorso Nazionale della Ceramica di Pesaro con tre pezzi (vaso nero, blu, turchese e bianco; ciotola grande turchese e manganese; ciotola grande giallo verde e manganese).

<sup>143</sup> Cfr. Dellapiana 2019, pp. 2-3. Curiosamente l'intuizione di Elena Dellapiana trova conferma nella testimonianza della ceramista, la quale racconta alla scrivente che quando era impiegata nel reparto decorazione della VI.BI. percepiva uno stipendio superiore a quello delle altre decoratrici, che ricoprivano lo stesso incarico da più tempo, con la motivazione che, avendone colto le potenzialità, l'azienda intendeva investire su di lei destinandola a un ruolo non solo esecutivo.

<sup>144</sup> L'Istituto d'Arte di Isernia è il primo nel suo genere della regione molisana ed è istituito nel 1908 e diretto inizialmente dal prof. Giuseppe Manuppella, al quale sarà in seguito intitolato.

rivolge all'illustre scuola faentina per richiedere personale di riconosciuto valore cui affidare la guida della sezione professionale ceramica. Clara accetta, lascia la VI.BI. e si trasferisce a Isernia, dove le viene assegnata la cattedra di Decorazione e Tecnologia Ceramica<sup>145</sup>. Si dedica con slancio e impegno all'insegnamento e – come scrive Eduardo Alamaro – «sta lì, alla Scuola d'arte d'Isernia [...] tre anni; l'ambiente scolastico è interessante e vivace, fattivo, specie nell'officina ceramica [...] e 'la Garesio' lavora felicemente dalla mattina alla sera, sta sempre in laboratorio, non ha nemmeno il cartellino orario: il piacere di fare & di fare scuola, didattica & ricerca fuse insieme, una sola cosa, un periodo irripetibile, magico, degli ISA»<sup>146</sup>.

In effetti – come racconta la ceramista – in quell'epoca nell'istruzione artistica è molto sentito da parte del docente, come espressione dell'etica professionale, l'impegno nella pratica artistica a favore dell'istituzione d'appartenenza, pertanto all'insegnamento si affianca regolarmente all'interno della scuola una notevole attività di ricerca e autoformazione con produzione personale di opere d'arte, finalizzate alla didattica e a rappresentare l'istituto nelle occasioni espositive e nei concorsi<sup>147</sup>. In quest'ottica va inquadrata la cospicua attività progettuale e pratica messa in campo da Garesio all'interno della scuola isernina negli anni tra il 1958 e il 1961 e consistente nella elaborazione di tavole grafico-pittoriche e nella produzione, in continua sperimentazione, di una enorme quantità di pezzi (vasellame, oggetti d'uso, pannelli dipinti e plastiche ornamentali), caratterizzati da forme, finiture e decori originali. Si tratta infatti di una ricerca articolata su più registri espressivi, anche in ragione della finalità pedagogica del prodotto e quindi della volontà di porre in essere un processo che, ogni volta e in ciascuna

Subisce graduali progressi e ampliamenti nell'offerta formativa e nella struttura fino alla forzata e dolorosa pausa (1943-1945) dovuta agli eventi bellici, che procurano ingenti danni. Ricostruita nell'immediato dopoguerra, la scuola acquista nuove energie e introduce la sezione per la lavorazione della ceramica, accanto a quelle del legno, dei metalli e del merletto e ricamo. Dal 1955 è diretta dal ceramista Giorgio Saturni. Negli anni Cinquanta incrementa sensibilmente il numero degli alunni e i suoi spazi (cfr. *Scuola* 1956; Biorghi 1961, pp. 45-47).

<sup>145</sup> Cfr. Biorghi 1961, p. 47.

<sup>146</sup> Cfr. Alamaro 2006, p. 8.

<sup>147</sup> Un esempio che può chiarire questa modalità è la realizzazione, nell'ambito della vicina Scuola d'Arte di Castelli, del cosiddetto *Terzo Cielo*, un ciclo decorativo su tavole ceramiche – riedizione in chiave moderna del soffitto di San Donato a Castelli – eseguito, nei mesi estivi del 1954, dai docenti ceramisti dell'istituto Arrigo Visani e Serafino Mattucci, sotto la direzione di Guerrino Tramonti, con il coinvolgimento dei giovani allievi della scuola.

fase, possa avere per il discente una valenza dimostrativa, e sia pertanto in grado di ampliare il suo orizzonte tecnico, culturale e creativo. Tale produzione prende parte con positivi riscontri alle principali competizioni nazionali dell'epoca, come il Premio *Faenza*, il Premio *Marche*, la Mostra Nazionale di Castelli, il Premio *Lerici* ecc<sup>148</sup>. Del tutto assente è invece l'attività espositiva e/o la partecipazione della ceramista a titolo personale a mostre e concorsi ceramici o artistici.

Questa prolifica attività creativa – che, trent'anni dopo, farà parlare Biffi Gentili di «fase creativa astratto-decorativa 'avanguardista' assolutamente strepitosa»<sup>149</sup> e che nel 2023 la vedrà riconosciuta tra i pionieri dell'*italian style* nella grande mostra *ITALIA CINQUANTA. Moda e design. Nascita di uno stile*<sup>150</sup> – è rappresentata oggi da un limitato *corpus* di opere, per la maggior parte di proprietà della ceramista e in minore quantità acquisite al MIAAO (Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi) di Torino e al Museo Artistico Industriale di Castellamonte, al quale si aggiunge una discreta documentazione fotografica di ulteriori lavori custodita nell'archivio personale dell'artista (fig. 56). Una cartella di elaborati – conservati da Garesio in quanto parte del materiale utile per la preparazione dei concorsi per l'insegnamento<sup>151</sup> – testimonia inoltre ampiamente, accanto all'attività pratica, l'impegno versato nel design. Essa comprende infatti alcune decine di tavole di progettazione ceramica – «fitte di proposte e di dettagli e, per accuratezza esecutiva e composizione del foglio, vere e proprie opere fini a se stesse»<sup>152</sup> –, con disegni dedicati allo sviluppo di moduli per mattonelle di rivestimento, bozzetti di partiti ornamentali e progetti di sagome di vasellame da foggiare al tornio e di forme originalissime da sviluppare a colombino.

Nel 1962, in quanto vincitrice del Concorso Nazionale indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione, la ceramista riceve la nomina per l'insegnamento del

<sup>148</sup> Sono documentate da una nota dell'artista le sole partecipazioni, nel 1960, alla Mostra Nazionale di Castelli con due vasi e un pannello e nel 1961, al Premio *Marche* ancora con due vasi e un pannello. È probabile, ma purtroppo non documentata, la partecipazione alle Mostre Concorsi Nazionali di Lerici, Gubbio, Vicenza, Torino, Faenza, Milano e Monza.

<sup>149</sup> Cfr. Biffi Gentili 2006, p. 7.

<sup>150</sup> L'esposizione, curata da Carla Cerutti, Enrico Minio Capucci e Raffaella Sgubin, si è tenuta dal 21 marzo al 27 agosto 2023 al Palazzo Attems Petzenstein di Gorizia.

<sup>151</sup> Partecipa al Concorso per titoli ed esami (D.M. 7.11.1960) per un posto di arte applicata di Insegnante Decoratore e Smaltatore Ceramica per la Scuola d'Arte di Castelli classificandosi al secondo posto e al Concorso a cattedra (D.M. 10.6.1963) di Disegno Professionale Ceramica con la Direzione del Laboratorio per la Scuola d'Arte di Corato classificandosi al terzo posto.

<sup>152</sup> Cfr. Bertoni 2016, p. 9.

Disegno Professionale e Plastica presso il nascente Istituto Professionale di Stato per l'Industria e l'Artigianato della Porcellana Giovanni Caselli di Napoli. Unica nel suo genere questa scuola nasce nel 1961 a Napoli – nella medesima sede della settecentesca Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte, della quale eredita in esclusiva anche il logo del giglio borbonico – con la vocazione di dare nuovo impulso al settore alto-artigianale della lavorazione della porcellana ed è affidata alla direzione del ceramista di Castelli, Giorgio Baitello, già Direttore dell'Istituto d'Arte di Sesto Fiorentino, e all'insegnamento di una rosa di professionisti provenienti dall'ambito alto-artigianale (ad esempio i fratelli Festinese) e da quello didattico tecnico e artistico, come Clara Garesio, Giuseppe Santandrea, Marino Baitello, Luciano Landi, Alfredo Beatrice. Garesio si trasferisce così a Napoli, dove sposa lo scultore Giuseppe Pirozzi, conosciuto a Isernia, in quanto ex docente di Plastica all'Istituto d'Arte Manuppella.

Ha inizio una nuova stimolante fase creativa che ha il proprio *focus* nel confronto con la tradizione e nella riscoperta di un materiale, la porcellana, studiato sì a Faenza, dal punto di vista tecnologico, ma per nulla sviscerato nelle sue potenzialità artistiche: «Clara s'immerse – versatile ed entusiasta qual è – nella tradizione del “Capodimonte”, l'assorbì, dialogò bene con essa, mise da parte quel segno elegante, moderno, decisamente attuale e leggero del quale era ‘naturalmente’ maestra e si fece conquistare dalle delizie di corte, dalla ceramica graziosa neosettecentesca, alias dalle pastiere, sfogliatelle e babà napoletani»<sup>153</sup> (fig. 57).

Il nuovo contesto le impone infatti di misurarsi con un approccio più accurato e controllato alla materia, che la porta a concentrare l'energia magmatica della precedente fase espressiva in segni e gesti di calibrata efficacia. Il suo tocco si fa, per forza di cose, 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. Permane, come parte integrante della didattica, un notevole impegno artistico, che si esprime sia nella creazione di originali monotipi modellati a mano in argilla refrattaria e dipinti con smalti, con funzione d'uso oppure ornamentale (figure religiose o presepiali, portalamпада, contenitori, scacchi, ecc.), che nel design di nuove forme di oggetti in porcellana da riprodurre in piccola serie con tecnica di colaggio e di moderni partiti decorativi da eseguire a mano o con stampa serigrafica, attività, queste ultime, incoraggiate anche dalla collaborazione dell'Istituto con alcune locali fabbriche di porcellana.

<sup>153</sup> Cfr. Alamaro 2006, p. 9.

Anche a Capodimonte, come a Isernia, la scuola partecipa regolarmente con questa produzione a concorsi ed eventi espositivi nazionali dedicati all'industria e all'artigianato, come la Fiera Internazionale della Casa, alla Mostra d'Oltremare di Napoli, dove ogni anno la scuola allestisce un ampio spazio espositivo, e come la Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato di Firenze, dove nel 1966 l'Istituto Caselli consegue il primo premio con un prototipo di Garesio per un servizio da caffè. Molti dei migliori artefatti che escono dal laboratorio scolastico a lei affidato sono, inoltre, oggetto di donazione da parte dell'Istituto o del Dirigente Scolastico a istituzioni pubbliche e private, senza che si conservi alcuna memoria della destinazione dei pezzi. Per questa via arrivano ad esempio all'Istituto Denza di Napoli quattro pannelli dell'artista modellati a bassorilievo in refrattario e dipinti con smalti policromi, raffiguranti *Le Quattro Stagioni*, tutt'oggi presenti nel refettorio della scuola (fig. 58). Resta invece in esposizione permanente nelle vetrine e negli spazi dell'ex Istituto Professionale G. Caselli (oggi Istituto di Istruzione Superiore ad Indirizzo Raro Caselli), un cospicuo numero di opere realizzate da Garesio nel periodo della sua docenza, tra le quali anche un grande camino in argilla refrattaria ispirato all'Organic Design scandinavo. Di altri lavori, purtroppo dispersi, permane il ricordo negli ex membri del personale ed ex allievi di quegli anni, spesso proprio in virtù della carica di innovazione e di fantasia in essi espressa dalla ceramista – a maggior ragione esaltata dal contesto più tradizionalista – come una serie di sculture zoomorfe (animali fantastico-preistorici) in refrattario, che per lunghi anni popolano il cortile dell'Istituto.

A Napoli Garesio affianca all'insegnamento l'esecuzione autonoma di rilievi e pannelli dipinti in ceramica di complemento all'architettura per numerose sedi civili, funerarie e religiose<sup>154</sup>. Si dedica inoltre a una intensa attività di produzione e progettazione di manufatti in porcellana e maiolica, sia in proprio, che collaborando come *freelance* con alcune manifatture di porcellana di Capodimonte (design di bomboniere, *gadget* e oggetti d'arredo e ornamento per la fabbrica

<sup>154</sup> Nei vestiboli degli stabili (scale A e B) del parco al civico 256 di via E. Nicolardi a Napoli sono presenti due pannelli di Garesio modellati a bassorilievo in gesso-cemento dipinto con temi *Il Bosco* e *Il Mare*; nella chiesa di Maria SS. del Buon Consiglio di Posillipo a Napoli sono presenti tre bassorilievi realizzati da Garesio e Giuseppe Pirozzi in gesso cemento dipinto raffiguranti *Madonna con Bambino*, *Redentore* e *Battesimo di Cristo*; per la stessa chiesa Garesio esegue inoltre il prototipo della mattonella in maiolica con la quale è realizzato negli anni Sessanta un pavimento absidale.

Mollica e decorazione pittorica per la manifattura De Palma) e con botteghe amalfitane dedite alla produzione di maiolica di tradizione vietrese. Dai tardi anni Sessanta infatti trascorre i mesi estivi sulla Costa d'Amalfi, dove «il periodo eroico di Günther Stüdemann, Richard Dölker, Margarete Thewalt-Hannasch, Irene Kowaliska è finito ma gli sono degnamente succeduti quelli di Guido Gambone, Salvatore Procida, Andrea D'Arienzo e con essi manifatture come La Faenzerella, la Ceramica Pinto, la CAS dei Solimene»<sup>155</sup> e dove sussiste nella ceramica artigianale «una ricca tavolozza di colori, mito mediterraneo e materie aspre e vibranti su forme tanto semplici quanto imperiture»<sup>156</sup>. Cosicché agli ozi vacanzieri Garesio alterna i pomeriggi operosi nei laboratori ceramici locali<sup>157</sup> dove, oltre alla decorazione pittorica di pezzi unici di sua invenzione, sviluppa, in totale autonomia stilistica, progetti di nuovi motivi da affidare alla riproduzione in serie artigianale.

Sulla scia di una naturale sensibilità per le tracce materiali della memoria storica, si avvicina inoltre in questi anni idealmente alla ricerca artistica di Pop Art, New Dada e Nouveau Realisme e avvia il filone degli *assemblages*: composizioni di 'scarti' ceramici risultanti da imprevisti della cottura o da pezzi infortunati che sono ricomposti in improbabili 'nature morte'. Dal recupero ceramico il pensiero creativo transita in altri ambiti di oggetti tratti dalla realtà quotidiana, generalmente materiali di scarto di lavorazioni artigianali e industriali oppure reperti di esistenze altrui acquistati nei mercati delle pulci, ai quali regala 'una seconda vita', facendone la materia prima per opere d'intensa carica sentimentale. Questa ricerca si svolge da allora senza interruzione coinvolgendo diverse materie, dalla ceramica al legno, alle materie plastiche, ai tessuti, agli ornamenti in metallo e gemme, da cui nascono oggetti d'uso o di decorazione, come complementi d'arredo, accessori e bijoux, oppure vere e proprie opere, come una interessante serie di scarabattole che contengono articoli d'ispirazione devozionale<sup>158</sup>.

Il passaggio, per ragioni di mera praticità, nel 1969, al grado inferiore dell'insegnamento – una sorta di 'karakiri' professionale, come sottolinea ironicamente

<sup>155</sup> Cfr. Bertoni 2016, p. 9.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Ad Atrani frequenta la bottega di Gerardo Vissicchio (ex dipendente della manifattura di Matteo di Lieto messi in proprio), ad Amalfi il laboratorio di Laura di Santo e Alberto Sassone (suo ex allievo dell'I.P.S.I.A. per la Porcellana G. Caselli di Napoli) e quello della Ceramica Fusco, per il quale realizza anche molti progetti da sviluppare in serie artigianale.

<sup>158</sup> Una di queste opere è acquisita nel 2005 alle collezioni del MIAAO di Torino.

Alamaro<sup>159</sup> – le consente di coltivare questa inclinazione alla composizione creativa di oggetti di scarto, accanto a quelle alla scultura e alla pittura, anche con finalità didattiche, facendone un valido strumento per sollecitare la fantasia dei piccoli allievi. Dedicandosi con passione per lunghi anni alla docenza dell'Educazione Artistica, Clara Garesio tiene laboratori ceramici producendo rilievi ornamentali da installare negli spazi della scuola, ricopre di dipinti le pareti delle aule, trasformandole in diorami, realizza a scuola installazioni ambientali per celebrare le festività del calendario, riutilizza l'arredo scolastico dismesso come supporto per interventi pittorici, insegna la storia dell'arte contemporanea coinvolgendo gli studenti nella riproduzione/ricreazione delle tecniche e delle opere delle avanguardie, produce grandi arazzi con tessuti lavorati con gli alunni e ancora vetrate, costumi, monili e artefatti con ogni genere di materiali di riciclo in tempi in cui l'attenzione al rifiuto non è ancora scontata.

Prosegue intanto la ricerca personale in campo grafico e pittorico, con disegni e dipinti su tela, carta, vetro e ceramica. Allo stesso tempo, in stretta collaborazione, ma sempre 'all'ombra', del marito scultore e docente dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, è più volte vincitrice di concorsi nazionali per opere d'arte destinate a spazi pubblici, partecipa a gruppi di progettazione per opere architettoniche e di arredo urbano e realizza vetrate artistiche, pannelli e plastiche ornamentali per l'architettura civile, religiosa e commerciale<sup>160</sup>.

### III.2.2.2. Gli anni Duemila: una seconda primavera creativa

Nei tardi anni Novanta, raggiunta l'età della pensione, Garesio allestisce un suo primo spazio di lavoro attrezzato per la produzione autonoma della ceramica e ricomincia, con l'entusiasmo della passata giovinezza, a creare instancabilmente, con la sola finalità di godere della gioia del dare concretezza alle proprie idee nel linguaggio a lei più caro e congeniale. Accanto alle tipologie del vaso, del piatto e del pannello, sviluppa in questa più recente stagione artistica nuove famiglie di oggetti ceramici a funzione estetica, attraverso le quali si appropria gradualmente di spazi fisici e di significato più ampi. Si tratta di serie limitate di manufatti unici che vanno dalle piastrelle e dai coppi dipinti con smalti alle

<sup>159</sup> Cfr. Alamaro 2006, p. 9.

<sup>160</sup> Sono suoi, tra gli altri, il progetto per la vetrata della chiesa di Santa Maria di Costantinopoli a Cappella Cangiani a Napoli (1979) e il design e la realizzazione dei pannelli di piastrelle ceramiche per il centro commerciale Le Ginestre di Sapri (2008) e per la Questura di Frosinone (2010).

piastre modellate a rilievo e a traforo, ai *Volti*, alle *Mani*, agli *Uccelli*, sino ai più complessi *Taccuini*, alle *Scatole delle meraviglie*, alle *Nature morte*. Ad esse si aggiungono le installazioni basate su un rigoroso impianto compositivo, come *Il pranzo di Babette* (2013), o geometrico, come i quattro grandi *mandala*, costituiti da moduli varianti a incastro, dalla cui esatta giustapposizione nascono variopinti diagrammi circolari, oppure ottenute da composizioni aperte e variabili di elementi, che rappresentano ciascuno una declinazione del tema, come *Appunti* (2005), *Architetture oniriche* (2007-2012), *Corpi celesti* (2011), *Fiorire è il fine* (2015-2016), *Al chiaro di luna* (2018-2019).

A questa produzione ceramica Garesio alterna un secondo corposo filone artistico nel campo del disegno e della pittura su carta: riempie di segni eseguiti a china e dipinti a tempera o acquerello piccoli fogli sciolti o rilegati in album di carta d'Amalfi, così da farne veri e propri libri d'artista, nei quali di tanto in tanto, un pensiero, una citazione, una serie di parole in libertà, si alternano ai tratti grafici e pittorici. Non si tratta di rappresentazioni realistiche, ma piuttosto di una fenomenologia oltremodo varia di temi iconografici e stilistici, derivante dalla pratica, esercitata fin dall'epoca della formazione artistica, della progettazione di motivi decorativi da sviluppare in ceramica.

Nel 2003, proprio al principio di questa rigogliosa fase creativa della maturità, Enzo Biffi Gentili si rivolge alla ceramista per una consulenza in merito all'esecuzione di alcuni progetti di artefatti in porcellana e, nel venire a conoscenza e prendere visione dei suoi trascorsi e della sua più recente attività, si rende immediatamente conto – come poi scriverà – «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 passato, rimosso talento di una sua [del Piemonte] figlia “dispersa”»<sup>161</sup>. Comincia così il percorso ‘fuori dall'ombra’<sup>162</sup> di Clara Garesio. Nel 2005 è insignita del Primo Premio Internazionale *Terra di Piemonte* per la sezione Arte Ceramica e celebrata con una sala dedicata al Museo Artistico Industriale di Castellamonte in occasione della 45° Mostra d'Arte Ceramica; nello stesso anno le sue opere fanno ingresso nella raccolta permanente del MIAAO di Torino; nel 2006 le è assegnato il Premio alla Carriera *Viaggio attraverso la Ceramica* del Museo Artistico Industriale *Manuel Cargaleiro* di Vietri sul Mare ed è ancora celebrata con una mostra

<sup>161</sup> Cfr. Biffi Gentili 2006, p. 7.

<sup>162</sup> Cfr. Pirozzi 2017.

personale nel medesimo museo, che acquisisce nel contempo una sua opera<sup>163</sup>. Seguono partecipazioni a rassegne di respiro nazionale e mostre personali in gallerie private e spazi pubblici<sup>164</sup>. Intanto, nel 2010 il MIC di Faenza assimila alle proprie collezioni la sua grande opera *Blue Mandala* (2010) e altre sue creazioni confluiscono in numerose altre istituzioni museali<sup>165</sup> (fig. 59). Nel 2013 l'Unione Europea acquisisce il suo grande lavoro *In women's hands* che viene donato dalla CEE all'Organizzazione delle Nazioni Unite e installato permanentemente nel Palais des Nations di Ginevra e, ancora, nello stesso anno la Commissione Euro-

<sup>163</sup> L'opera acquisita alla collezione del Museo Artistico Industriale *Manuel Cargaleiro* di Vietri sul Mare è confluita, alla chiusura dello stesso, alla Raccolta di Arti Applicate di Villa De' Ruggiero a Nocera Superiore.

<sup>164</sup> Tra le mostre personali: *Ceramiche - timeless glamour* alla galleria Terre d'Arte di Torino nel 2007; *Con-Creta-Mente* a Villa Rufolo a Ravello, curata dalla Soprintendenza BAPPSAE di Salerno, sempre nel 2007; *1 passione, 2 mani, 3 elementi... Clara Garesio!* a San Salvatore de Fondaco a Salerno, curata dalla Soprintendenza BAS di Salerno e Avellino, nel 2009; *Una infinita primavera* al Museo della Ceramica di Vietri sul Mare, a cura di Anty Pansera, nel 2015; *Fiorire è il fine* al Museo Duca di Martina nella Villa Floridiana di Napoli, curata da Franco Bertoni, nel 2016-17; *Circle Time* alla Rotonda Rossi di Muky a Faenza, a cura di Anty Pansera, nel 2018; *Mirabilia e Naturalia: ceramiche e carte* al Museo della Casina delle Civette di Villa Torlonia a Roma, a cura di Lisa Hockemeyer, nel 2019; *Clara Garesio e Giuseppe Pirozzi. Genesi* al Museo Provinciale Campano di Capua (CE) a cura di Lorenzo Fiorucci nel 2023. È artista omaggiata alle edizioni 2020 e 2022 della biennale di scultura ceramica contemporanea *Keramikos* a Napoli e a Sutri (VT) e al PAC Porto d'Arte Contemporanea di Acciaroli (SA) nel 2023.

<sup>165</sup> Le opere di Clara Garesio sono state inoltre acquisite a: Palazzo delle Nazioni Unite di Ginevra, Commissione Europea di Bruxelles (sede dell'EEAS - European External Action Service), Museo Artistico Industriale di Castellamonte, Museo della Ceramica di Villa Guariglia di Raito di Vietri sul Mare (SA), Museo d'Arte Ceramica di Ascoli Piceno, Museo Duca di Martina di Napoli, Museo della Ceramica Castello Episcopio di Grottaglie (TA), Museo della Ceramica di Deruta (PG), Museo *Città Creativa* di Ogliara Salerno, Museo Campano di Capua (CE), Raccolta Internazionale d'Arte Ceramica Contemporanea di Castelli (TE), Raccolta di Arti Applicate di Villa De' Ruggiero di Nocera Superiore (SA), MARCON (Museo d'Arte Contemporanea) di Cerreto Sannita (BN), *Museu da Marioneta* di Lisbona e Museo *Manuel Cargaleiro* di Castelo Branco (Portogallo), MUSAP (Museo Artistico Politecnico) di Napoli, MISA (Museo del Campionario Liceo Artistico Ballardini Torricelli) di Faenza (RA), Museo d'Arte Contemporanea di Teora (AV), Museo Internazionale del Presepio *Vanni Scheiwiller* di Castronuovo Sant'Andrea (PZ), Museo *Epicentro* di Gala di Barcellona (ME), Museo d'Arte Presepiale di Rivisondoli (AQ), Comune di Atrani (SA), *Museo in Cammino* di Tortorella (SA), Raccolta *Omeoart* Boiron di Segrate (MI), Collezione d'Arte *Contemporanea-mente* della Fondazione *Il Sole* di Grosseto, Istituto di Istruzione Superiore a Indirizzo Raro Caselli di Napoli, raccolta *Terra-Crea* del Museo Sartori di Castel d'Ario (MN), raccolta *Ibridi Fogli* di Salerno, Archivio *ad - Arte a Dimora* di Atri (FR).

pea inaugura la propria collezione d'arte contemporanea con la sua opera *Imagining In women's hands* (installata nella sede SEAE dell'UE di Bruxelles) (fig. 60). Negli anni Dieci del nuovo millennio riprende anche l'insegnamento, prestando la sua docenza alla Società Umanitaria. Nel 2019 è insignita della Cittadinanza Onoraria del Comune di Atrani per meriti artistici e nel 2021 è eletta membro dell'IAC (International Academy of Ceramics).

Il suo lavoro è oggetto dell'attenzione di alcuni tra i più avvertiti critici ed esperti d'arte (ceramica) e di design, come Eduardo Alamaro, Franco Bertoni, Enzo Biffi Gentili, Gilda Cefariello Grosso, Elena Dellapiana, Lorenzo Fiorucci, Lisa Hockemeyer, Alfonso Morone, Anty Pansera, Vittorio Sgarbi<sup>166</sup>.

### III.2.3. *L'esperienza artistica: un processo in divenire*

Dall'esame dei documenti fotografici e materiali esistenti, relativi alla produzione dell'artista negli anni della formazione<sup>167</sup> è possibile ricostruire i numerosi legami che l'opera di Garesio stabilisce con le tendenze più avanzate del design, della ceramica e dell'arte *tout court*, senza tuttavia farsi mai imitativa, ma piuttosto pervenendo rapidamente a una lingua autonoma e originale, supportata da una matura consapevolezza tecnica.

In una coppia di contenitori in grès di forma lanceolata, datati 1957 e in esposizione permanente al Museo del Campionario, la superficie è smaltata con colori acidi e contrastanti e lacerata da segni taglienti a rilievo che, come cicatrici, percorrono la dura materia ceramica, conferendole un aspetto biomorfo, molto vicino agli esiti di un Espressionismo segnico, che proprio in quella stagione è

<sup>166</sup> Tra gli altri scrivono di Clara Garesio anche: Flavia Alfano, Marco Alfano, Annamaria Bonavoglia, Elisabetta Bovina, Manuel Cargaleiro, Antonella Cilento, Olivia Cremascoli, Paola De Ciuceis, Giulia D'Ignazio, Aurelio De Rose, Mario Franco, Donatella Gallone, Irene Manco, Mara Martellotta, Muky (Wanda Berasi), Elda Oreto, Susanna Parlato, Armida Parisi, Erminia Pellecchia, Maria Roccasalva, Daniela Ricci, Gabriella Taddeo, Giuseppe Zampino, Joanna I. Wrobel.

<sup>167</sup> Le fonti sono in parte materiali e in parte iconografiche. Esse consistono di opere ceramiche conservate nella collezione personale dell'artista – agli alunni era data la possibilità di acquistare i propri manufatti a fine anno – o nella raccolta del MISA (Museo del Campionario dell'ex Istituto Statale d'Arte Gaetano Ballardini, dal 2013 Liceo Torricelli Ballardini di Faenza), e in elaborati grafici e pittorici conservati nell'archivio della scuola, a cui si aggiungono le riproduzioni fotografiche di lavori didattici facenti parte dell'archivio della scuola o di quello personale dell'artista o pubblicate su riviste dell'epoca («La Ceramica» e «Faenza») e nella monografia recentemente dedicata all'artista (cfr. Bertoni 2016, pp. 108-115).

rielaborato in linguaggio ceramico informale ad Albisola. Interessante – come constata, con una certa meraviglia, Bianca Maria Zetti Ugolotti su «La Ceramica»<sup>168</sup> – è anche l'uso del grès, decisamente inconsueto in Italia in quegli anni e invece oggetto di interessanti sperimentazioni nei laboratori della scuola faentina già dai tardi anni Venti, per opera di Korach e Bucci, e poi nei Cinquanta, grazie anche alla presenza di Diato<sup>169</sup>, grès del quale anche Zauli approfondisce la conoscenza, eleggendolo poi a proprio privilegiato *medium* d'espressione artistica.

Analoga emancipazione tecnico-formale si ritrova in un grande vaso in terracotta smaltata esposto nel 1956 alla *Settimana Faentina* e acquisito alla stessa raccolta dell'istituto, nel quale pochi colori primari sono stesi in grandi campiture-macchie piatte, attraversate da tratti sottili e sgocciolature, in un dialogo diretto con le ricerche pittoriche del coevo Gruppo degli Otto. Raccoltisi nel 1952 attorno al critico Lionello Venturi, gli artisti di questa compagine manifestano una posizione intermedia tra Astrattismo, Realismo e Informale, caratterizzandosi per la fede a un principio di controllo formale dell'artista sull'opera, come si vede, appunto, nell'equilibrio cromatico-compositivo della 'decorazione' di questa ceramica. In altri esempi, come nel coppo in laterizio utilizzato come *applique* – sempre pubblicato su «La Ceramica»<sup>170</sup> e acquisito al Museo del Campionario –, il racconto astratto diviene più fitto, quasi una *texture*, similmente ad alcuni 'reticoli' coevi di Giulio Turcato. Ancora tre ciotole in terracotta, dipinte con smalti policromi, testimoniano la sperimentazione di effetti di superficie (smalti *mat*-lucido, effetti di rilievo, strappature di smalti) e la ricerca di linguaggi astratto-geometrici arcaicizzanti, ispirati all'arte fittile delle civiltà primitive o extraeuropee, in linea con il percorso condotto negli stessi anni anche da ceramisti come Guido Gambone e dai giovani Carlo Zauli e Carlo Negri.

<sup>168</sup> «Istituto d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini, Faenza – Ci sembra particolarmente significativo poter segnalare lo studio del grès in una scuola statale italiana, giacché, se non andiamo errando, l'introduzione del grès in Italia risale solo a questi ultimi anni, sia per impedimenti di ordine tecnico, sia per una creduta incompatibilità del temperamento italiano, vivacemente coloristico, nei confronti di questa materia. Questi vassoi in grès a forma di foglia sono stati eseguiti dagli allievi dell'Istituto e mostrano chiaramente la maturità raggiunta da loro anche in questo campo» (cfr. Ugolotti 1958b, p. 49).

<sup>169</sup> Il ceramista monegasco Albert Diato si dedica a scuola quasi esclusivamente a creazioni d'influenza informale in grès, essendosi appropriato della tecnica a Parigi, dove il materiale è in voga presso i ceramisti per via degli influssi orientalisti, favoriti in quel periodo anche dagli interessi francesi in Indocina.

<sup>170</sup> Cfr. Ugolotti 1958a, p. 27.

Altrettanto interessante è il lavoro sulla figurazione, che porta Garesio alla formulazione di un proprio codice di stilizzazione del reale, affidato a un segno grafico sicuro, fluido e scattante, che è insieme sintetico e descrittivo, asciutto e ornamentale, pertanto tale da conferire a ogni sua composizione l'eleganza, l'equilibrio e la compostezza di una narrazione limpida e perfettamente compiuta. Sono esemplari in tal senso le tabelle illustrate con santi e martiri vincitrici del Premio *Faenza* 1956 e le tavole di progettazione conservate nell'archivio dell'ex ISA Ballardini facenti parte della sua tesi di magistero del 1957, avente per tema la storia della moda.

Per quanto concerne la produzione ceramica del triennio di docenza all'Istituto d'Arte di Isernia, si tratta di lavori dal pregnante valore storico, oltre che artistico, in quanto testimoniano come un contesto apparentemente marginale, come quello isernino, sia stato invece scenario di avanzate ricerche artistiche integrate alla didattica e come di fatto l'attività condotta all'interno della sezione ceramica della scuola da Clara Garesio, Nicola Belloni, Dino Mercante e Giorgio Saturni si collochi sulla medesima linea d'avanguardia enfatizzata da taluni ceramisti come fenomeno esclusivo e personale<sup>171</sup>. Ciò anche in virtù degli scambi vivaci e stimolanti intrattenuti con i colleghi dell'Istituto d'Arte per la Ceramica di Castelli, che rappresenta già da alcuni anni un importante polo della rinascita culturale ceramica e del suo aggiornamento agli indirizzi dell'arte contemporanea, grazie alle presenze esterne di Arrigo Visani, Guerrino Tramonti e Giorgio Baitello e a quelle locali di Giorgio Saturni e Serafino Mattucci. Non solo la direzione artistica impressa all'Istituto di Isernia da Saturni, ma anche la frequentazione diretta della cittadina abruzzese – vero e proprio crocevia, in questi anni, di personalità ceramiche internazionali – da parte di Garesio, Mercante e di altri artisti della compagine isernina, contribuiscono infatti a una felice osmosi tra le esperienze dei due centri della ricerca ceramica.

<sup>171</sup> Vale ad esempio la testimonianza fornita dal ceramista Nino Caruso, le cui sperimentazioni del decennio 1955-1964 sulla plastica del vaso e sui valori cromatici e tattili, appaiono del tutto conformi con le esperienze in corso nel laboratorio ceramico dell'Istituto di Isernia: «Ho sperimentato in continuazione, riuscendo ad ottenere smalti e colori con caratteristiche particolari, che mi permettevano di realizzare superfici molto materiche e cromie dai colori smorzati e terrosi, in contrasto con le tendenze coloristiche e brillanti della tradizionale maiolica. Mischiavo agli smalti base, materie, che qualsiasi ceramista di allora avrebbe giudicato con orrore, come sabbia di mare, vetro macinato, cenere, grafite. In questo modo ottenevo superfici materiche e colori che si fondevano organicamente con la forma, evitando sempre più qualsiasi intervento pittorico» (cfr. Caruso 1997, p.n.n.).

Pur non escludendo altre tipologie plastiche, l'attività creativa di Garesio a Isernia ha il proprio tema centrale nella forma archetipica del vaso, il quale va liberandosi in questi anni dal riferimento dell'oggetto contenitore, per assumere connotazioni più autonome e scultoree, anche grazie alla preferenza espressa dalla ceramica d'arte per la tecnica del colombino, che consente lo sviluppo di forme libere e di grandi dimensioni. Vi è, da una parte, una approfondita indagine sul progetto della sagoma, dall'altra, l'elaborazione di nuovi valori di superficie e la sperimentazione delle tecniche esecutive, con una preferenza nell'uso della maiolica, dipinta e/o graffita, per i vasi torniti e nell'impiego degli smalti materici – ottenuti dalla combinazione degli ossidi con sabbie e polveri di vari materiali – per quelli eseguiti a colombino e conseguentemente nell'adozione di una grammatica più grafica e tendente a una rielaborazione dei codici figurativi delle avanguardie storiche nel primo caso e invece più primitiva e informale nel secondo (fig. 61).

A riguardare oggi queste forme e queste superfici di dirompente carica innovativa si stenta in effetti a credere che esse siano passate nel completo silenzio, specie se confrontate alle ricerche contemporanee sulla tettonica, sugli effetti epidermici, sul segno e sulla 'decorazione' di ceramisti come, appunto, Nino Caruso, Albert Diato, Pino Spagnulo, Salvatore Meli, Marcello Fantoni, Nanni Valentini, Salvatore Cipolla, Guerrino Tramonti, Serafino Mattucci e tanti altri, giustamente documentate dalle cronache ceramiche. In realtà, pur nella 'volontaria' estraneità a quei momenti essenziali della vita artistica nazionale – quali mostre, concorsi, sodalizi tra artisti, che avrebbero poi fatto la storia dell'arte ceramica del Novecento –, Garesio ha tenacemente condotto la propria assidua e appassionata ricerca artistica, elaborando nel proprio isolamento gli stimoli culturali attentamente e costantemente recepiti dal presente e sviluppando in tal modo le premesse per quella rigogliosa 'primavera' creativa che avrebbe connotato, con una cifra stilistica 'inattuale' e originalissima, il periodo della sua maturità.

Dai primi anni Duemila in avanti, infatti, – come scrive Bertoni – «nonostante il percepibile ed inevitabile progredire degli anni e delle sollecitazioni culturali, nel suo lavoro alcune forme e alcune tecniche ritornano e percorsi di ricerca interrotti o abbandonati trovano nuova voce e nuove vie. Senza tempo»<sup>172</sup>. Ciò che colpisce è, appunto, la capacità di riprendere con naturalezza le fila di

<sup>172</sup> Cfr. Bertoni 2016, p. 9.

un percorso espressivo sostanzialmente congelato per un certo periodo e di infondervi nuove dirompenti energie vitali senza scendere a compromessi con le regole e le formule non condivise della contemporaneità artistica, ma restando invece fedele ai propri principi culturali fondativi, cosicché – come osserva Biffi Gentili – «in un momento nel quale nell'arte e nel design, nella moda e nella musica, l'ispirazione *vintage* è vissuta come una 'novità' mentre non si tratta che di plagio, citazionismo o, nei casi migliori, di storicismo, Clara Garesio dimostra che la grande cultura del progetto degli anni '50 ha interrotto, non esaurito, la sua spinta propulsiva»<sup>173</sup>.

Appartengono a quest'ultima stagione, ad esempio, le opere: *Appunti*, fogli ceramici foggiate e decorati in vario modo che si propagano, come distribuiti dal vento, a partire da due cassetti in terracotta; *Architetture oniriche*, serie di sculture in terracotta e refrattario dipinte con smalti, che ricordano le rovine di piccole fabbriche architettoniche, le quali, investite dalla vitalità del colore e dalla dirompenza creativa del segno decorativo, perdono qualsiasi connotazione tragica, esorcizzando l'incubo della devastazione bellica; *Corpi celesti*, composizione di dischi a rilievo, dai contorni mistilinei e dai colori sfavillanti, che alludono all'incanto dell'universo; *Fiorire è il fine*, 'aiuola' ceramica nella quale turgidi boccioli variopinti annunciano una lussureggiante fioritura; *Al chiaro di luna*, installazione di forme in porcellana bianca dipinta a terzo fuoco nella quale – come scrive Giulia D'Ignazio – «dentro un cerchio femminile che diventa spazio immaginifico e domestico, ritroviamo figure femminili che, come Dervisci Rotanti, paiono danzare su 'fiori della vita', contornate da una convivialità familiare fatta di piatti, ciotole, tazzine, teiere e caffettiere che non sono più semplici oggetti domestici, ma obbediscono a un'idea»<sup>174</sup>.

Sono tutte opere – fatta eccezione per il bianco-nero-oro dell'ultima – nelle quali una materia dal rutilante cromatismo, caratterizzato da accordi vivaci di toni e da intense luminosità tipicamente mediterranee, si espande nello spazio mutandone la percezione, al punto che – come scrive Armida Parisi – questi oggetti «non si inseriscono placidamente in un ambiente. Non se ne stanno lì quieti a decorare una superficie o un angolo morto [...] pretendono di essere percorsi

<sup>173</sup> Cfr. Biffi Gentili 2006, p. 7.

<sup>174</sup> Cfr. G. D'Ignazio, *La Wunderkammer di Clara Garesio: "Mirabilia e Naturalia. Ceramiche e carte" alla Casina delle Civette a Roma*, in <https://contemporaryitalianceramic.com/2019/05/21/la-wunderkammer-di-clara-garesio-mirabilia-e-naturalia-ceramiche-e-carte-alla-casina-delle-civette-a-roma/>, pubblicazione e consultazione 21 maggio 2019.

con gli occhi e con le mani, invocano attenzione e l'ottengono, grazie alla potenza intrinseca che sprigiona dalle loro porosità, dalle loro sagome assurde. Sicché gli ambienti risultano modificati ed esaltati dalla [loro] presenza»<sup>175</sup>.

Nel suo intero percorso di ricerca – tutt'oggi in divenire – Garesio è rimasta limpidamente coerente a un proprio modo originario di essere artista, nel quale il diletto dell'artefice è condizione irrinunciabile, ma non fine a se stessa, in quanto mediata da un'innata inclinazione – *l'esprit de finesse* citato da Bertoni<sup>176</sup> – a intuire la strada per pervenire a una soluzione equilibrata, compiuta ed elegante e dove la maestria tecnica è gestita senza supponenza e vivificata da un sano piacere della trasgressione delle prassi e della contaminazione dei linguaggi, ad esempio nell'incontro della porcellana con la terracotta, nuda o smaltata, come nelle opere *Resurrezione* (2008) o in *Fleur de temps* (2018) (fig. 62). Questo approccio libero e disciplinato, garbato e ribelle allo stesso tempo, ha il fascino di un territorio 'esotico', non solo nel paesaggio in costante e rapida trasformazione dell'arte contemporanea, ma pure in quello più circoscritto, eppure oltremodo frammentario, della odierna figulina, nel quale i percorsi propriamente tecnico-ceramici di ricerca, le riflessioni sul passato e l'esplorazione del nuovo si incrociano alle ibridazioni e alle traslitterazioni da ambiti espressivi diversi. Si tratta tuttavia, per colui che si approcci alla ceramica di Garesio, di un territorio sempre ameno e accogliente, perché vi si parla un idioma comprensibile, scevro da cerebralismi e ideologizzazioni e invece basato su forme e colori che, al di là di opportunismi e tendenze, affermano loro stessi e la loro imprescindibile e prioritaria vocazione estetico-decorativa, così da sortire uno degli effetti miracolosi dell'arte: «la trasformazione, in questo caso in ceramica, di sensi di gratitudine e di omaggio alla bellezza»<sup>177</sup>.

#### III.2.4. *Conversazione con la ceramista Clara Garesio*

Atelier dell'artista, Napoli, 11 novembre 2018

**Francesca Pirozzi** Come comincia il tuo rapporto con la ceramica?

**Clara Garesio** Sin da bambina provavo un grande piacere nei lavori manuali. Modellavo qualsiasi cosa fosse possibile, dalla mollica del pane al mastice col quale si isolavano i vetri alle finestre per creare piccole figurette con le quali

<sup>175</sup> Cfr. Parisi 2008.

<sup>176</sup> Cfr. Bertoni 2016.

<sup>177</sup> Ivi, p. 11.

potevo inventare dei giochi. Andando alla scuola elementare scoprii lungo il tragitto a piedi un laboratorio di ceramica, dove cominciai a fare delle brevi soste. Ero affascinata dalle materie e dalle lavorazioni che questi giovani artigiani utilizzavano e soprattutto dalle trasformazioni che le loro creazioni subivano nel forno, così riuscii a farmi regalare un po' di argilla da plasmare a casa. In seguito i miei genitori mi consentirono di seguire lezioni private di pittura a terzo fuoco da un'abile decoratrice che ricordo come la 'signorina Chauvie' e che realizzava delicati acquerelli di composizioni floreali. Poi, quando arrivò il momento di iscrivermi alle scuole medie, mamma e papà pensarono di assecondare la mia inclinazione e mi fecero frequentare la Civica Scuola d'Arte Ceramica di Torino. La ceramica è entrata così molto presto a far parte del mio mondo e poi, come una cara e fedele amica, non mi ha mai più abbandonata.

**FP** Qual è stato il migliore insegnamento dei tuoi maestri all'Istituto d'Arte di Faenza?

**CG** Credo che l'aspetto più importante della didattica del Ballardini fosse l'assoluta libertà di espressione concessa dai nostri maestri. Noi avevamo già una buona conoscenza delle tecniche, in quanto venivamo da una formazione di base nella ceramica, in più questa era consolidata dallo studio e dalle esercitazioni nella riproduzione di modelli di tradizione, che spaziavano a tutti i periodi storici e gli ambiti culturali. Questa ampiezza di orizzonti era anche il risultato della presenza di tanti compagni stranieri, che portavano a scuola nuove tradizioni e nuove tecniche che venivano accolte e incluse nei programmi. Pertanto la scuola puntava in primo luogo a migliorare le nostre capacità e a fornirci gli strumenti di conoscenza per poter realizzare le nostre idee e poi a stimolare la nostra creatività. Il maestro Biancini lavorava la ceramica in aula con noi, magari sviluppando bozzetti o lavori in proprio, e noi, osservando il suo modo di modellare, potevamo cogliere i 'segreti' della scultura e trovare le strade più efficaci per realizzare le nostre idee. Talvolta lui interveniva con pochi tocchi sui nostri lavori per conferirgli un carattere più 'artistico'. Anselmo Bucci invece era estremamente meticoloso e ci seguiva nella decorazione con grande attenzione, dandoci direttive su quello che eventualmente dovevamo correggere o perfezionare, senza però mai intervenire personalmente sul nostro lavoro.

**FP** Che metodo hai adottato nell'insegnamento una volta divenuta docente a Isernia?

**CG** Ho cercato di riprodurre il medesimo metodo che avevo visto applicato dai miei maestri di Faenza. Non mi limitavo a insegnare al discente in che modo

operare, ma mi impegnavo per fornire un buon esempio con il mio lavoro e soprattutto per stimolare la sua fantasia. Fornivo una traccia o assegnavo una tipologia di manufatto da eseguire e davo all'allievo la possibilità di realizzarla nella totale autonomia e libertà, al contempo lavoravo in classe insieme agli alunni, così da mostrare loro una metodologia. Inoltre intervenivo limitatamente sui loro elaborati con piccole correzioni o integrazioni con elementi miei. Spesso realizzavamo lavori corali, composizioni nelle quali ognuno forniva un contributo ed erano sempre i lavori più belli, perché riuscivamo a lasciare emergere il pensiero creativo di ciascuno senza individualismi.

**FP** Come ricordi il tuo primo insegnamento a Isernia?

**CG** Noi docenti eravamo giovani artisti con un grande entusiasmo, ma anche con un forte senso di responsabilità. Il nostro impegno in Istituto non aveva orario e questo sia perché eravamo quasi tutti forestieri e la scuola era per noi anche una famiglia, sia perché ci era richiesto un impegno 'volontario' a tempo pieno, nel senso che nelle ore libere, tra un corso e l'altro, restavamo in laboratorio per approntare le successive lezioni, realizzare pezzi per la scuola, verificare i lavori dei ragazzi nelle fasi più delicate della lavorazione... insomma c'era sempre qualcosa da fare. Coi colleghi ceramisti Belloni e Mercante eravamo una squadra molto affiatata e ben coordinata. Il direttore Saturni aveva il proprio studio in Istituto ed era molto presente a scuola, con frequenti 'irruzioni' in aula, con le quali verificava e approvava il nostro operato e ci assegnava dei compiti o dei temi da sviluppare.

**FP** Come ricordi l'esperienza dell'avviamento dell'Istituto Caselli di Capodimonte?

**CG** È stata un'esperienza entusiasmante anche quella, in quanto eravamo come dei pionieri, chiamati da più parti d'Italia per dare vita a un progetto che aveva il sapore di un sogno, quello di far rivivere la grande scuola partenopea della porcellana, naturalmente adeguandola al presente. Con me c'erano ottimi Maestri d'Arte provenienti dalle migliori scuole, come Marino Baitello e Giuseppe Santandrea, tecnici competenti ed eccellenti artigiani, come i Festinese. Ho preso rapidamente confidenza con la porcellana, pur non avendone fatta esperienza a scuola – avevo però imparato la pittura a terzo fuoco a Torino – e ho insegnato ai miei studenti come immettere le proprie idee nel solco della tradizione, reinventandola senza tradirla. Allo stesso tempo sperimentavo con loro ambiti creativi di totale libertà, ad esempio nella modellazione delle argille refrattarie, creando pannelli, forme scultorie e oggetti d'uso molto particolari. Inoltre ho lavorato nella pro-

gettazione, inventando forme e decori da riprodurre in serie in porcellana. Ricordo ad esempio che inventavo piccoli oggetti da utilizzare come bomboniere, combinando le morfologie libere, tipiche degli anni Sessanta, con le plastiche floreali di tradizione modellate a mano. Ho sempre sperimentato la contaminazione tra stili e tecniche differenti e ho sempre stimolato anche i miei studenti a fare lo stesso, a rompere gli schemi senza però compromettere l'equilibrio e l'armonia del pezzo.

**FP** Mi dici qualcosa degli anni d'insegnamento alla scuola media?

**CG** Non mi sono trovata male alla scuola media. Devo dire che l'unico aspetto verso il quale provavo insofferenza era quello burocratico, della compilazione di una quantità di documenti cartacei. Insegnare arte è sempre stato per me molto naturale e coi bambini era anche piuttosto divertente, perché mettevo in campo qualsiasi materiale e inventavo con loro continuamente tecniche nuove. Ricordo che portavo a scuola di tutto, espositori dismessi dai magazzini, imballaggi, oggetti rotti da reinventare... le scuole dove ho insegnato cambiavano aspetto e si riempivano di forme e colori e i ragazzi erano molto orgogliosi dei loro 'capolavori'. In seguito ho tenuto a scuola corsi extracurricolari di ceramica e così ho realizzato plastiche ornamentali per gli spazi delle scuole che sono tutt'ora in opera.

**FP** E il tuo lavoro artistico?

**CG** I pomeriggi liberi dalla scuola li trascorrevi prevalentemente a dipingere. Ho dipinto molte tele e disegnato moltissimo, inoltre, non avendo un mio forno per la ceramica, mi sono dedicata per molti anni prevalentemente alla decorazione a freddo su vetro e ceramica. In più ho sempre amato l'*assemblage*, perché fondamentalmente trovo inaccettabile l'idea di dovermi disfare di un oggetto quando questo sia dotato di un valore storico, estetico o affettivo, perciò ho cominciato a regalare una seconda vita 'artistica' alle cose dimenticate o scartate, talvolta semplicemente acquistandole nei mercatini e tenendole per me, talaltra creandone delle composizioni. Ho 'riciclato' bijoux, passamanerie, articoli devozionali... anche nel mio lavoro con la ceramica ho sempre cercato una soluzione per recuperare e dare una seconda *chance* al pezzo rotto o mal riuscito e i risultati sono stati spesso entusiasmanti!

**FP** Come hai vissuto da donna artista la tua lontananza dal mondo dell'arte?

**CG** Ho letto una volta la dichiarazione di un'artista che amo molto e nella quale mi sono immediatamente rispecchiata: «avevo la sensazione – racconta Louise Bourgeois – che la scena artistica appartenesse agli uomini e che io, in qualche modo, ne invadessi il terreno. Perciò il mio lavoro era fatto ma tenuto

nascosto»<sup>178</sup>. Anche io, come lei, ho sempre percepito una sorta di 'inopportunità', essendo donna, a nutrire qualsiasi ambizione di appartenenza al mondo dell'arte. Desideravo fare ceramica e mi bastava poterlo fare in libertà a prescindere dalla pubblica esibizione dei miei lavori. La gioia che mi procurava fare arte e magari dividerla anche solo coi miei allievi e familiari mi sembrava da sola un enorme privilegio. Il resto (le mostre, la docenza all'Accademia, i concorsi...) mi appariva come un territorio prettamente maschile, perciò consideravo scontato che mio marito ne facesse parte e io no e così ho affrontato volentieri non pochi sacrifici perché la famiglia non costituisse per lui un vincolo o una limitazione alla sua libertà di esprimersi e di coltivare le sue aspirazioni artistiche.

**FP** Come mai continui a insegnare?

**CG** Ho sempre concepito l'insegnamento come un'occasione meravigliosa per lavorare insieme ad altre persone e ho sempre dato un enorme contributo di idee e di capacità al lavoro degli altri, che fossero allievi, colleghi, partner, senza mai pormi il problema di richiederne il riconoscimento o l'attribuzione, perché la mia gratificazione si esprime nel compiacimento del risultato e nel piacere del lavoro. Anche oggi continuo a insegnare decorazione ceramica a terzo fuoco alla Società Umanitaria di Napoli, lavoro con i miei allievi e non mi risparmio, perché non ho mai considerato la mia arte come un tesoro da difendere, ma piuttosto come un dono da condividere.

**FP** Che cosa, secondo te, rende la ceramica un'arte così speciale?

**CG** In ceramica il tempo che intercorre tra l'idea di ciò che voglio realizzare, il gesto del creare e il suo compimento è scandito da una serie di momenti non del tutto controllabili dall'artista e nei quali entrano in gioco infinite possibilità di variazione. Quando si dipinge o si scolpisce, ci si confronta con un lavoro molto prossimo al risultato finale, mentre in ceramica c'è sempre un fattore di indeterminatezza, che rinnova ogni volta l'ansia e la meraviglia della scoperta. Ciò non significa che si lavora per improvvisazione, ma piuttosto che ogni pezzo rappresenta una sfida tra la mia idea e la materia che utilizzo e talvolta perderla è altrettanto meraviglioso che vincerla! Io poi non sono una persona metodica, non ho mai lavorato, come alcuni ceramisti, coi campionari dei colori e delle terre, mi affido esclusivamente all'esperienza, alla memoria e all'intuito, provo e sperimento, soprattutto nella parte colori-

<sup>178</sup> Cfr. Trasforini 2007, p.163.

stica, questo rende il mio lavoro estremamente avventuroso. Mi viene da sorridere nel pensare che talvolta mi chiedono come ho ottenuto un determinato effetto e io rispondo candidamente che non lo so, perché davvero nella gran parte dei casi non sarei più capace di replicare determinati risultati. D'altro canto non ho mai voluto ripetere. Ho creato sì, serie di opere ispirate a un solo tema, ma non ho mai fatto due pezzi uguali, non è nelle mie corde.

**FP** Hai mai vissuto sulla tua pelle la discriminazione di essere donna?

**CG** Ai tempi della scuola di Faenza eravamo molte ragazze, ma nessuna di noi aveva l'ambizione di diventare un'artista. Eravamo contente di poter coltivare il piacere di creare e di poterne fare un mestiere, attraverso l'insegnamento o il lavoro dipendente come decoratrici, cosa che hanno fatto alcune mie colleghe. Lo stesso direttore Emiliani mi ha chiamata come sua allieva migliore per propormi l'insegnamento, mentre non mi avrebbe mai incoraggiata a intraprendere una carriera artistica autonoma, perché questa possibilità non era proprio contemplata a quei tempi per una donna. Nell'insegnamento negli Istituti d'Arte ho avuto perlopiù colleghi e superiori uomini, che però mi hanno sempre rispettata e riconosciuta. La scelta di restare fuori dal mondo dell'arte è stata in parte dovuta all'educazione e alla cultura degli anni in cui mi sono formata e avviata al lavoro – con l'aggravante che mi trovavo nel Meridione –, in parte alla mia innata timidezza che mi ha demotivata a propormi in prima persona, anche quando ho cominciato a maturare una coscienza delle mie possibilità. A ciò si aggiunge che avendo sposato uno scultore, che insegnava all'Accademia e conduceva la sua attività con un proprio studio, con mostre, concorsi e tutto il resto, e dovendo io occuparmi dei figli e della casa, in più insegnando, mi sono adeguata a vivere una situazione di subalternità, senza rinunciare mai all'espressione artistica personale, ma coltivandola anche con la finalità di contribuire al ménage familiare o di supportare con un aiuto materiale, in incognito, l'attività di mio marito, mettendo la mia realizzazione personale come artista in fondo alla classifica delle priorità.

**FP** Che cosa ha determinato il cambiamento che ti ha portata a fare mostre e ad avere opere nei principali musei italiani?

**CG** Devo questa mia ‘seconda primavera artistica’ – come l'ha definita qualcuno – in un certo modo al caso che ha posto sulla mia strada l'esperto di arti applicate Enzo Biffi Gentili, il quale è stato il primo che ha valorizzato il mio lavoro e lo ha posto sotto i riflettori. Devo dire che per me da quella prima mostra, è stata poi sempre fonte di felicità poter esporre le mie opere e riceverne le impressioni del pubblico e questo mi stimola molto oggi a tenere mostre.

L'antologica dedicata alla mia carriera al Museo Duca di Martina di Napoli, la recente mostra a Faenza durante Argillà 2018 e l'ultimissima personale alla Casina delle Civette di Roma, ad esempio, mi hanno dato l'opportunità di incontrare moltissime persone, più o meno vicine all'ambiente artistico e ceramico, e di ricevere una enorme energia positiva dal loro apprezzamento del mio lavoro. Mi rendo conto e mi fa piacere che la meraviglia con cui molti si avvicinano alle mie creazioni è dovuta, oltre che al mio linguaggio molto luminoso e colorato – come il paesaggio meridionale che oramai è per me familiare –, al fatto che non si è più abituati al 'saper fare', in quanto l'arte contemporanea propone generalmente idee e non artefatti. Pertanto constato spesso che una buona dose di curiosità e gradimento da parte del pubblico è dovuta al fatto di trovarsi davanti a un'opera d'arte contemporanea che è portatrice non solo di un concetto, ma anche – se me lo consenti – di una certa maestria esecutiva.

**FP** Che cosa significa per te essere artista?

**CG** Essere artista è per me la cosa più bella che una persona possa desiderare, perché l'arte è una risorsa che non ti lascia mai: puoi non avere fortuna, puoi essere invisibile agli altri, ma la vera tragedia per me sarebbe invece non avere la possibilità di esprimersi artisticamente, di creare e dare forma e colore a una personale idea di bellezza, al pensiero, alle emozioni. Dopo molti anni ho oggi piena consapevolezza di essere artista. Non ho inseguito le tendenze, la carriera, non ho frequentato luoghi e personaggi utili, non ho cercato l'affermazione dell'*esserci*, eppure *c'ero, ci sono stata*, molte volte addirittura per prima, in anticipo rispetto ad altri, con serietà e ostinazione, silenziosamente, tenacemente e con opere solitarie, ma vere, autentiche, vissute interiormente, sperimentate, concluse, superate.

### III.3. *La conquista della visibilità e della libertà espressiva di Muky*

Dotata di un temperamento indipendente e volitivo e di una innata insofferenza agli stereotipi e alle convenzioni sociali, l'artista visiva e poetessa Muky (al secolo Wanda Berasi) (Trento, 1926-Faenza, 2022) pone l'esperienza estetica e quella relazionale al centro del proprio percorso esistenziale (fig. 63). Avendo assunto le arti visive e la poesia come lenti attraverso le quali osservare la realtà e come strumenti privilegiati di comunicazione, ella riesce, grazie al suo naturale talento per la creazione di reti interpersonali, a orientare il proprio percorso di

crescita e di ricerca nel territorio artistico e ad assicurarsi una visibilità e una libertà di espressione impensabili per altre artiste della sua generazione.

Formatasi a contatto con ambienti culturali diversi, Muky sperimenta dapprima diversi *media* e linguaggi artistici, per poi stabilire un profondo e più stabile legame con la ceramica e con Faenza, che elegge a propria città d'adozione. Qui esercita con successo, per oltre sessant'anni, il mestiere dell'arte<sup>179</sup>, divenendo al contempo animatrice di un vivace cenacolo culturale, espressione emblematica del suo carisma, della sua vocazione alla socialità e dei suoi eclettici interessi.

### III.3.1. *Gli inizi: esperienze formative, incontri cruciali e strategie di 'sopravvivenza' artistica*

Nata a Trento il 9 ottobre del 1926, in una famiglia alto-borghese d'origine austriaca<sup>180</sup>, la sua infanzia è tristemente segnata dal repentino mutare del corso del destino dovuto alla scomparsa prematura della madre Gina. Ancora ragazzina, Wanda è costretta a fare esperienza delle privazioni e degli orrori della guerra: i bombardamenti, lo sfollamento in una piccola comunità montana, i rastrellamenti e i tanti episodi di cieca violenza vissuti da giovanissima testimone affioreranno nel corso degli anni alla sua memoria e saranno da lei declinati in vivide narrazioni poetiche<sup>181</sup> e in opere d'arte: pagine oscure che la segneranno per sempre e il cui traumatico ricordo andrà sublimandosi nel costante e generoso impegno filantropico e nella ferma fede pacifista.

Da fanciulla e poi adolescente, seppur limitata nei propri slanci creativi dalla rigida educazione impostale dall'amatissimo padre Augusto, a Wanda non mancano attenzione e cure amorevoli – anche in virtù della sua costituzione gracile e delle fragili condizioni di salute – e con esse l'incoraggiamento a coltivare i suoi interessi e le sue precoci attitudini letterarie e artistiche. A Bolzano – dove la famiglia si è trasferita – Wanda frequenta teatri, sale da concerto, musei e mostre d'arte, spostandosi talvolta anche fuori città per seguire eventi importanti, come

<sup>179</sup> La sua lunga attività artistica è documentata, tra l'altro, da una scheda del tedesco *Lessico Generale dell'Artista (Saur Allgemeines Künstlerlexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker)* che contiene voci su artisti visivi di tutto il mondo dall'antichità ad oggi. La scheda dedicata a Wanda Berasi è inclusa nel volume nono (Benecke-Berrettini) dell'opera pubblicato nel 1994.

<sup>180</sup> Tra i suoi antenati vi è una bisnonna nativa americana, sposa del bisnonno avventuriero, soldato in America.

<sup>181</sup> Cfr. *Muky. Racconti di guerra*, in Muky 2004, pp. 43-49.

la storica XXIV Biennale dell'Arte del 1948 a Venezia, la prima dopo il forzato blocco dovuto al secondo conflitto mondiale.

Qui conosce il critico d'arte Giuseppe Marchiori che, nell'ambito di quella kermesse, presenta la seconda mostra – dopo l'esordio milanese dell'anno precedente – di una nuova compagine eterogenea di artisti italiani da lui stesso tenuta a battesimo e denominata Fronte Nuovo delle Arti, tra le cui fila figurano alcune tra le proposte più interessanti del panorama nazionale.

Si tratta di un incontro cruciale in quanto, sottoposte al giudizio di Marchiori le proprie composizioni poetiche e le prime prove artistiche, il suo autorevole consenso rafforza la determinazione di Wanda a intraprendere un percorso artistico e le istilla la volontà di trasferirsi nella capitale, in modo da potersi confrontare con un ambiente aggiornato e dinamico, dal quale trarre esperienze, conoscenze e stimoli nuovi. Così, ottenuto il permesso del padre, ella muove a Roma e qui trova alloggio in via Salento, nel quartiere Nomentano.

Dotata di forte determinazione e di una delicata e suadente avvenenza, riallaccia i contatti con alcune sue precedenti conoscenze – come i giornalisti Vittorio Gorresio e Paolo Monelli – e ne coltiva delle nuove. Soprattutto prende a frequentare assiduamente l'*entourage* intellettuale della vicina Villa Massimo<sup>182</sup>, dove, dal secondo dopoguerra, sono insediati coi propri studi alcuni dei protagonisti della scena artistica italiana, come Renato Guttuso, Emilio Greco, Leoncillo Leonardi e Marino Mazzacurati (questi ultimi già conosciuti a Venezia con Marchiori). Si apre così per la giovane artista una stagione esaltante e gravida di sviluppi: la formazione tecnico-artistica, la pratica diretta del mondo dell'arte

<sup>182</sup> Palmiro Togliatti, Ministro di Grazia e Giustizia del Governo provvisorio del dopoguerra, predispose l'assegnazione degli atelier dell'Accademia Tedesca di Villa Massimo (ex proprietà del governo prussiano sequestrata dallo Stato Italiano dopo il ritiro delle truppe tedesche da Roma nel 1947) agli artisti italiani che avevano partecipato alla Resistenza. Così nel corso del primo decennio del dopoguerra, la Villa accoglie gli studi di diversi artisti – Leoncillo Leonardi (Studio 3), Marino Mazzacurati (Studio 4), Renato Guttuso (Studio 5) e i suoi assistenti Aldo Turchiaro e Raffaele Leomporri, Emilio Greco (Studio 2), Enzo Rossi, Enzo Brunori, Vittoria Lippi, Romeo Mancini, Ugo Rambaldi, Salvatore Meli, Aldo Caron (Studio 6), Ugo Marinangeli (Studio 3a), Guido La Regina – e diviene polo d'attrazione per l'ambiente intellettuale romano, frequentato, tra gli altri, da Carla Accardi, Cesare Zavattini, Enrico Prampolini, Alberto Moravia, Carlo Levi e dai critici d'arte Corrado Maltese, Stefano D'Arrigo, Antonello Trombadori e dal giovanissimo Enrico Crispolti. Per il cenacolo culturale di Villa Massimo si veda: O. Rossi Pinelli, *Villa Massimo 1948-1956: un laboratorio di ricerca per un nutrito gruppo di artisti italiani*, in Brunori. *Una poetica del colore nel Secondo Novecento*, a cura di E. Crispolti, De Luca, Roma 2008.

e delle sue complesse dinamiche, la ricchezza delle sollecitazioni e degli scambi culturali, l'intensità delle esperienze umane e di relazione, schiudono a Wanda un nuovo orizzonte nel quale ella può finalmente muoversi da protagonista.

A Villa Massimo coltiva la tecnica pittorica, prende lezioni di scultura da Mazzacurati, per il quale posa anche da modella – ma anche Renato Guttuso, Romeo Mancini e altri le fanno ritratti –, e soprattutto si interessa al lavoro degli artisti ceramisti del gruppo, Salvatore Meli e Leoncillo, individuando nell'argilla la propria materia d'elezione. E poiché «per ogni ceramista, non ci può essere ispirazione e figurazione, suscitazione e incursione nelle forme poetiche senza il passaggio attraverso il vaglio delle pratiche tecniche. Attraverso il loro chimico e sapiente esercizio di forme, colori e materie teso all'esito dell'azzardo del fuoco»<sup>183</sup>, i loro atelier – Leoncillo vi costruisce un forno 'leggendario'<sup>184</sup> – sono luoghi di sperimentazione, di ricerca e di apprendimento, ove si compie spesso il tirocinio di meno affermati artisti e collaboratori provenienti da più parti d'Italia e dove Wanda ha modo di prendere grande confidenza con il forno e con le complesse leggi di trasformazione della materia in cottura<sup>185</sup>.

D'altro canto, in questa fase storica, la pratica e la ricerca nel design e nelle arti decorative e applicate sono largamente esercitate da artisti e architetti senza alcuna discriminazione valoriale rispetto alle cosiddette arti maggiori, come avviene, ad esempio, per altri suoi colleghi di Villa Massimo, come Mazzacurati e Leoncillo, i quali collaborano con lo Studio di Villa Giulia di Enrico Galassi, uno straordinario laboratorio che riunisce le migliori energie creative della capitale nell'esercizio di svariate tecniche artistiche finalizzate alla creazione di oggetti d'arredo e di complemento dell'architettura<sup>186</sup>.

Sempre a Roma un'altra interessante esperienza ceramica coeva si deve alla coppia formata da Pietro Cascella e Anna Maria Cesarini Sforza, i quali, dal 1946, avviano in Piazza dell'Orologio un laboratorio nel quale realizzano origi-

<sup>183</sup> Cfr. Venturoli 1949.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Cfr. Knigge 2018, pp. 32, 38.

<sup>186</sup> Con Galassi collaborano, oltre ad artisti già celebri, come Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Marino Mazzacurati, Savinio, Gino Severini, Mino Maccari, Giacomo Manzù, Giuseppe Capogrossi, Mirko Basaldella, Orfeo Tamburi, Franco Gentilini, Luigi Montanarini, anche giovani come Fabrizio Clerici, Pietro Consagra, Leoncillo Leonardi, Giulio Salvadori, Angelo Savelli, Antonio Scordia, impegnati nelle più diverse tecniche artistiche e materiali, come mosaico, intarsio marmoreo e ligneo, marmo, pietre dure, ceramica, ricamo, progettazione di libri.

nali lavori in ceramica e a mosaico, anche recensiti su «Domus», e poi, a partire dal 1949, insieme col fratello di Pietro, Andrea, e col pittore Fabio Rieti, danno vita a una cooperativa artistico-artigianale in un capannone a Valle dell'Inferno, dietro Monte Mario, in un'area così denominata per la presenza di fornaci dedite alla produzione di vasellame e laterizi, dove – come scrive Giuseppe Appella – «vivono a contatto con la terra, con la geologia e la storia delle cose. Scavano l'argilla, fredda e gocciolante, come se concepissero un antico rito, con le mani e con la stecca alzano forme simili ad avanzi di alberi pietrificati, a idoli di un nuovo mondo<sup>187</sup>». La loro produzione consta di oggetti d'uso, complementi d'architettura, come insegne e pannelli ornamentali, e sculture d'impronta arcaica e primitivista che, nei formati maggiori, puntano – secondo Lorenzo Fiorucci – «a una monumentalità che contrasta con la tradizionale natura tecnica di un mezzo vincolato alle cotture e alle dimensioni del forno. Criticità che sono risolte attraverso l'assemblaggio e l'incastro di elementi componibili<sup>188</sup> e che, nella loro natura 'totemica e iperspaziale' catalizzano, tra gli altri, l'interesse dell'artista internazionale Sebastian Matta, che, giunto a Roma nel 1949, stringe amicizia coi Cascella e prende a frequentare questo studio, che resta attivo fino al 1956.

Immersa nel clima di fervore e di attivismo artistico che caratterizza la capitale negli anni Cinquanta, Wanda intreccia rapporti e amicizie con critici, collezionisti, galleristi, politici, scrittori, personaggi dello spettacolo e, sullo sfondo della disputa tra astrattismo e figurativismo, elabora un proprio linguaggio che raccoglie l'eredità delle tendenze primitiviste e dell'avanguardia surrealista astratta e si apre alle nuove sperimentazioni informali. Declina questo suo personale paradigma espressivo e simbolico in una cospicua produzione di oggetti ceramici con funzione estetica e d'uso, le cui fantasiose forme e partiture grafiche riscuotono apprezzamento critico e commerciale. Se, infatti, la ceramica è fatta essenzialmente per saturarsi nel colore, Wanda privilegia, in questa produzione, l'uso del bianco e nero (bianchetto e ossido nero), che, sull'esempio della *Guernica*, interpreta come allegoria di luce e ombra, vita e morte, come in un suo storico servizio da tè d'impronta informale-segnica, che più di sessant'anni dopo – nel 2016 – sarà esposto alla Triennale di Milano per la mostra *W. Women in Italian Design*.

<sup>187</sup> Cfr. D'Angelo 1996, p. 110.

<sup>188</sup> Cfr. Fiorucci 2023, p. 13.

Ben presto, tuttavia, si rende conto che essere donna nel mondo dell'arte comporta lo scotto di una feroce *capitis deminutio*. Nasce così l'idea di firmare i suoi pezzi con un nome d'arte di genere neutro – Muky, appunto – che possa metterla a riparo dalla aprioristica discriminazione di valore applicata al lavoro artistico femminile.

Quando proponevo le mie opere, sculture, quadri o ceramiche, firmate con il mio nome, Wanda Berasi, in pochi se le filavano. In quei tempi, negli anni 50/60, le donne, come in altri settori, non erano considerate. Eravamo sacrificate, schiacciate nell'orgoglio e nel talento. Pensai quindi di attribuirmi un nome d'arte che non permettesse di capire se l'autore fosse un uomo o una donna. E ha funzionato<sup>189</sup>.

Muky conquista così un proprio spazio tra le tante iniziative delle gallerie pubbliche e private romane, dando avvio nel 1952 all'attività espositiva con la mostra personale *Myrica*, in via Frattina, alla quale subito segue quella alla Galleria della Cassapanca in via del Babuino, curata dalla scrittrice e artista Flora Volpini. L'anno successivo espone a Milano, alla Galleria d'Arte di Adriano Totti, grande collezionista di ceramiche d'avanguardia e curatore della storica mostra itinerante *Moderne Italienische Keramik*, che presenta al pubblico d'oltralpe le opere di quaranta artisti ceramisti italiani.

Nel 1954 lo storico cenacolo di Villa Massimo si scioglie e anche Muky lascia definitivamente la capitale. Intanto tiene personali in Canada, alla Vancouver Art Gallery, e in Austria a Innsbruck. Qui soggiorna tra il 1953 e il 1954 per approfondire la sua formazione artistica e ceramica e prende lezioni di modellato dalla scultrice austriaca Fini Platzer, che lavora prevalentemente sul tema della figura femminile, nel solco del nuovo indirizzo dell'arte ceramica inaugurato a inizio secolo dalle artiste del Wiener Werkstätte. Muky plasma sculture con argille cuocenti ad alte temperature che colora poi a terzo fuoco, sperimentando la tecnica (qui appresa) degli effetti riflessanti, alla quale resterà a lungo fedele, applicandola a gran parte della sua produzione plastica.

Proprio in conseguenza del crescente interesse per la figulina, nel 1955, approda a Faenza per seguire un Corso Speciale (programma annuale di specializzazione) nel prestigioso Istituto Statale d'Arte per la Ceramica G. Ballardini. Nello stesso anno partecipa anche al Premio *Faenza* – nelle cui precedenti edizio-

<sup>189</sup> Cfr. Casadio 2019.

ni del 1953 e 1954<sup>190</sup> erano stati premiati i suoi illustri colleghi di Villa Massimo, Leoncillo e Meli –, e ottiene un primo riconoscimento con il premio-acquisto (20.000 lire) di un suo ‘vassoio’<sup>191</sup> con cavaliere in bassorilievo, destinato alle raccolte del Museo Nazionale dell’Artigianato di Firenze.

Inizialmente si stabilisce nel centrale e storico albergo Corona di Faenza e il suo comportamento disinvolto e anticonformista non manca di suscitare immediatamente curiosità e persino un certo turbamento nella tranquilla provincia romagnola, al punto da procurarle persino un formale richiamo da parte del direttore dell’Istituto d’Arte, Tonito Emiliani, che – come ricorda Anty Pansera – per «il suo abbigliamento e i pantaloni soprattutto – blue jeans, specifica Muky –, non ancora usuali per le donne nella città manfreda [...] la invita a rimettere la gonna, pena l’espulsione»<sup>192</sup> dalla scuola. Ma Faenza non manca di riservare a Muky anche e soprattutto occasioni importanti di confronto e di crescita professionale grazie all’incontro con alcuni maestri/mentori, che ispirano e danno impulso alla sua personalità artistica, come accade per l’illustre storico Giuseppe Liverani, direttore del Museo delle Ceramiche e docente di Storia dell’Arte al Ballardini, e poi per lo scultore Domenico Matteucci, artista multiforme dalle notevoli doti di plastificatore e dallo spirito aristocratico e riservato, al quale Muky si presenta di sua iniziativa offrendogli la propria collaborazione e «un mazzolino di violette»<sup>193</sup>.

Al di là delle notevoli differenze caratteriali e di vissuto, Muky e Matteucci stabiliscono subito un’intesa profonda, basata su un’inattesa affinità di vedute e di sensibilità artistica, grazie alla quale intraprendono un solido e duraturo sodalizio creativo-professionale e al contempo una profonda unione sentimentale, che legano in modo definitivo Muky alla città manfreda. Già nel 1955 alla galleria Cosmè di Ferrara espongono insieme nella prima di una serie di mostre bi-personali. Inoltre, all’insegna di una parità di genere finalmente conquistata, i pezzi

<sup>190</sup> «Leoncillo, aveva vinto nel 1954 il primo premio al XII Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza con ‘I minatori’, in linea con il suo impegno civile, un grande pannello in bassorilievo, una maiolica policroma, di cui Muky a Roma segue la realizzazione. E anche Meli aveva partecipato all’XI Concorso Nazionale faentino, già nel 1953, vinto il 1° premio ex-aequo con Carlo Zauli» (cfr. Pansera 2016, p.n.n.).

<sup>191</sup> L’opera è così definita nella comunicazione ufficiale a lei indirizzata da parte del Comitato del XIII Concorso Nazionale della Ceramica datata 6 luglio 1955.

<sup>192</sup> Cfr. Pansera 2016, p.n.n.

<sup>193</sup> Idem.

che escono dal laboratorio di Matteucci portano ora entrambe le firme o sigle degli autori – 'U+M' (come Ucci, il nome che Muky assegna al suo compagno, e Muky) o 'Studio Muky Matteucci' – e sono il frutto di una collaborazione nella quale ciascuno riversa il proprio saper fare e il proprio bagaglio di esperienze e conoscenze. Muky tiene fede ad alcune scelte stilistiche compiute nella precedente stagione romana, come l'acromatismo e l'approccio prevalentemente informale alla materia, e con esse 'contamina' il linguaggio più tendenzialmente tradizionale e strutturato del suo partner e sviluppa parallelamente una produzione autonoma di pezzi, tra cui grandi vasi-scultura modellati a lucignolo e altorilievi plasmati con impeto gestuale.

Tra questi ultimi vi è la serie dedicata in maniera allusiva alle stagioni, «raffinate presentazioni di una materia animata, al di là di ogni mimesi, da suggestioni naturalistiche»<sup>194</sup>, come scrive Luciana Martini su «Faenza»: «materia vivente, dunque, nell'opera *Estate*, trionfante di bianchi solari; spenta nell'Autunno, fossile e come consumata nell'Inverno il cui colore fa completamente corpo con l'oggetto secondo l'esaltazione tipicamente informale del colore-materia (fig. 64). Si tratta di creazioni artistiche al limite tra il pannello e la scultura (vedi infatti la superficie negata dalla presenza del foro), nelle quali si manifesta senza incertezze una notevole maturità artistica, sia nella sensibilità dell'intonazione coloristica, sia soprattutto nella notevole libertà formale che fa di queste opere quasi esaltanti fenomeni naturali»<sup>195</sup>. Vi è, dunque, nei lavori di Muky di questa fase, l'intento – comune a molti artisti 'aggiornati' di quella generazione – di infrangere i confini tradizionali di pittura e scultura per realizzare non più un oggetto concluso, bensì un'esperienza estetica, che, in quanto tale, si presenti come non finita, come un divenire nello spazio e nel tempo, in grado di evocare l'essenza un processo fisiologico.

Così, dalla metà degli anni Cinquanta, Muky lavora alacremente, dedicando ogni energia alla produzione artistica, e partecipa con opere pittoriche e soprattutto con plastiche ceramiche a concorsi e mostre collettive in Italia all'estero, con riscontri assai positivi. Nel 1960 vince il Concorso Nazionale indetto dal Ministero dei Lavori Pubblici per la realizzazione di una plastica ornamentale per il Palazzo del Commissariato del Governo di Trento e dà alla luce *Allegoria regionale*, un grande bassorilievo ceramico evocativo delle bellezze e della storia

<sup>194</sup> Cfr. Martini 1983, pp. 118-119.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

del territorio, colorato a terzo fuoco con lustro, così da ottenere una superficie splendente di iridescenze e riflessi metallici. Nel 1961, l'opera già citata, *Estate* – oggi nella collezione del MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza –, è premiata al XIX Concorso Nazionale della Ceramica d'Arte di Faenza con la Medaglia d'oro del Ministero dei Lavori Pubblici, mentre, nell'edizione del 1967 della medesima competizione, il suo altorilievo, *Vibrazione dell'ascolto*, conquista il Premio dell'ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e la Piccola Industria). Nel 1962 è insignita della Targa d'oro alla IV edizione del Concorso Internazionale della Ceramica di Gualdo Tadino, dedicato alle conquiste spaziali, dove presenta un altorilievo «rappresentante il quadrante di uno strumento radar montato su un'astronave colpita da una meteora»<sup>196</sup>; l'anno successivo, alla V edizione del Premio dedicata al misticismo umbro, ottiene il quarto premio ex equo con l'opera *Terra di santi per l'eternità*, un 'cretto' ante litteram – Burri darà inizio alla celeberrima serie solo dieci anni più tardi – costituito da una spessa superficie di ceramica dipinta con oro a terzo fuoco, su cui si dipana un fitto tracciato di crepe sottili e fenditure profonde. Nel 1963 e nel 1966 si classifica al terzo posto rispettivamente al I e al IV Concorso di Ceramica d'Arte di Cervia (tenutosi presso l'ex Magazzino del Sale) con l'altorilievo bianco opaco e nero, *Approccio in due*, e poi con *Uovo*, una scultura in bianco zinco satinato alta 110 cm – anche in questo caso anticipando di dieci anni l'iconico Ovo di Gubbio della poetessa artista Mirella Bentivoglio –, entrambi acquistati per l'allora costituendo Museo dell'Arte di Cervia. Ancora nel 1964 la sua opera, *Caminetto, caccia, sole e fuoco*, è premiata al IX Premio Gubbio Mastro Giorgio, in occasione della III Biennale d'Arte della Ceramica di Gubbio e nell'edizione successiva (1966) dello stesso concorso Muky ottiene ancora la Medaglia d'oro dell'Azienda Turismo di Gubbio con un complesso di sei opere, tra le quali *Arcobaleno*, una grande ciotola in ceramica policroma<sup>197</sup>. Ne conseguono anche numerose acquisizioni di sue opere a collezioni museali, tra cui quelle del MIC di Faenza, del Museo della Scultura Italiana Contemporanea di Gubbio, del Museo Civico Rocca Flea di Gualdo Tadino, del MUST (Museo Settore Territorio) di Faenza.

<sup>196</sup> Cfr. Pansera 2016, p.n.n.

<sup>197</sup> In tempi più recenti, consegue il Primo Premio alle edizioni 1990 e 1991 del concorso bandito dall'Ente Ceramica di Faenza per la decorazione originale dei piatti commemorativi dell'anno, interpretati con temi afferenti alla storia contemporanea (guerra del Golfo), nel primo caso, e con un omaggio Domenico Matteucci, nel secondo.

III.3.2. *La maturità: l'arte si nutre di poesia, socialità e anelito religioso*

Se l'adesione al linguaggio informale caratterizza la prima stagione del percorso artistico di Muky (dai primi anni Cinquanta all'alba del successivo decennio) – come sancisce anche la sua inclusione tra gli artisti selezionati dai curatori Renato Barilli e Franco Solmi per la mostra *L'Informale in Italia*, tenutasi nel 1983 alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna –, nel corso degli anni Sessanta, in linea con le contemporanee tendenze minimaliste, le sue creazioni manifestano un graduale superamento della pratica gestuale a vantaggio di espressioni plastiche sempre più controllate e rigorose, tendenti alla forma pura, spesso prive di connotazione cromatica e invece giocate su ricercate variazioni di bianchi, come nella serie di piatti di varie foggie, sculture e contenitori ovoidali di un bianco zinco satinato entrati poi in parte nella raccolta del MIC di Faenza.

Anche negli anni a venire si succedono le sue partecipazioni a importanti manifestazioni artistiche nazionali ed estere soprattutto connesse al mondo della ceramica e del design, in special modo su invito di personalità e/o enti, spesso legati al territorio romagnolo, attivi nella promozione culturale internazionale del prodotto artistico ceramico italiano d'avanguardia, come nei casi seguenti: mostra itinerante negli Stati Uniti (New Orleans, San Francisco, Memphis, Philadelphia, New York) curata da Giuseppe Liverani nel 1962, Fiera Internazionale Primaveraile di Zagabria (Croazia) nel 1963 per interessamento della CCIAA (Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura) di Ravenna, Mostra Ravennate a Chartres (Francia) organizzata dall'ENIT (Ente Nazionale Italiano per il Turismo) sempre nel 1963, collettiva *Italian Decorative Art Exhibition* tenutasi nel 1964-65 nella sede dell'ENIT a Montreal, con la collaborazione dell'ENAPI, collettiva *Italijanskih keramičara* alla Galleria d'Arte Moderna di Rijeka-Fiume (Croazia) sempre nel 1965, *International Exhibition of Contemporary Ceramic Art* al Museo Nazionale di Tokyo ancora nel 1965 (con acquisizione al museo di alcuni pezzi), Expo 1967 a Montreal, mostra *Forme Nuove in Italia* nell'ambito della Mostra Internazionale dell'Artigianato promossa dall'ENAPI a Monaco di Baviera nel 1967, XIV Triennale di Milano su invito dell'ENAPI nel 1968, *Settimana del Prodotto italiano* promossa dall'ENAPI ad Amsterdam nel 1968, *Exposición de Cerámicas de Faenza*, curata da Liverani, tenutasi nel 1969 all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, Mostra Internazionale dell'Artigianato Artistico a Stoccarda nel 1969, mostra *Contemporary Ceramic Art. Europe and Japan* al National Museum of Modern Art di Kyoto e al Nichido Kasama Museum of Art di Osaka nel 1970 (con

acquisizione a quest'ultimo museo di alcuni suoi pezzi selezionati dal curatore Yoshiaki Inui)<sup>198</sup>.

Dagli anni Settanta e fino al 2022 proseguono, seppure gradualmente riducendosi rispetto ai primi decenni, l'attività creativa e quella espositiva, con mostre personali e soprattutto attraverso numerose partecipazioni a mostre collettive di respiro nazionale e internazionale<sup>199</sup>.

<sup>198</sup> Dal 1956 al 1969 Muky partecipa inoltre come scultrice-ceramista ai seguenti eventi espositivi (cfr. Muky 2004, pp. 73-93). Nel 1956: XIV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza. Nel 1957: mostra tri-personale di Muky, Domenico Matteucci e Giulio Ruffini organizzata dall'associazione Amici dell'Arte e della Cultura di Faenza a Russi; mostra di Muky e Matteucci alla Società Mostre G. Regnoli di Forlì; XV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza; mostra di Muky e Matteucci alla Sala d'Oro di Lugo; mostra di Muky e Matteucci alla sala mostre della CCIAA di Ravenna. Nel 1958: mostra di Muky e Matteucci alla Società Mostre G. Regnoli di Forlì; mostra di Muky e Matteucci alla sala mostre della CCIAA di Ravenna. Nel 1959: XVII Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza. Nel 1960: Mostra Sindacale del Piccolo Formato a Ravenna; mostra con Domenico Matteucci, Francesco Gurioli e Neo Massari al Club del Corso di Carpi. Nel 1961: VI Biennale Romagnola d'Arte Contemporanea al Palazzo delle Esposizioni di Forlì organizzata dall'Unione Sindacale Artisti Italiani Belle Arti; mostra di sette ceramisti faentini organizzata dal Comune di Casola Valsenio. Nel 1962: II Mostra della Ceramica e del Refrattario di Castellamonte; Mostra di Ceramisti Faentini promossa dal Comune e dalla Pro Loco di Faenza (Pro-Faventia) alla Galleria Montanari di Ferrara; Mostra Ravennate di Primavera alla sala mostre della CCIAA di Ravenna; Mostra Nazionale del Turismo a Roma. Nel 1963: mostra collettiva (non meglio specificata) a Deruta. Nel 1964: Mostra Sindacale di Primavera a Ravenna. Nel 1965: III Mostra Internazionale della Ceramica in Sardegna a Cagliari; III Concorso di Ceramica d'Arte di Cervia, presso l'ex Magazzino del Sale della città; mostra collettiva in occasione della XXIV *Settimana Cesenate* a Cesena; mostra presso la casa della Contessa Anna Sassoli De' Bianchi promossa dal Comitato Femminile Nuove Chiese di Bologna; mostra collettiva (non meglio specificata, forse Mostra dell'Artigianato Italiano promossa dall'ENAPI) a Marsiglia; mostra collettiva (non meglio specificata) con altri ceramisti italiani a New York-Montreal-San Francisco; mostra collettiva (non meglio specificata) con altri ceramisti italiani a Copenaghen; mostra *Natale oggi all'EUR* di Roma promossa dall'ENAPI. Nel 1966: Concorso Nazionale *Francesca da Rimini* a Rimini; mostra *Faenza Produce* a Faenza; mostra *Natale oggi all'EUR* di Roma promossa dall'ENAPI. Nel 1967: IV *Salone Internazionale delle Arti Domestiche* a Torino; VII Biennale dell'Artigianato Artistico Provinciale alla sala mostre della CCIAA di Ravenna; mostra collettiva in occasione della XXVI *Settimana Cesenate* a Cesena. Nel 1968: mostra collettiva in occasione della XXVII *Settimana Cesenate* a Cesena. Nel 1969: III Rassegna dei Prodotti dell'Industria e dell'Artigianato a Lugo; mostra collettiva in occasione della XXVIII *Settimana Cesenate* a Cesena; mostra collettiva (non meglio specificata) nelle Marche (Sasso Ferrato, Cingoli, Osimo, Visso); mostra collettiva (non meglio specificata) a Monaco di Baviera; mostra collettiva promossa dall'ENAPI a Brindisi.

<sup>199</sup> Dal 1970 a oggi Muky partecipa inoltre come scultrice-ceramista ai seguenti eventi espositivi. Nel 1970: mostra collettiva promossa dall'Azienda Autonoma di Soggiorno Faentina a Riccione; mostra collettiva in occasione della XXIX *Settimana Cesenate* a Cesena; mostra collettiva (non me-

### III. L'“altra metà” dell'arte ceramica contemporanea

Gradualmente la sua produzione si apre al colore, evolvendo dall'acromatismo e dalle inizialmente predilette tinte metalliche e tenui, come le gamme

glio specificata) a Fabriano-Visso-Schio-Iesi. Nel 1971: mostra collettiva a Visso; mostra al Rembrandt Art Center di Johannesburg. Nel 1973: *Italienisches kunsthandwerk* ad Amburgo; mostra collettiva di ceramica *Arte e Tradizione* a Monte S. Savino. Nel 1975: IV Rassegna d'Arte all'Auditorium della Cassa di Risparmio di Imola. Nel 1978: *Cultura e Società in Emilia Romagna* all'Istituto di Cultura Italiana a Mosca. Nel 1980: mostra itinerante *Manualità Città Artigianato* a Faenza, Gubbio, Valenza, Venezia, Volterra. Nel 1984: mostra collettiva (non meglio specificata) al Palazzo Comunale di Cesena; mostra collettiva *Faenza-Ceramica: un'arte antica che si rinnova* al Palazzo d'Accursio di Bologna. Nel 1985: mostra itinerante in Serbia promossa dal MIC, *La ceramica faentina dal Medioevo ai giorni nostri: dal Museo Internazionale della Ceramica di Faenza*, al Museo delle Arti Applicate di Belgrado, al Museo della Vojvodina a Novi Sad, al Museo Nazionale di Lubiana, al Collegium Artisticum di Sarajevo. Nel 1986: *Keramik aus Faenza. Vom Mittelalter zur Gegenwart aus dem Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza* al Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum di Innsbruck e al Salzburger Museum Carolino Augusteum di Salisburgo; mostra presepiale a Faenza. Nel 1987: mostra itinerante *Seicento anni di ceramica faentina* promossa dal MIC alla Kecskeméti Galeria di Kecskemét e al Kiscelli Museum di Budapest (Ungheria); *Tesori delle ceramiche di Faenza* al Palazzo Kornschutte, Lucerna (Svizzera); mostra collettiva allo Spazio Cultura Navile di Bologna; mostra presepiale al Centro San Domenico di Bologna. Nel 1988: mostra collettiva indetta dal consorzio dei ceramisti a Bergamo; mostra presepiale al Chiostro di Santo Stefano a Bologna. Nel 1989-90: mostra itinerante *Seicento anni di ceramica faentina* promossa dal MIC alla Galleria Nazionale - Museo di Alexandros Soutzos di Atene, al Centro Culturale Atatürk di Ankara, al Museo di Arte Turca e Islamica di Istanbul (Turchia) e alla Sala Dalles di Bucarest (Romania); mostra collettiva a Gallarate organizzata dalla CRI; mostre presepiali a Budrio, Bologna e Faenza. Nel 1993-1999: mostre collettive regionali e mostre presepiali a Cento, Budrio, Forlì, Rimini e Faenza. Nel 1996: Bologna Arte Fiera; mostra a Rovereto. Nel 2002: *Artisti a confronto* ad Amaroussion (Grecia). Nel 2007 mostra bi-personale Èrgon con Maria Chiara Zarabini alla Casa Museo Rossini di Lugo di Romagna. Nel 2012 personale nell'ex Chiesa di San Cristoforo a Lodi. Nel 2013: mostra tri-personale con Stefano Bombardieri ed Enrico Versari *Augenblick und Ewigkeit* a Traun (Austria); mostra bi-personale con Silvio Cattani *Di/versi dipinti* alla Biblioteca Civica G. Tartarotti di Rovereto; mostra collettiva *Metros de Creatividad - Libro Artistico Compartido* alla Biblioteca di Roma Capitale Casa del Parco e alla Biblioteca Central de la Universitat Politecnica de Valencia (Spagna). Nel 2014: personale *Urla di Pace* alla Rocca Sforzesca di Dozza. Nel 2015: mostra collettiva *In piatto. Nutrimenti ad arte* alla galleria Movimento Aperto di Napoli e al Palazzo del Podestà di Rimini. Nel 2016: personale *Muky fra astratto e verità* negli spazi museali dell'Ex Fornace Grazia di Deruta; collettiva *Espresso and Cappuccino Cups* a Castellamonte, Gualdo Tadino, Faenza. Nel 2017: mostra bi-personale *Corpi celesti. Dipinti dal buio* con Silvio Cattani allo Spazio MicroMega Arte e Cultura di Venezia; collettiva *Non è tutt'oro... quello che luccica* alla galleria Fatto ad arte di Milano; collettiva *Ornamento femminile* alla Rocca di Dozza. Nel 2018: personale *L'eterno fascino dell'arte*, alla Camera di Commercio di Forlì-Cesena. Nel 2019: personale *La materia e il segno: parole e ceramiche di Muky* alla Biblioteca Civica di Rovereto; artista omaggiata, alla biennale di scultura ceramica *Mediterraneo: Keramikos 2020* al Museo Duca di Martina di Napoli. Nel 2020: collettiva *FORMATO A4 - Sguardo oltre la pandemia* alla Biblioteca Civica G. Tartarotti di Rovereto.

dei rosa, dei viola e dei grigi, a cromie decise e vivaci, e questo elemento del suo linguaggio visivo diviene spesso primario, portando con sé un valore simbolico essenziale per la significazione dell'opera, come nel caso del rosso lucido e intenso – adottato soprattutto dagli anni Ottanta – che lei stessa definisce: «il colore della vita, della battaglia, dell'amore, dell'estate»<sup>200</sup>.

Frattanto, all'inizio degli anni Sessanta, la ditta Muky-Matteucci acquisisce a Faenza l'ampio complesso architettonico prospiciente la piazza 2 Giugno e, sul lato opposto, il viale delle Maioliche. Si tratta di un articolato edificio risultante dagli interventi di ristrutturazione fatti eseguire dai precedenti proprietari, Rossi di Castelbolognese, sui resti di una loro proprietà molto danneggiata dai bombardamenti del 1944, consistente nella fusione di due preesistenti e contigue fabbriche neoclassiche – il Palazzo Ricciarelli, opera dell'architetto Pietro Tomba, e il Palazzo che fu del Conte Filippo Bandini, progettato dall'architetto Giuseppe Pistocchi – e di una Rotonda, collegata da un sovrappasso al corpo principale dell'edificio, fatta costruire da Sebastiano Rossi, su disegno dell'architetto Costantino Galli. Questa enorme struttura, offre alla coppia l'opportunità di riunire in un'unica sede la destinazione residenziale, quella della bottega-laboratorio e quella, che dal 1965 verrà via via consolidandosi, del cenacolo culturale. Il suggestivo ambiente della loggetta del Trentanove – dal nome dell'autore delle sculture allegoriche dei quattro elementi ospitate nelle sue nicchie – diviene infatti luogo di incontro, di confronto e di promozione della conoscenza, sede di un simposio quindicinale che riunisce diverse centinaia di persone e del quale Muky è infaticabile artefice e animatrice, coll'intento più o meno consapevole di voler ricreare nella piccola Faenza il dinamismo e l'eterogeneità culturale sperimentati nella capitale: «mi è rimasto nel ventre il 'Colosseo': l'ho riempito con la gente del mondo stando ferma in questa città 'manfrediana'»<sup>201</sup>. Un appuntamento che si rinnova puntualmente, portando alla loggetta personaggi e intellettuali, esponenti, spesso di punta, dei più vari ambiti culturali e sociali, provenienti da tutta la regione, da ogni parte d'Italia e anche dall'estero, i cui autografi, segni, aforismi o dediche – datati e incisi durante le serate sullo smalto crudo di grandi piatti e ciotole di maiolica, poi sottoposte a cottura – sono ordinatamente appesi alle pareti della stessa sala.

Agli esclusivi incontri della loggetta, si aggiunge poi una lunghissima lista di eventi aperti al pubblico – come mostre, concerti, spettacoli performativi,

<sup>200</sup> Cfr. Pansera 2016, p.n.n.

<sup>201</sup> Cfr. Muky 2004, p. 71.

conferenze, dibattiti culturali e politici, corsi di lingua e di canto – progettati, coordinati e ospitati da Muky senza soluzione di continuità sin quasi alla fine dei suoi giorni. E di questa importante attività di mecenate e di promotrice della cultura e dell'evoluzione dei costumi sociali, Faenza rende merito all'artista trentina, attribuendole in più occasioni onorificenze e premi – nel 1998 il Leon d'Oro e nel 2000 la Cittadinanza Onoraria e la Medaglia d'Oro di *Faentina sotto la Torre* –, a testimonianza del profondo legame da lei coltivato con il territorio nei lunghi anni della sua residenza faentina. Un legame che, con la lungimiranza e la capacità progettuale che le sono proprie, Muky proietta anche nel futuro attraverso la formalizzazione della volontà di donare alla Fondazione MIC la sua proprietà per la realizzazione del progetto Casa dell'Arte Muky-Matteucci, uno spazio dedicato a un museo, a residenze d'artista internazionali e alla didattica dell'arte ceramica.

Quest'ultima si conferma infatti per lei, nel corso del lungo cammino creativo, la materia che più di ogni altra sa esprimere il senso del ricostruire e del rinascere – come scrive in una poesia del 2016 dedicata appunto alla terra – e ad essa Muky rimane sempre intimamente legata, anche quando, al passo coi tempi, il suo linguaggio comincia a privilegiare il concetto alla pratica manuale, che tuttavia non è mai elusa del tutto.

Sono spesso di notevole impegno esecutivo gli interventi artistici eseguiti per spazi pubblici (dopo il grande bassorilievo del palazzo del Commissariato del Governo di Trento), come i due pannelli a bassorilievo realizzati nel 1998: il primo, intitolato *Ogni cosa si distrugge e si ricompon*e, donato al reparto oncologico dell'Ospedale Sant'Orsola di Bologna, e il secondo destinato al monastero di Santa Umiltà a Faenza e raffigurante una scena della vita della santa<sup>202</sup>.

Accanto alla produzione scultorea e pittorica, Muky si dedica assiduamente alla scrittura di liriche, racconti, haiku, aforismi e opere teatrali, manifestando un'ispirazione poetica vivace e sensibile. I suoi testi, di tema contemplativo, sociale, sentimentale, erotico, spesso connotati da tratti autobiografici e da stringenti riferimenti all'attualità, ottengono importanti riconoscimenti letterari. Essi sono pubblicati in raccolte antologiche e miscellanee oppure in veri e propri libri

<sup>202</sup> Il medesimo soggetto era stato trattato anche in una maiolica a rilievo di Matteucci del 1973, ispirata a un episodio del polittico della Beata Umiltà di Pietro Lorenzetti, conservato agli Uffizi, nel quale la santa conduce un somarello carico di pietre verso il monastero che alcuni muratori stanno edificando.

d'artista con corredi iconografici di altri autori, come *Ho un altro abito sotto il vestito* (1997), illustrato da Silvio Cattani, e *Il vestito* (2010), corredato delle fotografie di Daniele Ferroni.

In molti casi l'espressione poetica e quella visiva si sovrappongono e si contaminano, non solo nella misura in cui, mentre plasma l'opera scultorea, Muky ne esprime anche una sintesi dei significati attraverso componimenti di versi che fungono da titolazione o da commento all'oggetto, ma anche attraverso la sperimentazione di pratiche di visualizzazione del materiale verbale che la conducono alla creazione di opere di poesia-visiva, ottenute mediante l'incisione, con uno stilo, di elementi testuali sullo smalto bianco crudo, modalità che le consente di declinare la poesia in forma ceramica senza rinunciare alla sua elegante e limpida grafia.

In un caso particolare, il suo scritto *Borderline* – nato nel 1978 da una collaborazione creativa con il neuropsichiatra bolognese Angelo Gherardi – diviene un'azione poetica rappresentata in teatro. Si tratta di un'opera struggente e romantica, incentrata su una vicenda di tossicodipendenza, nella quale la salvifica passione amorosa tra i protagonisti, Violet e Sebastian, fa eco alla travolgente storia sentimentale vissuta negli stessi anni dall'artista. Storia che la porta a trasferirsi temporaneamente a Bologna, dove vive Gherardi, e a seguirne con totale coinvolgimento i viaggi e le ricerche in campo medico-psichiatrico. Una relazione vissuta da Muky senza ipocrisie, anche nel sussistere continuativo del rapporto lavorativo e affettivo con Matteucci, ma bruscamente interrottasi nel 1989, in seguito alla scomparsa del partner in un incidente automobilistico, da cui anche il suo stabile rientro nella città manfreda. Un paio d'anni più tardi, perderà la vita anche il sodale e compagno di una vita, Matteucci.

Dal 1993 ai primi Duemila si colloca il complesso di opere, in gran parte installate nel borgo di Pennabilli (al confine tra Romagna e Marche), realizzate da Muky per il poeta, sceneggiatore e multiforme artista, Tonino Guerra, col quale intrattiene una lunga e intensa amicizia. Guerra battezza Pennabilli *Luogo dell'anima* e qui promuove la creazione di un museo all'aperto titolato nello stesso modo e costituito da sette realtà espositive collocate tra il borgo e il circondario, che seguono un particolare percorso poetico, con pitture, installazioni, sculture e ceramiche, e nell'allestimento di questo suggestivo museo diffuso coinvolge ripetutamente Muky, che esegue per lui svariati interventi in ceramica e poesia<sup>203</sup>. In

<sup>203</sup> Muky realizza per Guerra e per *I luoghi dell'anima*, tra l'altro: un bassorilievo dedicato a San Michele; una serie di formelle che celebrano i mesi con semplici segni accompagnati da *Le frasi*

molti casi il poeta romagnolo – che dagli anni Ottanta si dedica principalmente alla pittura – si affida a lei per riprodurre in ceramica i propri disegni o per tradurre in espressioni grafiche i propri versi. Muky realizza così numerose opere di poesia-visiva anche per personaggi illustri del mondo del teatro e del cinema, come Fellini, Mastroianni, Antonioni, oltre a una quantità di artefatti che Guerra destinerà anche alla Russia, dove, dopo il secondo matrimonio con la russa Eleonora Kreindlina, ama trascorrere lunghi periodi.

Così, grazie al continuo aggiornamento e alla non comune vivacità intellettuale, Muky recepisce con grande sensibilità lo spirito dei tempi in costante cambiamento e fa delle sue opere la traduzione puntuale di un pensiero critico libero e profondo, che dalla dimensione astratta della parola confluisce in quella materica della forma scultorea e viceversa. Ne sono testimonianza i suoi 17 *Presepi contro*, eseguiti come tema prediletto dall'artista dal 1989 al 2004, e acquisiti, in seguito alla sua donazione, alla Fondazione Opera Campana dei Caduti di Rovereto. Concepite come *assemblage* polimaterici di forme modellate in argilla e oggetti tratti dalla realtà e titolate con versi poetici, queste opere si offrono al pubblico come riflessione sull'oggi, come monito contro la deriva individualista e materialista delle società contemporanee, come denuncia della feroce violenza dei conflitti e auspicio di pace per tutta l'umanità. Guerra, povertà, sopraffazione, abusi, crimini contro il patrimonio ambientale e culturale, sono messi in scena dall'artista attraverso suggestivi diorami parzialmente realizzati in ceramica e popolati da forme e oggetti simbolici, svincolati da ogni consuetudine narrativa della Natività, fatta eccezione per l'immane icona del Gesù Bambino, espressione dell'innocenza e delle sofferenze di tutte le vittime delle «tragedie che si ripetono e si moltiplicano»<sup>204</sup> senza sosta nel mondo.

Come già i suoi *Presepi*, molti dei lavori realizzati nel nuovo millennio, in età oramai avanzata – eppure senza mai rinunciare a una partecipazione diretta

*dei mesi*, riflessioni poetiche di Guerra sul trascorrere del tempo; due pannelli di piastre dipinte per la chiesetta della frazione di Ca' Romano, di cui uno esterno, con un testo in poesia che narra il miracolo della neve, e l'altro interno, che raffigura la Madonna miracolosa; una lastra graffita con l'effigie di padre Orazio Olivieri della Penna; due targhe commemorative della visita del Dalai Lama Tenzin Gyatso; un grande piatto/insegna con la scritta *Casa dei mandorli* per la facciata della casa di Guerra; una serie di piatti ovali – oggi in buona parte conservati presso il museo *Nel Mondo di Tonino Guerra* di Santarcangelo di Romagna – con i titoli di tredici opere di poesia e narrativa pubblicate dallo scrittore e i versi del suo *Piove sul diluvio*.

<sup>204</sup> Cfr. Pansera 2016, p.n.n.

nell'esecuzione materiale dell'opera –, sono concepiti con una logica compositiva che procede per addizione di elementi primari nei quali forma, materia e colore assumono valenza simbolico-concettuale, in modo del tutto analogo alle sue poesie ermetiche, dove poche calibrate parole compongono brevissime frasi attraverso le quali Muky esprime con lapidaria immediatezza il suo «mondo avvolto dal dubbio»<sup>205</sup>. Di questo tenore sono ad esempio le opere: *Urla di pace* (2014), *Terra di parole* (2016), *Terra chiama luna* (2018), *Duemilaventi* (2019), concepite in tutti i casi come moniti al risveglio delle coscienze. Si tratta, infatti, – come è stato scritto per la serie di Rovereto – di 'unicum di poesia, ceramica e spiritualità'<sup>206</sup>, perché brevi componimenti poetici si accompagnano sempre alle creazioni scultoree e perché alla ricerca estetico-concettuale si sovrappone l'urgenza di un messaggio etico-religioso, che in questa fase diviene centrale e irrinunciabile per l'artista (fig. 64). Il richiamo alla Divina Provvidenza, all'occhio di Dio che tutto vede e all'intero universo simbolico del sacro e la sua contestualizzazione in un'iconografia del contemporaneo rinsalda il legame problematico tra sentimento religioso e patrimonio espressivo dell'oggi e riporta l'esperienza artistica alla dimensione trascendente in cui Muky ricerca e trova il senso della propria esistenza.

### III.4. *Uno sguardo oltreconfine. Marguerite Friedlaender Wildenhain ed Eva Stricker Zeisel: viaggio attraverso la ceramica dalla Repubblica di Weimar agli Stati Uniti*

#### III.4.1. *La formazione professionale nel design industriale e la ceramica razionalista*

##### III.4.1.1. Episodi di associazionismo ideativo-produttivo in Germania e nascita del Bauhaus

La Germania rappresenta il primo approdo dell'ideologia estetico-socialista inglese delle Arts & Crafts nell'area continentale europea. Già nel 1898 un collettivo di artisti e architetti tedeschi, influenzati dalle teorie di William Morris, dà vita a Monaco, sull'esempio delle gilde britanniche, ai Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk (Laboratori Uniti per l'Arte nell'Artigianato). La loro produzione – di cui fanno parte anche i pregiati articoli ceramici della mani-

<sup>205</sup> Idem.

<sup>206</sup> Idem.

fattura di Jacob Julius Scharvogel<sup>207</sup> – esprime una sintesi esemplare di qualità estetiche e funzionalità grazie alla perfetta sinergia tra creatività artistico-progettuale e maestria esecutiva artigianale. Qualcosa di analogo si realizza anche nell'utopico isolamento della colonia artistica di Darmstadt, fondata nel 1901 dal granduca d'Assia, Ernst Ludwig, dove pittori, scultori, architetti e designer – coordinati dall'architetto Joseph Maria Olbrich – collaborano alla creazione di ambienti e oggetti dal design innovativo, destinati a portare arte e bellezza nella vita di ogni giorno, così da favorire il benessere e l'elevazione culturale e spirituale dell'uomo. Grazie a queste nuove tendenze l'aspetto delle città e il disegno degli spazi interni acquistano un diverso e più ampio valore e, in rottura con le forme della tradizione accademica, si conformano al nuovo stile modernista.

Erede dello Jugendstil, l'Espressionismo – nato a Dresda nel 1905 col gruppo artistico Die Brücke – pone ancora l'accento sul recupero e sulla valorizzazione di tecniche artistiche impropriamente definite ‘minori’ di remota ascendenza popolare, come la xilografia o la scultura lignea ‘negra’. Esse sono privilegiate dagli artisti per le possibilità espressive ‘non mediate’ da loro offerte, nel senso che il gesto dell'artefice diviene tutt'uno con la forma. In più si tratta di modalità del pensiero creativo rivalutate anche alla luce delle teorie sviluppate in questi anni da Alois Riegl in seno alla Scuola di Vienna, teorie che negano il preconconcetto della gerarchia tra periodi della storia e tra discipline artistiche e che risvegliano un vivace interesse per le culture primitive e della cosiddetta ‘decadenza’. Di queste espressioni più autentiche e arcaiche, l'avanguardia enfatizza la tendenza all'astrazione, all'evasione dalla realtà fenomenica e all'indagine della dimensione spirituale e interiore dell'individuo, aspetti che si manifestano nelle arti visive attraverso la semplificazione delle forme, la deformazione dell'immagine, il cromatismo violento e anti-naturalistico e la liberazione dal rigore delle regole proporzionali e prospettiche.

Dal 1907 alcuni dei membri più progressisti dei Vereinigte Werkstätten confluiscono nel Deutscher Werkbund (Lega Tedesca Artigiani), un'associazione di imprenditori, artisti e uomini di cultura, fondata sempre a Monaco, tra gli altri, dall'architetto e diplomatico Hermann Muthesius, col dichiarato intento

<sup>207</sup> L'opificio ceramico di Jacob Julius Scharvogel produce eleganti oggetti in grès decorato con colature di smalti dal gusto orientaleggiante in collaborazione coi migliori progettisti del momento (Theodor Schmuz-Baudiss, Walter Magnussen, Ludwig Habich). Qualche anno più tardi Scharvogel sarà tra i fondatori del Deutscher Werkbund.

di «nobilitare il lavoro artigiano, collegandolo con l'arte e con l'industria»<sup>208</sup>, incoraggiando così lo sviluppo economico della Germania e recuperandone allo stesso tempo le tradizioni culturali, sull'esempio di quanto osservato nel sistema anglosassone<sup>209</sup>. Epperò, diversamente dal pregiudizio anti-industriale manifestato dalle Arts & Crafts, il Deutscher Werkbund punta decisamente sulla produzione industriale e si mostra aperto anche all'avvento di un nuovo «stile delle macchine».

All'interno di questo movimento emergono alcune figure chiave per la nascita del design industriale moderno, come gli architetti Peter Behrens e Walter Gropius. Il primo firma per la AEG un'ampia gamma di progetti innovativi, che spaziano dall'edificio della fabbrica agli opuscoli pubblicitari, alle posate da mensa, ai primi elettrodomestici, mentre il secondo, in occasione dell'esposizione d'arte industriale organizzata dal Werkbund a Colonia nel 1914, è autore, in collaborazione con Adolf Meyer, del padiglione espositivo per le opere della Lega e di una fabbrica-modello, con annesso edificio per uffici, entrambi improntati all'estetica moderna dell'acciaio e del vetro.

Nel 1919, nel clima postbellico segnato dalla sconfitta politica ed economica della Germania, Walter Gropius<sup>210</sup> fonda a Weimar la scuola Das Staatliches Bauhaus (1919-1933), comunemente nota come Bauhaus, nella quale sintetizza i principi del movimento Arts & Crafts e gli esiti dell'esperienza del Deutscher Werkbund. L'intento è di formare una nuova generazione di designer, capaci di sviluppare il progetto di oggetti di elevata qualità formale e tecnica, da produrre in serie, sfruttando le potenzialità della macchina e dei nuovi materiali, così da favorire il progresso industriale e lo sviluppo culturale e democratico della nazione. Gropius aspira a integrare il mondo dell'arte a quello dell'industria, pro-

<sup>208</sup> «L'associazione vuole fare una scelta del meglio nell'arte, nell'industria, nell'artigianato e nelle forze attive manuali, vuol metter assieme gli sforzi a le tendenze verso il lavoro di qualità esistenti nel mondo della produzione; forma il punto di raccolta per tutti coloro che sono capaci a desiderosi di operare per un lavoro di qualità» Statuto del Werkbund (cfr. Pevsner 1945, pp. 122-123).

<sup>209</sup> Hermann Muthesius ricopre il ruolo di addetto culturale dell'ambasciata tedesca a Londra dal 1896 al 1903, avendo così modo di studiare l'architettura e il movimento delle arti applicate in Inghilterra. Al suo ritorno in patria è nominato Sovrintendente del comitato prussiano dell'industria per le scuole di arti e mestieri e pubblica numerosi scritti nei quali rielabora le idee di Morris, ampliandone il campo di applicazione alla produzione industriale.

<sup>210</sup> Per una bibliografia essenziale su Walter Gropius (Berlino, 1883-Boston, 1969) si veda: Argan 1951; Gieedion 1954.

muovendo il superamento del ristretto ambito produttivo artistico o artigianale dell'esemplare unico, il cui pregio risiede nella ricchezza decorativa e nell'accuratezza esecutiva, a favore di una lavorazione industriale su larga scala, destinata a un'utenza molto più ampia e avente caratteristiche di funzionalità e economicità, oltre che nuovi valori estetici, basati sulla verità della materia e sulla purezza geometrica delle forme. Come scrive Michael Siebenbrodt:

Obiettivo del Bauhaus era sviluppare prodotti che fossero di bella forma e funzionali, economici e facili da mantenere, e che potessero essere realizzati col minimo dispendio di energia, materie prime e forza lavoro. Prodotti durevoli, insomma, che non dovevano seguire il mutare delle regole né subire un rapido deterioramento fisico e morale. Animato da un principio di riformismo sociale, il Bauhaus assunse una posizione critica nei confronti delle leggi capitalistiche di mercato e perseguì obiettivi che potremmo definire ecologici<sup>211</sup>.

Coerentemente a quanto anticipato un anno prima dall'architetto Bruno Taut – che, nell'Arbeitsrat für Kunst (Consiglio dei Lavoratori per l'Arte), aveva sostenuto l'avvento di una nuova arte del costruire, all'interno della quale ogni disciplina avrebbe contribuito alla forma finale – Gropius ambisce ad abbattere la ‘barriera arrogante’<sup>212</sup> esistente tra artisti e artigiani e a unificare tutte le forze creative, riconducendo ogni azione artistica al fine della realizzazione dell'‘opera d'arte unitaria’<sup>213</sup>, intesa come spazio architettonico concepito in accordo con le leggi dell'universo. Ciò richiede il coinvolgimento in senso olistico di tutte le risorse dell'artefice, così da pervenire a una creazione pienamente rispondente al suo modo di percepire il mondo e perciò dotata di energia vitale. In tal modo anche il prodotto industriale si carica di valenze immateriali e diviene latore di ordine e benessere sociale, pertanto non è più necessario rinunciare alle macchine – come auspicava Morris –, viceversa è sufficiente modificare la disposizione dell'individuo verso il lavoro attraverso un'educazione che ne valorizzi e indirizzi le capacità mentali, materiali e sovrasensibili.

A tal fine Gropius riunifica l'Accademia di Belle Arti e la Scuola di Arti e Mestieri in un nuovo sistema didattico integrato, in grado di superare i limiti

<sup>211</sup> Cfr. Siebenbrodt 2008, p.n.n.

<sup>212</sup> Cfr. Bayer 1938, p. 18.

<sup>213</sup> *Ibidem*.

di entrambi i preesistenti modelli pedagogici, così da fornire ai giovani talenti artistici una preparazione adeguata al moderno scenario della civiltà industriale e agli aspiranti operatori dell'industria i fondamenti pratici e teorici del lavoro artistico, coltivandone inoltre l'estro e la libertà inventiva. In altri termini, egli vuole dotare gli studenti di un metodo razionale, applicabile a qualsiasi tipologia di artefatti – dall'utensile all'arredo, all'architettura – che, tenuto conto delle esigenze d'uso, della conoscenza del materiale e di una ponderata pianificazione e semplificazione dei processi produttivi, giunga alla definizione delle caratteristiche formali e strutturali dell'oggetto.

Per realizzare questa complessità di intenti Gropius organizza il percorso formativo in fasi: un corso semestrale propedeutico obbligatorio, *vorkurs*, volto a sviluppare le basi teoriche del processo creativo, al termine del quale è previsto un esame di ammissione, e quindi un successivo tirocinio triennale. Per la didattica del corso propedeutico Gropius si rivolge a Johannes Itten, che è tra i pochi artisti coinvolti nel Bauhaus con pregresse esperienze di insegnamento. Questi si pone l'obiettivo di liberare le menti degli studenti da ogni convenzione e dottrina preesistente, così da rivelarne il talento e la fantasia personali. Lo sviluppo delle capacità artistiche è inteso come espressione di un generale progresso dell'individuo, da conseguire mediante l'adesione a un programma *mazdaznaniano*, basato su una ferrea disciplina fisico-mentale e su un approccio spirituale all'arte. Le sue lezioni includono pertanto: esercizi fisici e di respirazione, pratiche di 'scioltezza gestuale', ossia di creatività libera e istintuale, studio della natura e dei materiali – fondamentale per affinare la sensibilità percettiva –, esercitazioni di disegno dal vero e di nudo e naturalmente teoria della forma e del colore. Le lezioni dei corsi successivi prevedono invece esperienze pratiche di laboratorio (ceramica, falegnameria, metalli, vetro, rilegatura, decorazioni murarie, arredi, tessitura, scultura, grafica, ecc.) e ancora studi di disegno e teoria della forma, rispettivamente sotto la guida di maestri artigiani – esperti nei processi tecnologici e nelle prassi operative – e di maestri della forma, tra i quali molte figure di primissimo piano dell'arte europea, provenienti soprattutto dalle avanguardie espressionista e astrattista.

Nonostante la dichiarazione di intenti non discriminanti in ordine all'età e al genere degli iscritti e degli insegnanti espressa da Gropius, nel corpo docente del Bauhaus non vi sono inizialmente insegnanti donne e alleieve (59 su 137 iscritti nel 1920) è di fatto impedita la frequenza della maggior parte dei corsi, essendo le aspiranti designer indirizzate a lezioni considerate più consone all'indole femminile, come la rilegatura dei libri, il settore tessile o ceramico. Da questo punto di vista la situazione migliora dal 1923, dopo l'arrivo nella scuo-

la, in sostituzione di Itten, dell'artista ungherese Laszlo Moholy-Nagy, il quale sostiene un atteggiamento paritario e incoraggia alcune allieve a sperimentare settori ‘maschili’, come nel caso di Marianne Brandt, che si specializza nel settore dei metalli, avviando una favolosa carriera come progettista. Tuttavia, a dispetto dell'apparente emancipazione che traspare dalle immagini d'epoca e soprattutto nonostante il talento di molte delle studentesse del Bauhaus, è praticamente irrisorio, rispetto alla componente maschile, il numero delle artiste/designer che guadagnano dopo il diploma una posizione di affermazione professionale<sup>214</sup>.

#### III.4.1.2. Il *workshop* ceramico di Dornburg: metodo formativo e risultati produttivi

Nel contesto ideologico e pedagogico del Bauhaus il settore ceramico rappresenta per molti versi una realtà autonoma, con caratteristiche ed esiti originali.

Nel 1919, all'avvio dei corsi della scuola di Weimar, Gropius invita a far parte del corpo docente del Bauhaus un unico scultore, l'artista Gerhard Marcks – già suo collaboratore per l'Esposizione del Werkbund di Colonia –, il quale assume la direzione artistica del nascente laboratorio ceramico, allestito esternamente alla scuola, nella fornace Schmidt di Weimar. L'anno successivo, a causa di difficoltà di ordine pratico ed economico, il *workshop* è dislocato a circa venti chilometri dalla città, nel villaggio di Dornburg, sul fiume Saale, centro di antica tradizione ceramica e sede della storica manifattura della famiglia Krehan, depositaria da generazioni della tecnica e del repertorio formale della ceramica popolare turingia. Max Krehan, responsabile dello storico opificio, declinata la proposta di Gropius di trasferirsi a Weimar per entrare a far parte del Bauhaus in qualità di maestro artigiano, si offre invece di ricoprire il medesimo incarico a Dornburg, così da poter sovrintendere allo stesso tempo al proprio mestiere e al tirocinio degli studenti. A tal fine viene allestito un laboratorio didattico nelle ex scuderie del castello del villaggio e assegnata una stanza a ciascun apprendista negli alloggi una volta destinati agli stallieri.

Dopo la frequenza del corso propedeutico a Weimar gli allievi del Bauhaus che accedono alla formazione triennale e scelgono di specializzarsi nel settore

<sup>214</sup> Tra queste, oltre alla citata Marianne Brandt, autrice di alcuni dei pezzi più famosi della produzione Bauhaus, vi sono, ad esempio, le designer tessili Gunta Stölzl e Benita Koch Otte, le fotografe Lucia Moholy e Florence Henri, la pittrice Ida Kerkovius, la designer Lilly Reich e la ceramista Marguerite Friedlaender Wildenhain.

ceramico<sup>215</sup> si trasferiscono così nel borgo turingiano per intraprendere l'apprendistato. Essi sono affidati alla guida del maestro artigiano Krehan, che trasmette loro le tecniche tradizionali e le necessarie conoscenze teoriche di ambito strutturale, tecnologico ed economico, e del maestro della forma Marcks, il cui insegnamento è rivolto al potenziamento della creatività artistica e delle capacità progettuali.

A Dornburg gli studenti abbracciano uno stile di vita comunitario e spartano, caratterizzato dalla disciplina, dall'isolamento, dalla comunione con l'ambiente naturale, dalla condivisione di un obiettivo comune e dalla totale dedizione all'esperienza formativa: coltivano la terra per approvvigionarsi delle risorse alimentari, estraggono l'argilla dal letto del fiume e la preparano per renderla lavorabile, si procurano dal bosco la legna per alimentare i forni e trascorrono insieme pressoché l'intera giornata, incluse le molte ore necessarie alla cottura dei pezzi, dedicate a racconti, bevute e dissertazioni poetiche, artistiche e filosofiche. Come racconta il ceramista formatosi a Dornburg, Theodor Bogler<sup>216</sup>, queste singolari condizioni di vita producono negli allievi la suggestione di essere come investiti di una missione speciale, alla quale sia indispensabile dedicare ogni risorsa personale, consistente nella messa a punto della forma perfetta dell'oggetto d'uso: una forma assoluta e ideale, ma al tempo stesso funzionale e pienamente comprensibile e fruibile dalla massa.

Determinante nel coinvolgimento degli studenti è anche l'atmosfera familiare di collaborazione e, allo stesso tempo di tensione creativa, determinata dall'influenza delle personalità dei maestri, dai legami diretti e personali instaurati con loro e dall'impegno richiesto dalla struttura didattica, che prevede una perfetta concatenazione tra insegnamento tecnico e artistico. L'ex allieva del *workshop* di Dornburg, Marguerite Friedlaender ricorda in un'intervista<sup>217</sup> che le lezioni somministrate da Max Krehan corrispondevano a un vero e proprio apprendistato artigianale, come avveniva normalmente nella bottega di un vasaio: da principio si acquisivano i rudimenti dell'arte ceramica, facendo pratica per otto-nove ore al giorno ed eseguendo centinaia di pezzi; tra questi il maestro selezionava quelli

<sup>215</sup> Marguerite Friedlaender, Gertrud Coja, Lydia Foucar, Johannes Driesch, Theodor Bogler and Otto Lindig sono gli allievi del primo corso, a loro seguiranno nei successivi cinque anni, tra gli altri, Werner Burri, Margarete Marks, Thoma Gräfin Grote, Herbert Hübner, Johannes Leßmann, Franz Rudolf Wildenhain, Wilhelm Löber, Else Mögeln, Renate Riedel e Eva Deutschbein.

<sup>216</sup> Cfr. Bergdoll Dickerman 2009, p. 112.

<sup>217</sup> Cfr. Wildenhain Bray 1982, pp. 12-13.

adeguati, che inizialmente contavano pochi esemplari; via via che l'allievo diventava più abile e la sua produzione raggiungeva gli standard di qualità richiesti gli era concessa la libertà di mettere in campo le proprie doti creative; a questo punto entrava in gioco il magistero propriamente artistico di Gerhard Marcks, il quale aveva un'ottima intesa col maestro-artigiano e una particolare sensibilità nel trattare con gli studenti, in quanto riusciva a motivarli a esprimere pienamente le loro potenzialità.

Marcks sprona gli allievi al recupero e alla rielaborazione di forme e motivi della tradizione ceramica popolare, in polemica contrapposizione «alla superfluità e alla complicazione dei tipi cari al gusto borghese»<sup>218</sup>, e li orienta a un approccio scultorio verso l'oggetto, ossia a concepire gli artefatti prima di tutto come corpi plastici, pur nel rispetto della loro destinazione d'uso. In tal modo la scelta estetica che sottende alla composizione dei volumi solidi elementari nella forma definitiva dell'oggetto, nonché alla elaborazione dei partiti decorativi, si configura come il risultato di una ricercata mediazione tra astrazione, natura, tradizione e sentimento/istinto. Ecco perché, nelle stoviglie realizzate a Dornburg in questa fase, la funzionalità del prodotto appare subordinata a una chiara volontà espressiva di significato, che conferisce ai manufatti un aspetto austero e intenso, a metà strada tra opera d'arte e oggetto d'uso. In tal senso, seppure sia possibile cogliere nelle sagome di queste ceramiche – così come fossero corpi dipinti da Cézanne – un ordine geometrico-strutturale di base, nondimeno esse conservano uno stretto legame con il mondo naturale e con le fisionomie schiette e misurate della figulina folkloristica.

L'americano Howard Dearstyne – ex allievo e poi insegnante al Bauhaus e coautore di *Inside the Bauhaus* – definisce Marcks «una sorta di primitivo con tendenze arcaiche»<sup>219</sup> per la sua capacità di infondere ai prodotti del suo laboratorio una presenza quasi animistica, in forte coesione con la natura e con il *genius loci*. Infatti, similmente a quanto si riscontra nella ceramica antica – ad esempio delle civiltà precolombiane –, i manufatti di Marcks non imitano la realtà, ma nondimeno sono pervasi da una evidente energia vitale, che rimanda al creato e all'individuo e che doveva apparire sconcertante e originale anche agli altri docenti del Bauhaus, tanto da spingere l'artista e maestro Lothar Schreyer a dichiarare che il carattere di queste stoviglie fosse tale da indurre chi le utilizzava a

<sup>218</sup> Cfr. Argan 1951, p. 65.

<sup>219</sup> Cfr. Dearstyne Spaeth 1986, p. 120.

instaurare con esse un rapporto di tipo quasi 'personale'<sup>220</sup>. Anche il pittore e docente Bauhaus Georg Muche ci lascia una testimonianza della diversità di vedute di Marcks rispetto agli altri artisti della scuola di fede rigorosamente astrattista e del suo temperamento ostinatamente legato a un modello di bellezza 'umanistico', piuttosto che neoplastico<sup>221</sup>.

Talvolta, come accade in certi canopi etruschi fortemente stilizzati, si ritrovano nei pezzi della prima produzione di Dornburg palesi allusioni a fisionomie antropomorfe che sembrano suggerire metaforicamente la dimensione umana e quotidiana dell'uso: ad esempio in una curiosa tazza<sup>222</sup> del 1922, eseguita dall'allievo Theodor Bogler e decorata da Marcks, è rappresentato un doppio ritratto di studenti (da un lato Otto Lindig e dall'altro Johannes Driesch), che, mentre risente dei modelli dell'antichità, denuncia nel disegno una chiara influenza dei linguaggi delle avanguardie storiche, anticipando peraltro – come si vedrà più avanti – il modo di decorare il vasellame di Picasso dei tardi anni Quaranta, interpretandone i volumi in senso anatomico.

Le idee più 'reazionarie' del maestro Marcks<sup>223</sup>, unitamente alle particolari circostanze legate all'autonomia della sezione, allo stretto legame con la bottega artigianale e con l'ambiente naturale, al carattere totalizzante e 'romantico' dell'esperienza formativa, determinano una maggiore estraneità dell'approccio progettuale sperimentato nel settore ceramico alle esigenze più spinte della produzione tecnologica rispetto a quanto si realizza contemporaneamente negli altri laboratori del Bauhaus. Inoltre, diversamente da quanto avviene in altri ambiti produttivi maggiormente coinvolti dall'impiego di nuovi materiali e processi tecnologici, come ad esempio la lavorazione dei metalli, la ceramica prodotta a Dornburg risente fortemente dell'attaccamento alle prassi artigianali tradizionali e del rapporto diretto e 'sentimentale' dell'artefice/designer con la materia. Gropius cerca allora di riportare l'orientamento del *workshop* alle istanze originarie del suo progetto didattico e muove ai docenti della sezione ceramica l'osservazione che i pezzi prodotti dai loro allievi appaiono concepiti come pezzi unici, piuttosto

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> Ivi, p. 122.

<sup>222</sup> Ripr. in Berlin, Bauhaus-Archiv, Museum Für Gestaltung, the Bauhaus Collection (virtual) Ceramics ([https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/208\\_keramik/410](https://www.bauhaus.de/en/programm/sammlung/208_keramik/410)).

<sup>223</sup> «Very soon my instinct took me to Dornburg to the pottery workshop (Krehan was the last Thuringian potter). Soon we developed a sort of independence there that probably seemed reactionary» (G. Marcks, *My short stay in Weimar*, in Neumann 1992, p. 28).

che come standard da fabbricare industrialmente in serie. Dal canto suo Marcks ribadisce la propria idea, secondo la quale l'obiettivo della scuola è di insegnare agli studenti un metodo attraverso la sperimentazione delle fasi di progettazione e di produzione e non di confezionare beni come una qualsiasi fabbrica<sup>224</sup>.

Questa divergenza si ricompone quando, nel 1923, il laboratorio è scisso in maniera non traumatica in due unità: una manifattura che produce artigianalmente oggetti in serie, diretta dal maestro Krehan, e l'officina del Bauhaus, dedicata al design di prototipi per l'industria, affidata alla conduzione di due apprendisti di secondo livello, Otto Lindig e Theodor Bogler<sup>225</sup>, rispettivamente nei ruoli di direttore tecnico e commerciale. Il primo prototipo destinato alla produzione industriale realizzato nel nuovo atelier sperimentale del Bauhaus è la teiera *L*<sup>226</sup>, progettata da Bogler<sup>227</sup> e caratterizzata dalla posizione eccentrica del foro di riempimento, come la più famosa teiera in metallo progettata un anno dopo da Marianne Brandt. Si tratta di una forma ottenuta dall'assemblaggio di parti elementari realizzate al tornio. Dal modello si ricava lo stampo per la produzione seriale dell'oggetto con la tecnica del colaggio in calchi di gesso cavi, appresa da Bogler durante uno *stage* presso la fabbrica di ceramica Velten Vordamm di Velten. Con il medesimo sistema compositivo, combinando in vario modo le parti elementari – base, corpo, coperchio, becco, manici – vengono elaborati una quantità di varianti formali di stoviglie, secondo la logica della progettazione per sommatoria di unità tipica del metodo Bauhaus e applicata in questi anni anche

<sup>224</sup> In una lettera del 5 aprile 1923 Gropius scrive a Marcks: «Yesterday I had a look at many new pots. Almost all of them are unique, unrepeatable; it would be positively wrong not to look for ways of making the hard work that has gone into them accessible to large numbers of people [...] we must find ways of duplicating some of the article with the help of machines». Marcks esprime il proprio punto di vista in una lettera indirizzata alla scuola datata 2 gennaio 1924: «We must keep in mind the fact that Bauhaus is meant to be a place of education [...] We believe practical production is the right path towards this goal. But production must never be allowed to become the goal itself. Otherwise the Bauhaus will just be another factory to add to the long list of those already existing» (cfr. Droste 2002, p. 70).

<sup>225</sup> Gli allievi del primo corso di ceramica del Bauhaus, Otto Lindig e Theodor Bogler, completano il loro tirocinio, col superamento dell'esame davanti alla Camera degli Artigiani, nel 1922, successivamente svolgono uno *stage* in alcune fabbriche di ceramica, quindi rientrano a Dornburg per condurre il laboratorio sperimentale di ceramica del Bauhaus.

<sup>226</sup> La lettera 'L' seguita da un numero progressivo identifica la classificazione tipologica dei modelli.

<sup>227</sup> Cfr. Bergdoll Dickerman 2009, pp. 110-113.

nell'architettura da Gropius<sup>228</sup>. In alcuni modelli il manico è in metallo rivestito da fibre vegetali ed è realizzato dalle sezioni Bauhaus di arte del metallo o del tessuto. L'esemplare più significativo di questa serie è la macchina da caffè *Mocha machine*<sup>229</sup>, progettata da Bogler nel 1923 e composta da cinque parti (fornello, recipiente per l'acqua, bricco, filtro e coperchio), che andrà in produzione nella fabbrica di porcellana Oldest Volksted.

I prototipi proposti dal laboratorio di Dornburg in questo secondo periodo sono prevalentemente stoviglie e oggetti d'uso domestico progettati in base ai principi di standardizzazione e intercambiabilità delle unità componenti, in funzione della riproducibilità meccanica seriale. Sono caratterizzati da un'estetica basata sulla combinazione di forme geometriche pure e generalmente sull'assenza di decorazione, con superfici a smalto trattate con colori omogenei oppure con colature di smalto, in modo da risultare, nella finitura superficiale, pezzi unici, pur essendo prodotti in maniera seriale. Tali oggetti vengono testati dagli studenti che, attraverso l'uso, valutano criticamente le caratteristiche di ergonomia, resistenza, funzionalità e facilità di pulizia dei manufatti. Fondamentale si rivela, inoltre, il *feedback* ricevuto dal pubblico nel corso delle prime esposizioni.

La produzione ceramica dell'officina è esposta per la prima volta nella casa-modello, Haus am Horn, realizzata dal Bauhaus nel 1923, come cellula unitaria da riprodurre nella fondazione di un nuovo quartiere residenziale a Weimar, nelle fiere di Lipsia e Francoforte nello stesso 1923 e in quella del Werkbund a Stoccarda nel 1924. In queste occasioni i progettisti si rendono conto di quanto l'industria e soprattutto la massa dei consumatori per la quale questi prodotti sono stati ideati non siano ancora realmente pronti ad accogliere le novità del design razionalista e conseguentemente si orientano d'ora in poi verso forme ugualmente semplici, ma più accattivanti, e verso una grammatica meno schematica, che richiami visivamente un tipo di lavorazione artigianale al tornio, seppure senza rinunciare ai metodi di produzione industriali (colaggio in stampi).

Sono proprio i prodotti sviluppati in questa terza fase – ad esempio, la caffettiera *L19* di Lindig – che rappresentano meglio il tipico 'stile Bauhaus' della

<sup>228</sup> Il principio architettonico del 'gioco delle costruzioni in grande', sviluppato da Gropius nel progetto del Bauhaus-Siedlung di Weimar, permetteva di combinare in modo variabile elementi architettonici standard, per ottenere edifici con diverse forme e funzioni (cfr. Siebenbrodt 2008, p.n.n.).

<sup>229</sup> La *Mocha machine* e le altre ceramiche del *workshop* di Dornburg citate nel testo sono riprodotte in Siebenbrodt 2008.

ceramica, uno stile senza tempo che influenzerà sensibilmente la produzione ceramica del ventunesimo secolo. Grazie a questa buona sintonia con le tendenze del gusto e del mercato, infatti, il laboratorio ceramico di Dornburg ottiene importanti commesse da diverse fabbriche di ceramica, come la Velten Vordamm di Velten e la Majolika Manufaktur di Karlsruhe, che ne determinano l'aumento e l'ottimizzazione della produzione, con l'inclusione di ulteriori tecniche e materiali, come la lavorazione della porcellana.

Nel 1925 l'attività dell'officina di Dornburg si interrompe in quanto il Bauhaus si trasferisce nella nuova sede di Dessau, dove il laboratorio, per problemi logistici ed economici, non viene riaperto. Nel periodo di Dessau la scuola tende ad assumere la fisionomia di un'entità produttiva e il lavoro pratico non ha più come riferimento l'artigianato, bensì l'industria: i maestri artigiani sono gradualmente sostituiti da ex studenti e da tecnici esperti delle fabbriche, i manufatti realizzati nei laboratori del Bauhaus sono commercializzati e la scuola intrattiene rapporti di collaborazione con le industrie, presso le quali gli studenti svolgono *stage* formativi. Il programma pedagogico acquista un'impronta più costruttivista e molto meno influenzata dalla libera creatività dei maestri della forma, dalle loro formulazioni teoriche e dall'enfasi riservata all'intuizione e all'espressione artistica nella didattica del Bauhaus di Weimar. Marguerite Friedlaender definisce il Bauhaus di Dessau come una 'cattiva imitazione'<sup>230</sup> di quello di Weimar, evidenziando come in questo periodo si assista a una perdita di autonomia espressiva nel lavoro degli studenti e a una esasperazione dei principi estetici promulgati dal Bauhaus nella direzione dell'astrattismo geometrico promosso da László Moholy-Nagy. Questo approccio più spinto verso un razionalismo rigoroso si ripercuote, naturalmente, anche sulla fisionomia dei prodotti, accentuandone il carattere antinaturalistico e ampliando la distanza già esistente tra la produzione ceramica di Dornburg e gli altri settori della scuola ulteriormente sviluppatasi negli anni fino al 1933.

L'insegnamento ceramico di Weimar, fortemente marcato dalla natura tradizionale del *medium* e dall'enfasi del mestiere, tende così a configurarsi come una realtà stridente all'interno del paradigma dominante della macchina, il che finisce col comportare anche la marginalizzazione dei suoi esiti da parte della ricerca storico-artistica, come rilevato anche da Barry Bergdoll e Leah Dickerman nel

<sup>230</sup> Cfr. Wildenhain Bray 1982, p. 14.

catalogo della mostra sul Bauhaus tenutasi al MoMA di New York nel 2009<sup>231</sup>. Cionondimeno gli oggetti progettati dai ceramisti Bauhaus ed entrati a far parte del ciclo di fabbricazione industriale restano in produzione anche dopo la fine dell'esperienza didattica e molti tra gli ex studenti di Marcks e Krehan, dedicatisi all'insegnamento o all'industrial design, raggiungono risultati di rilievo storico e culturale nella propria professione, come Theodor Bogler, Otto Lindig, Johannes Driesch, Marguerite Friedlaender, Margarete Heymann Marks, Franz Rudolf Wildenhain, Werner Burri.

### III.4.1.3. Aspetti della produzione industriale ceramica nella Repubblica di Weimar

Al di fuori del Bauhaus, nella Repubblica di Weimar, la produzione industriale della ceramica d'uso è attraversata da una vigorosa ondata di rinnovamento, sia sul piano stilistico che su quello tecnologico (presse, punzonatrici, forme da collaggio, apparecchi per invetriatura e pistole a spruzzo). Insieme alla nuova estetica razionalista divulgata nell'architettura e nel design dal Movimento Moderno, le fabbriche del settore recepiscono le suggestioni visive delle avanguardie artistiche (Cubismo, Astrattismo, Costruttivismo, Suprematismo, Neoplasticismo), le quali alimentano i repertori decorativi e morfologici dell'oggetto comune con un apporto di invenzioni cromatiche e formali. Sono privilegiate le sagome semplici, ispirate alla geometria euclidea e contrassegnate da un carattere segnatamente industriale. Scompare la decorazione dipinta o a rilievo, mentre si diffondono lo *spritzdecor* (decorazioni con aerografo) e lo *stencil*, che derivano direttamente dalle sperimentazioni compiute da Klee, Kandinsky e Moholy-Nagy al Bauhaus nella tecnica a spruzzo<sup>232</sup> e che consentono di generare, a mano, ma molto rapidamente, motivi geometrizzanti, dinamici, luminescenti, elettrici, come zig-zag e bande colorate. Il colore è impiegato in tinte decise e contrastanti che vanno a

<sup>231</sup> Cfr. Bergdoll Dickerman 2009, p. 113.

<sup>232</sup> «Durante il loro periodo di attività al Bauhaus entrambi [Klee e Kandinsky], insieme a Moholy-Nagy, si diedero a sperimentare la tecnica a spruzzo per la decorazione a colori. Questa decorazione a spruzzo con sagome nell'opera di Klee e Kandinsky non è stata mai sufficientemente analizzata né datata con precisione, e dal punto di vista tecnico è stata spesso descritta in modo errato. Gli effetti di trasparenza e di spazio ottenuti con gli spostamenti e le gradazioni tonali delle sagome, i contorni marcati ad angolo retto come forma negativa, gli aloni dei cerchi e dei segmenti, le strutture a reticolo e gli zig-zag dei loro quadri si riflettevano nella decorazione a spruzzo del bricco proletario, delle "stoviglie del popolo" e nello stile universale e internazionale della decorazione a sagome dell'Art Déco» (cfr. Buddensieg 1984, p. 12).

comporsi equilibratamente sulla superficie, così da sottolineare i diversi elementi strutturali dell'oggetto, oppure si sostituisce all'ornamento e ricopre l'intera sagoma, talvolta animandosi con effetti di screziature o colature di smalto. Inoltre marketing e produzione si integrano e per la prima volta gli articoli migliori per qualità estetica e materiale sono accessibili a tutti e i pezzi cominciano a essere venduti non necessariamente in set completi, ma anche individualmente, lasciando al consumatore la libertà di combinare creativamente i modelli, che sono progettati in moltissime varianti per abbinarsi vicendevolmente secondo il gusto della clientela. La circolazione, attraverso le esposizioni e le pubblicazioni, di questa nuova tipologia di stoviglie, prevalentemente realizzate in terraglia, ottiene rapida risonanza anche oltre confine e porta alla nascita di uno stile internazionale che proietta l'arte millenaria della ceramica verso un'estetica moderna e verso un concetto di qualità svincolato dai connotati tipici dell'oggetto di lusso: in esemplare unico, lavorato a mano e in stile eclettico.

Fondamentale è inoltre la diffusione della figura professionale del designer industriale ceramico, risultato, oltre che del percorso specialistico offerto dal Bauhaus, della formazione nelle scuole d'arte applicata oppure dell'incontro della pratica di bottega con l'esperienza diretta nell'industria. A questa spettano tutta una serie di nuove specifiche competenze progettuali e operative, artistiche e tecniche. In primo luogo è richiesta la conoscenza dei materiali (terracotta, maiolica, terraglia, porcellana, grès, ecc.), dei macchinari e delle diverse fasi del ciclo di lavorazione del prodotto ceramico, quindi la padronanza degli strumenti propri del mestiere, dal disegno alla modellazione, alla formatura, alla decorazione. Il ceramista industriale ha infatti il compito di impostare il progetto, partendo dal disegno libero e dalle prove cromatiche fino allo sviluppo delle tavole esecutive in scala. Successivamente si occupa di individuare il materiale più idoneo alla destinazione d'uso del manufatto, tenendone presenti caratteristiche e trasformazioni, e di scegliere il tipo di finitura e la tecnica di esecuzione più consona all'uso (a spruzzo, a immersione, a pennello, ecc.). A lui compete inoltre la creazione del prototipo tridimensionale e il controllo della corretta esecuzione dei multipli attraverso l'organizzazione dell'intero ciclo produttivo.

Con l'avvento del regime nazista la ceramica ‘ebrea degenerata’ della Repubblica di Weimar, identificata con l'utopia comunista della Germania anni Venti, viene bandita, massivamente distrutta e sostituita da una ceramica revisionista, che imita le forme della tradizione popolare germanica, seppure senza rinunciare ai processi produttivi industriali: «ovunque si diffondono con inaspettata rapidità, letteralmente dal giorno alla notte, fiori tedeschi, puntini o bordi azzurrini

tedeschi al posto della decorazione a spruzzo anni Venti coi suoi vivaci colori e il suo vigore formale. Si era così ottenuto il ritorno delle forme della ceramica all'atemporalità dell'origine popolare e del patrimonio culturale nazionale»<sup>233</sup>.

Molti professionisti del settore ceramico attivi nelle industrie tedesche lasciano la Germania per proseguire all'estero la propria attività nella progettazione o nella formazione, come ad esempio le valenti designer Eva Striker Zeisel, Margarete Heymann Marks e Trude Petri Raben, autrici di alcuni tra i modelli più famosi del design ceramico industriale della Repubblica di Weimar. Lo stesso Gropius emigra, prima in Inghilterra, e poi, nel 1937, negli Stati Uniti, dove insegna ad Harvard presso la Graduate School of Design, diventandone preside dal 1938, ed esercita la professione di designer e architetto, costituendo nel 1946 il gruppo The Architects Collaborative (TAC). La presenza oltreoceano di molti dei protagonisti del Movimento Moderno contribuisce ulteriormente alla diffusione e storicizzazione dei principi del design razionalista e alla tipizzazione dell'estetica dei suoi prodotti sotto forma di uno stile internazionale funzionale, elegante ed essenziale, ben rappresentato dal celebre servizio da tè in porcellana *TACI* disegnato da Gropius nel 1966 e tutt'oggi prodotto dalla Rosenthal.

#### III.4.1.4. L'ISIA di Monza e la ceramica razionalista di Guido Andlovitz alla S.C.I.

In Italia, nel 1922, nasce con intenti simili al Bauhaus, ma con una struttura didattica più aperta e flessibile, l'Università delle Arti Decorative nella Villa Reale di Monza, il cui obiettivo – come scrive il deputato socialista e Sovrintendente del Castello Sforzesco, nonché ideatore del progetto, Guido Marangoni – «è quello di promuovere le gloriose antiche Arti Decorative» attraverso «l'insegnamento d'Arte praticato con criteri nuovi, pratici, opportunamente ispirati ai bisogni autentici della produzione, quali purtroppo non vengono seguiti dalle Accademie e dagli Istituti d'Arte ufficiali»<sup>234</sup>. Si tratta pertanto di una scuola-laboratorio, munita di convitto e di ambienti espositivi, finalizzata alla formazione professionale artistica applicata all'industria e all'artigianato (plastica decorativa, ricamo, teoria tessile e tintoria, tessitura, decorazione, composizione, decorazione

<sup>233</sup> Cfr. Buddensieg 1984, p. 21.

<sup>234</sup> Il brano è tratto da una lettera di Marangoni del 27 marzo 1923 al Sindaco di Monza, Antonio Mascheroni (cfr. R. Profumo, *L'Università delle Arti Decorative e l'ISIA*, in Pansera Chirico 2012, p. 76).

murale, ferro battuto, copia dal vero, ceramica, oreficeria, grafica pubblicitaria, cultura storica e teorica). Frutto di una sinergia tra il Comune di Milano, quello di Monza e la Società Umanitaria<sup>235</sup>, questa istituzione è animata da un forte impegno morale, teso a fornire educazione e apprendimento di un mestiere alle classi meno abbienti, così da garantire loro concrete possibilità di occupazione e di sviluppo sociale.

Come il Bauhaus, l'Università delle Arti Decorative, poi Istituto Superiore per l'Industria Artistica, offre un modello pedagogico basato, oltre che sulle normali materie scolastiche e sullo studio teorico delle discipline artistiche, sul loro pratico apprendistato, espletato attraverso attività laboratoriali, sotto la guida di professionisti del settore. Fondamentale è anche qui la vita comunitaria, idonea ad assicurare una didattica a tempo pieno e uno scambio costante tra studenti (italiani e stranieri) e docenti, provenienti da ambiti culturali e geografici diversi. Tra questi ultimi vi sono valenti maestri artigiani e nomi prestigiosi dell'élite intellettuale italiana, come Arturo Martini, Marino Marini, Raffaele De Grada, Pio Semeghini, Eduardo Persico, Raffaello Giolli, Ugo Zovetti, Marcello Nizzoli, Agnoldomenico Pica, Giuseppe Pagano.

In particolare la sezione ceramica dell'ISIA si avvale di maestri ceramisti di grande talento e competenza, come il tedesco Karl Walter Posern, esperto di smalti e tecniche di finitura, Virgilio Ferraresso, maestro d'arte per la ceramica a gran fuoco e specialista per la modellazione, Umberto Zimelli, che insegna composizione con un orientamento mediato tra astrazione plastica e figurazione, e, alla cattedra di Plastica decorativa, nel biennio 1929-1930, lo scultore Arturo Martini – che risiede e tiene il proprio studio nello stesso edificio scolastico e qui, assistito da Mirko Basaldella e affiancato da Marino Marini, realizza alcune opere di notevole impegno –, seguito, dal 1930 al 1940, da Marino Marini. Alla loro scuola si formano ottimi allievi, destinati a lasciare una traccia nel panorama artistico italiano, come Salvatore Fancello, Amato Fumagalli, Giannino Castiglioni, Silvano Taiuti, i cui lavori sono esposti nelle principali rassegne nazionali degli anni Trenta.

Quanto all'impostazione metodologica e ideologica dell'organismo didattico, essa è fondata sull'intrinseco rapporto tra arte e artigianato e sul principio di pari-

<sup>235</sup> I Comuni di Milano e Monza e la Società Umanitaria (Fondazione Prospero Moisè Loria di Milano), costituiscono, con decreto reale n. 2029 del 29 dicembre 1921, un consorzio della natura di ente morale sotto la vigilanza del Sottosegretariato per le Antichità e le Belle Arti: il CAMMU (Consorzio Autonomo Milano Monza Umanitaria).

tà e unità delle arti ed è orientata alla valorizzazione del patrimonio di conoscenze e tradizioni culturali locali e in particolar modo dell'eccellenza alto-artigianale italiana. Tuttavia intorno alla metà degli anni Venti l'*imprinting morrisiano* originario della scuola, cede rapidamente il passo all'approccio funzionalista, che punta maggiormente sulla produzione industriale di serie e – come osserva Rossana Bossaglia – «nel giro di pochi anni, dal '23 al '27, l'artigianato di tradizione, legato alla bottega, forte dei segreti del mestiere, squisito nelle tecniche manuali [...] [è] relegato tra i residui di un gusto vecchiotto e meschino»<sup>236</sup> e sostituito dal modello industriale che impone una radicale semplificazione e modernizzazione stilistica. Così, a partire dal 1927, si registra un chiaro cambiamento di rotta, ulteriormente consolidatosi dal 1932, sotto la direzione di Elio Palazzo, quando l'istituzione intensifica i rapporti culturali con l'estero e rafforza l'indirizzo razionalista didattico e progettuale. Tuttavia, come avviene per il *workshop* ceramico del Bauhaus, anche nella scuola ultramodernista di Monza il settore ceramico conserva un legame più stretto con le prassi artigianali, rispetto ad altre sezioni che hanno un taglio industriale più spinto e, sebbene vi si avvii anche una produzione seriale, prevale qui largamente la creazione di oggetti decorativi in esemplare unico.

Dal 1923 – nello stesso anno della prima mostra del Bauhaus –, per l'esposizione delle opere realizzate dagli allievi e la loro promozione nell'industria, nonché come «generale convegno di quanti in ogni angolo della nazione [avessero] lavorato alla rinascita delle attività artistiche locali»<sup>237</sup>, sono istituite a Monza le Biennali internazionali delle arti decorative. Già la prima Biennale risveglia un notevole interesse verso le arti applicate e, nel sottolineare la crucialità del rapporto tra arte, industria e architettura, pone l'accento sulla questione della mancanza di coordinamento tra gli sforzi creativi degli artisti e artigiani italiani e il sistema della produzione, questione che i critici più avvertiti andavano sollevando già da alcuni anni. Emblematico in tal senso è il commento di Roberto Papini, che nel 1921, dalle pagine di «Emporium», denunciava la deleteria separazione vigente nel nostro Paese tra il mondo dell'industria e quello dell'arte:

Occorre trovare il tramite tra artista-produttore e acquirente. Da noi quest'organizzazione manca completamente; ma all'estero, in Austria specialmente, si era giunti al

<sup>236</sup> Cfr. Bossaglia Crespi 1986, p. 31.

<sup>237</sup> Cfr. M.F. Giubilei, *Arte pura e arte decorativa. Uno "stile moderno" per l'Italia del primo dopoguerra*, in Giubilei Terraroli 2013, p. 25.

### III. L'«*altra metà*» dell'arte ceramica contemporanea

punto di stabilire un intimo contatto tra artisti e industriali, talché non c'era grande industria di stoffe, di vetri, di mobili, di porcellane, di metalli, che non si servisse direttamente degli artisti come dei migliori alleati possibili nello scopo di produrre cose belle e accette al pubblico<sup>238</sup>.

In risposta a questa istanza, le Biennali di Monza – che dal 1930, diventano Triennali internazionali delle arti decorative e industriali moderne e, dal 1933 si trasferiscono a Milano, nella sede del Palazzo dell'Arte – si rivelano eventi culturali capaci di promuovere la collaborazione feconda tra arte e settori produttivi e di favorire il confronto tra le realtà manifatturiere italiane e quelle internazionali, attraverso la presenza dei prodotti dei maggiori centri di sperimentazione europei, come il Wiener Werkstätte, il Deutscher Werkbund e il Bauhaus. In tal modo esse svolgono un ruolo fondamentale nell'orientare le risorse della creatività nazionale verso i principi sociali, funzionali ed estetici del movimento razionalista: chiarezza formale e strutturale, economicità, producibilità seriale, modularità, componibilità, intercambiabilità. Soprattutto a partire dalla chiusura della seconda edizione del 1925, sempre più la critica di settore<sup>239</sup> pone l'accento sul bisogno dell'alleanza tra arti e architettura, sui vantaggi delle produzioni industriali – considerate affidabili, riproducibili e controllabili in quanto basate su processi tecnici organizzati –, sulla funzionalità, come risposta imprescindibile alla necessità d'uso, sull'innovazione formale legata all'impiego di nuove tecnologie<sup>240</sup> e su un'estetica che valorizzi la forma plastica e riduca l'ornamento, in un equilibrato connubio di ragione e fantasia. Come scrive ancora Papini:

Era avvenuta anche la dimostrazione chiara, persuasiva che tutta l'arte del mondo andava e va verso la forma pura, contenuta in volumi geometrici schietti, in prospettive semplici, in equilibri stabili, in perfetti accordi con l'architettura del nostro tempo che è armonia in ben definiti volumi nello spazio. Forma pura, cioè, tanto mirabilmente e sinteticamente intuita da poter essere rappresentata da un'equazione matematica semplice. [...] Naturalmente una tale dimostrazione aveva portato con sé l'altra: che l'ornamento sulla forma pura ha assai scarso valore e che vale invece, in rapporto con la purezza della forma la bontà della materia e l'eccellenza della finitura. E che se anche

<sup>238</sup> Cfr. Papini 1921, p. 110.

<sup>239</sup> Si vedano le riviste di settore, tra cui «Emporium», «Domus» e «La Casa Bella».

<sup>240</sup> I nuovi ritrovati tecnologici in campo ceramico corrispondono ad esempio alla riproduzione delle forme a stampaggio e a colaggio, alle colorazioni a spruzzo e alle patinature per elettrolisi.

l'ornamento esiste, esso deve avere un suo carattere di semplicità ruvida e maschia per esser ricondotto, insieme con la sua forma, alla purezza delle sue fonti primordiali<sup>241</sup>.

Tali principi sono gradualmente recepiti da gran parte delle manifatture ceramiche italiane e in maniera particolarmente attenta e precoce dalla Società Ceramica Italiana di Laveno, grazie al lavoro dell'architetto/designer Guido Andlovitz, che collabora con l'azienda dal 1923 e ne assume dal 1927 la direzione artistica e della produzione. Già dal primo dopoguerra la fabbrica lombarda avvia una forte industrializzazione dei processi produttivi a cui, ad opera del giovane Andlovitz, si accompagna un progressivo e radicale rinnovamento del catalogo dei modelli che la connota come industria d'arte all'avanguardia, sia nell'estetica del prodotto che nelle tecnologie impiegate. Il designer – che presta peraltro la sua preziosa consulenza esterna al corso ISIA d'arte ceramica – rivisita il patrimonio iconografico-decorativo di gusto più tradizionale (ceramiche d'influenza orientale e di stile Rococò lombardo o classicista) alla luce del nuovo gusto austriaco del Wiener Werkstätte e specialmente delle creazioni di Dagobert Peche. Dagli anni Venti Andlovitz sperimenta inoltre decorazioni astratte e geometrizzanti, dai colori accesi e contrastanti, come il servizio da tè *Pola* del 1926, dalla forma tronco-piramidale e dal decoro a zig-zag<sup>242</sup>, che denotano una approfondita conoscenza delle tendenze del design mitteleuropeo. Negli anni Trenta preferisce ai pezzi unici o in serie limitata di maggior pregio il progetto di articoli da riprodurre in serie industriale, con una chiara derivazione dei valori formali dalla cultura del design e dell'architettura razionalista, come si evince dall'adozione di forme pure, generate da volumi geometrici elementari. Sono di questo tipo ad esempio i vasi a tre sezioni di cono<sup>243</sup> del 1930, i servizi da tè presentati alla V Triennale di Milano (1933) a matrice sferica e a sezione di cilindro, con tazze impilabili a formare una colonna, i vasi presentati alla VI Triennale di Milano (1936), uno a forma tronco-conica su base cilindrica con scanalature orizzontali e l'altro dall'essenziale forma circolare schiacciata (modello *1316*), o ancora la zuppiera a forma di tronco di cono (1936) con manici ottenuti da due semicerchi incrociati. Ad alcune di queste forme sono talvolta abbinare coloriture monocrome, in alcuni casi con smalti screziati, colati o cristallizzati, oppure con

<sup>241</sup> Cfr. Papini 1933, pp. 336-338.

<sup>242</sup> Cfr. Biffi Gentili 1993.

<sup>243</sup> Per le riproduzioni degli oggetti progettati da Andlovitz si veda ad esempio Munari 1990.

l'accostamento di tinte complementari e la differenziazione cromatica tra interno ed esterno o tra le parti strutturali dell'oggetto, come in una rara versione del servizio da tè a forma di sfera, dove l'interno è bianco e il corpo sferico all'estradosso è nero con i manici e le basi in rosso. Andlovitz infatti, dovendo ottemperare alle richieste di una clientela vasta ed eterogenea, sperimenta per la prima volta in Italia il concetto di serie variabile, applicando per ogni forma una gamma di diverse decorazioni, così da conformare la veste esteriore delle sue ceramiche – sia nei prodotti di massa, che negli oggetti decorativi del settore *Fantasia*, destinati a un target più alto – ora a un gusto più genuino e popolare, ora a una sensibilità più colta e raffinata, in considerazione delle esigenze industriali e di quelle di mercato<sup>244</sup>.

#### III.4.2. *L'eredità del Bauhaus nel lavoro della maestra Marguerite Friedlaender*

Alcuni ceramisti europei immigrati in America a causa delle vicende belliche – come Marguerite Friedlaender Wildenhain, Maija Grotell, Gertrud Amon Natzlers e Otto Natzlers, Thomas Samuel Haile, Susi Singer Schinnerl, Paul Bonifas, Eva Stricker Zeisel – alimentano, con il proprio bagaglio di idee, capacità e saperi, il rinnovamento culturale dell'arte ceramica americana, fornendo un apporto determinante alla diffusione della corrente estetica e ideologica nota come Studio Pottery Movement, nata in America già negli anni Trenta. Questo movimento, che ha i suoi presupposti teorici nell'approccio emergente nella ceramica d'arte in Inghilterra e in Giappone ispirato dal ceramista Bernard Leach<sup>245</sup> e dal suo collaboratore Shoji Hamada, si esprime attraverso la perfetta esecuzione di ceramiche d'uso, realizzate artigianalmente in esemplare unico, enfatizzando le capacità tecniche dell'artefice, responsabile dell'intero processo ceramico, dal progetto, alla preparazione delle materie prime, all'esecuzione, alla cottura nel forno costruito in proprio. Grazie alle idee diffuse nel nuovo continente da questi artisti, a partire dagli anni Quaranta comincia ad affermarsi anche in America il principio della pari valenza di arte e artigianato: il ceramista acquista dignità

<sup>244</sup> «I cataloghi della S.C.I. proponevano cinque tipi di finitura: smalto bianco o avorio, smalti semplici, smalti cristallizzati, smalto Vesuvio, decorazioni varie, piane e a rilievo» (cfr. Bossaglia Biffi Gentili De Grassi 1995, p. 30).

<sup>245</sup> Cinese di nascita, dopo gli studi in Inghilterra, Bernard Leach si trasferisce in Giappone dove diviene ceramista e, rientrato nel 1920 in Inghilterra, accompagnato dal giovane ceramista giapponese Shoji Hamada, dà impulso allo Studio Pottery Movement. Nel 1940 pubblica il libro *A Pottery's book*, nel quale espone tecnica e filosofia del mestiere ceramico.

di artista e intellettuale, i programmi didattici delle università si aprono ai corsi d'arte fittile e i musei artistici espongono opere di design e d'alto artigianato ceramico accanto a dipinti e sculture.

All'interno del dibattito internazionale sulla parità delle arti e sul ruolo della ceramica la ceramista/designer di formazione Bauhaus, Marguerite Friedlaender (Lione, 1896-Pond Farm, 1985) – perlopiù nota col cognome da sposata Wildenhain –, si distingue come una delle voci più sensibili e influenti nel panorama artistico americano<sup>246</sup> rappresentando, anche attraverso le proprie opere, una sintesi perfetta tra la modernità della cultura razionalista e la tradizione arcaica del mestiere ceramico. Il suo percorso artistico, dagli esordi weimariani agli esiti professionali e teorici elaborati negli Stati Uniti, porta infatti a maturazione alcuni degli aspetti più singolari e interessanti dell'esperienza ceramica vernacolare del Bauhaus di Dornburg, caratterizzata, oltre che dalla fede funzionalista, dalla partecipazione totalizzante dell'artista-designer al proprio lavoro creativo e dalla qualità intrinsecamente artigianale dei metodi produttivi, facendo confluire questo fecondo capitale culturale nella ceramica americana attraverso una pregnante attività didattica e divulgativa.

Nata a Lione da madre inglese e padre tedesco, Marguerite Friedlaender trascorre la giovinezza tra la Germania e l'Inghilterra, diplomandosi in scultura all'Istituto Superiore d'Arte di Berlino. Trasferitasi a Rudolstadt, ricopre per un breve periodo l'incarico di designer di motivi decorativi per una fabbrica locale di porcellana e ha modo così di venire a contatto con il mondo della ceramica, rimanendo – come racconta nel suo libro *The Invisible Core*<sup>247</sup> – letteralmente folgorata dalla pratica della foggatura al tornio. Nel 1919 si imbatte casualmente nel manifesto programmatico del nascente Bauhaus pubblicato da Gropius e con grande entusiasmo si iscrive al primo corso della scuola di Weimar. Frequenta le classi di pittura di Paul Klee e Wassily Kandinsky e il corso propedeutico di Johannes Itten e poi il tirocinio nel castello di Dornburg, dove si distingue tra gli allievi più talentuosi.

Dopo tre anni di apprendistato e quattro come operaia specializzata Marguerite Friedlaender è la prima donna in Germania a superare l'esame per diventare

<sup>246</sup> Nel 1952 Marguerite Friedlaender ottiene attenzione internazionale con il proprio intervento a Dartington Hall, in Inghilterra, in occasione della Conferenza Internazionale dei Ceramisti e dei Tessitori prendendo posizione in difesa del ruolo e delle potenzialità di sviluppo della ceramica americana, denigrata da Leach in quanto priva di proprie radici.

<sup>247</sup> Cfr. Wildenhain 1973.

maestro ceramista e, con questo titolo, nel 1926, assume la guida del dipartimento ceramico della Scuola di Arti e Mestieri di Halle-Saale, diretta dall'ex docente del Bauhaus, Gerhard Marcks<sup>248</sup>, dove ha tra i propri allievi il futuro marito Franz Wildenhain (anch'egli formatosi al Bauhaus di Dornburg). Qui Friedlaender si occupa non solo della didattica, ma anche di ricerca e sperimentazione, sviluppando nuove tecniche di lavorazione e incrementando le risorse conoscitive e tecnologiche della sezione ceramica della scuola attraverso una proficua *partnership* con la Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin (Regia Manifattura di Porcellane di Berlino).

Sull'esempio di Marcks anche Friedlaender affianca all'insegnamento l'attività di designer per la stessa KPM, diretta in questi anni dal barone Günther von Pechmann, che è promotore nella propria azienda di un radicale rinnovamento tecnico e stilistico, orientato a penetrare trasversalmente più fasce di mercato con un prodotto raffinato e funzionale, in accordo con le tendenze estetiche più aggiornate. Già membro del Deutscher Werkbund e solidale ai principi del Bauhaus, nonché fondatore del primo museo al mondo dedicato al design, il Neue Sammlung di Monaco, l'illuminato imprenditore acquisisce alle collezioni museali alcuni pezzi della ceramista e la ingaggia, successivamente, come progettista per la propria manifattura berlinese. Per prendere confidenza col nuovo materiale – la porcellana – e coi processi industriali, Friedlaender lavora dapprima alcune settimane in fabbrica<sup>249</sup>, in seguito continua autonomamente presso il proprio laboratorio, occupandosi della progettazione e della realizzazione al tornio dei prototipi, dai quali, con l'ausilio di un operaio formatore, ricava i calchi per la riproduzione dei multipli per colaggio. Questa modalità operativa, che le fornisce un riscontro immediato sulla producibilità seriale delle sue forme, le consente

<sup>248</sup> Nel 1925, in seguito al trasferimento della sede del Bauhaus a Dessau e alla chiusura del laboratorio di ceramica di Dornburg, Marcks lascia il Bauhaus ed entra come docente alla Scuola di Arti e Mestieri di Halle-Saale, della quale diviene direttore nel 1930.

<sup>249</sup> La designer ricorda con queste parole la sua prima esperienza nella fabbrica di porcellana KPM: «I made a model on the wheel, because that's how you have to make the models, but you make them upside down. You make them like this because you have to pour the plaster cast on it. And I made that and I thought it was fine, and the master of the model workshop there had been out for a while and came in and saw me on the wheel, and the wheel was, say, over there where that pillow is, and he came in and he said “You can't use that one” I said “What's the matter?” He said “It's at least a tenth of a millimeter off” I said “What? A tenth of a millimeter!” You see, if porcelain is that thin a tenth of a millimeter is a big part of it. But that fellow could see it!» (cfr. Wildenhain Bray 1982, p. 26).

di affinare ulteriormente le proprie capacità e di sviluppare un approccio molto empirico e diretto al design industriale. Le sue creazioni per la KPM, caratterizzate dall'assenza totale di colorazione e di decorazione e da uno stile essenziale, equilibrato ed elegante, ottengono un ottimo riscontro commerciale, tanto che alcuni articoli da lei progettati, come la famosa serie di vasi *Halle*, presentata alla Fiera di Lipsia del 1930, sono pubblicati ed esposti nelle principali mostre internazionali e restano in produzione per oltre settantacinque anni, diventando veri e propri *must* della casa, come accade ad esempio anche al servizio *Urbino* di Trude Petri Raben (fig. 65).

Nel 1933 l'ascesa al potere del Nazionalsocialismo costringe Friedlaender, a causa delle sue origini ebraiche, al repentino abbandono dei suoi mandati e a una serie di trasferimenti: prima a Putten, in Olanda, dove per sette anni gestisce con successo un atelier di ceramica con il marito Franz, poi negli Stati Uniti<sup>250</sup>. Qui l'artista, grazie anche al suo prestigioso *background* di ceramista del Bauhaus, ricopre alcuni incarichi come designer e insegna per un biennio al California College of Arts and Crafts in Oakland. Tuttavia il desiderio di riprodurre un sistema di istruzione artistica e di vita più organico e disciplinato, in analogia a quello da lei sperimentato a Dornburg, la spinge, nel 1942, ad allontanarsi dal mondo accademico per condividere con i coniugi Gordon and Jane Herr, conosciuti in Olanda, e con altri artisti – tra i quali diversi esuli europei, come lo stesso Gordon Herr, Victor Ries, Trude Guermonprez –, l'utopia della fondazione di Pond Farm, una comunità artistica multidisciplinare e autosufficiente nell'area naturalistica di Guernville, in California, dedita al design, all'arte e all'insegnamento, secondo un modello ispirato al Bauhaus e sostenuto da un credo filosofico di 'ritorno alla natura'. Per alcuni anni la ceramista si dedica con enormi energie alla realizzazione di un proprio laboratorio ceramico, il Pond Farm Pottery, nel quale, a partire dal 1947, tiene corsi intensivi (nove settimane) di figulina. Dai

<sup>250</sup> Mentre Friedlaender ottiene il permesso di emigrare negli Stati Uniti nel 1940, in quanto cittadina francese, Franz, essendo tedesco, non può seguirla e viene invece arruolato nell'esercito. I due si separano e perdono i contatti per alcuni anni, per ritrovarsi solo nel 1947, quando Franz ottiene finalmente un visto che gli consente di raggiungere la moglie stabilitasi intanto in California, a Pond Farm. Tuttavia, negli anni immediatamente successivi alla loro riunificazione, la loro relazione sentimentale entra in crisi e i due si separano. Franz si trasferisce allora a New York, dove insegna presso il Rochester Institute of Technology e prosegue con successo la carriera artistica con una intensa attività espositiva e acquisizioni dei suoi lavori in prestigiosi musei europei e americani.

primi anni Cinquanta, quando, in seguito a tensioni interne al gruppo degli artisti residenti, l'avventura della comune artistica si conclude, Friedlaender rimane da sola a Pond Farm e prosegue, ogni estate, sino al 1980, la sua attività di maestro ceramista con piccoli gruppi di circa venticinque studenti, provenienti dagli Stati Uniti e dall'estero. In questa dimensione, permeata dalla totale dedizione al lavoro artistico, identificato con la vita stessa, e da un notevole spirito ambientalista, che la conduce a uno *status* di isolamento e di ‘immersione’ nella natura, la ceramista si dedica, oltre che all'insegnamento, alla produzione alto-artigianale di vasellame – messo in vendita presso alcuni *showroom* di San Francisco, Dallas e Chicago –, ai viaggi e alla letteratura. Scrive tre libri<sup>251</sup>, pubblica articoli e, dal 1952, tiene seminari pratici e conferenze presso numerosi istituti universitari<sup>252</sup>, viaggiando per circa un mese all'anno in tutto il Paese e divulgando la propria filosofia di vita totalmente consacrata alla pratica creativa, ottenendo una fama crescente e un largo apprezzamento del proprio lavoro artistico, testimoniato da svariati premi in competizioni ceramiche nazionali.

Il suo carisma e la sua energia, uniti alle straordinarie capacità tecniche e inventive e all'efficacia del metodo didattico, lasciano un segno indelebile nella memoria e nell'animo di coloro che prendono parte alle sue leggendarie lezioni<sup>253</sup>, conside-

<sup>251</sup> Marguerite Friedlaender Wildenhain pubblica *Pottery: Form and Expression* nel 1959, *The Invisible Core: A Potter's Life and Thoughts* nel 1973 e *...that We Look and See. An Admirer Looks at the Indians* nel 1979.

<sup>252</sup> Tra le istituzioni americane in cui Marguerite Friedlaender tiene *workshop*, lezioni e conferenze, vi sono anche l'Appalachian Institute of Arts and Crafts in Tennessee, il Black Mountain College in North Carolina, lo Scripps College in California e il Luther College nell'Iowa. Quest'ultimo – che assegna alla Friedlaender una laurea *ad honorem* in Lettere – riceve in dono dall'artista un corposo nucleo di lavori ceramici e disegni, oltre che la sua personale collezione di disegni, xilografie e sculture dell'insegnante e mentore Gerhard Marcks, acquisiti alla Fine Arts Collection di questa Università.

<sup>253</sup> Nel catalogo della sua retrospettiva del 1980 all'Herbert F. Johnson Museum of Art in Cornell, curato da Nancy Neuman Press e Terry Faith Anderson Weihs, è riportata l'accorata testimonianza del ceramista Val Cushing: «Marguerite came into town in faded blue jeans with a handful of pottery tools wrapped up in a cloth and stuck in her back pocket. Right from the start I was enchanted by her... She was such an incredible inspiration. She was the embodiment of strength, conviction, skill, talent, discipline and leadership... She worked with us, ate with us, drank with us, danced with us and dreamed idealistic dreams with us; and became a model for me of what one could do in live with talent, energy, motivation and a resolve to dedicate oneself. Her skills as a potter were overwhelming, I had not seen anyone who could handle idea, process, and material, and their relationship to the creative process in the way that she could. In 1952 no one could touch Marguerite as the “total” potter» (cfr. Saunders 2014, p. 38).

rate come l'esperienza culturale e formativa in campo ceramico più importante negli Stati Uniti nel dopoguerra, una sorta di «essenziale rito di passaggio»<sup>254</sup> per ceramisti e insegnanti di ceramica, il ché è ancor più significativo tenuto conto che il corso non sarà mai accreditato dal sistema accademico istituzionale e che la stessa ceramista non lo considererà mai una scuola, ma piuttosto un'esperienza formativa per la vita<sup>255</sup>.

Al Pond Farm Workshop Friedlaender insegna ceramica con un approccio 'new age' molto simile a quello esperito nel Bauhaus di Weimar e Dornburg, coll'intento dichiarato di educare i giovani al lavoro creativo attraverso una rigida disciplina e una solida conoscenza empirica del mestiere, così da mettere alla prova e rivelare prima il loro talento nella tecnica, poi le doti artistiche. Secondo la ceramista una esperienza diretta della materia ceramica e dei suoi 'comportamenti' è fondamentale non solo per l'artista interessato alla produzione di monotipi, ma anche nella prospettiva della progettazione industriale, in quanto un buon designer ceramico può elaborare un valido progetto solo se possiede una piena consapevolezza dei processi operativi<sup>256</sup>. Per Friedlaender la pratica continua del lavoro manuale consente infatti all'artefice di sviluppare una sensibilità sempre più spinta e di acquisire con essa la capacità di tradurre nel materiale e nell'opera il proprio mondo interiore e i propri stati d'animo più impalpabili<sup>257</sup>.

Il sistema educativo proposto da Friedlaender prevede che gli studenti del *workshop* provvedano autonomamente al vitto e all'alloggio, consumando il pasto diurno tutti insieme. Ogni giorno essi dedicano almeno otto ore alla lavorazione al tornio, eseguendo un numero di pezzi sufficiente a raggiungere il livello di qualità richiesto dall'insegnante e passando gradualmente a forme più complesse. Nel pomeriggio seguono seminari e lezioni teoriche su vari argomenti, tengono *reading* di poesia, di narrativa o di autobiografie di artisti, discutono con la docente delle sue opere e di quelle di altri artisti e, una volta a settimana, praticano il disegno dal vero nella natura. Al termine del tirocinio gli allievi non

<sup>254</sup> Cfr. Koplos Metcalf 2010, p. 199.

<sup>255</sup> Cfr. Wildenhain 1973, p. 145.

<sup>256</sup> Cfr. Kaplan 2012, p. 95.

<sup>257</sup> «When work and life have a really deep relation, when the former is, so to say, the manifestation of what a man thinks, feels, lives for, knows; when the spiritual content transcends the material knowledge, real form will then grow silently as the natural result of a man struggling with his materials, his techniques, his emotions, his ideas and his knowledge» (cfr. Wildenhain 1966, p.55).

porteranno con loro alcun pezzo in quanto tutti i lavori in creta – solo nei primissimi anni Friedlaender fa sperimentare agli apprendisti anche la cottura e la smaltatura dei pezzi, nei corsi successivi insegna solo la foggatura al tornio – sono giorno per giorno riconvertiti in argilla, in una sorta di distruzione rituale, che serve non solo a controllare l'influenza negativa dell'ego nel processo di apprendimento, rinforzando la volontà e la personalità dell'individuo, ma soprattutto a focalizzare completamente l'attenzione dei discenti nel processo, orientandoli ad abbandonare l'idea che il fine dell'azione artistica sia la produzione dell'oggetto: l'artefatto non ha valore in quanto prodotto, bensì come esperienza. Il lavoro basato sul principio dell'immaterialità dell'arte costituisce peraltro un'avanguardia rispetto ai movimenti artistici degli anni Sessanta, come Minimal Art, Land Art o Fluxus, che tenderanno appunto a rigettare l'idea dell'artista come esecutore materiale di opere permanenti e commercializzabili, a vantaggio di un'arte 'temporanea' e/o immateriale.

Nei suoi pezzi unici, foggati al tornio e completati da sobrie colorazioni e ornati, Friedlaender tiene fede ai principi di espressività e rigore ispirati dal Bauhaus di Weimar, avvicinandosi alla prima produzione del *workshop* condotto dai maestri Krehan e Marcks. Le sue ceramiche sono caratterizzate infatti da forme semplici, improntate alla proporzione e alla purezza dei volumi, e rimandano a morfologie quasi primordiali, connaturate alla funzione del contenere e apparentemente prive di qualsivoglia mediazione culturale. Come osserva il ceramista Richard B. Petterson<sup>258</sup>, si tratta di forme tipicamente occidentali, che rimandano alla ceramica classica, a quella popolare e alla pura scultura (fig. 66). Su di esse l'artista stende, in maniera uniforme, oppure a zone di diverso colore, ingobbi o smalti screziati dall'effetto *mélange* nei colori delle terre naturali, così da non tradire del tutto la verità dei materiali. Friedlaender privilegia infatti decisamente lo studio plastico del corpo dell'oggetto e le sue proprietà tattili rispetto alle qualità cromatiche e visive, pertanto non si interessa agli smalti, che considera semplicemente come 'un abito'<sup>259</sup> per la forma, e limita l'intervento superficiale a semplici motivi decorativi graffiti o a rilievo, appena sufficienti a conferire al fruitore quel piacere estetico e sensoriale assunto come valore irrinunciabile del buon design. Negli anni Quaranta ricorre prevalentemente a *texture* ispirate ai micropaesaggi naturali che si ritrovano ad esempio nella superficie delle pigne o della corteccia

<sup>258</sup> Cfr. Petterson 1977, pp. 21-28.

<sup>259</sup> Cfr. Wildenhain Bray 1982, p. 55.

d'albero. Nei Cinquanta invece – anche in conseguenza dell'influenza su di lei esercitata dalla ceramica di derivazione precolombiana, conosciuta attraverso i viaggi in America Latina – predilige i decori figurativi stilizzati, che riproducono dettagli e scene di vita quotidiana, contemplati nella realtà e fissati dal vero nel proprio quaderno dei disegni. Come racconta la ceramista<sup>260</sup>, la sua ispirazione deriva infatti sostanzialmente dall'osservazione dell'ambiente che la circonda e in particolare la sua attenzione è letteralmente catturata dall'infinita varietà, complessità e bellezza delle forme del creato. La curiosità e la meraviglia che pervadono il suo sguardo sul mondo naturale costituiscono così per Friedlaender il principale strumento per giungere all'ideazione e poi alla piena realizzazione del proprio intento creativo e questo la conduce, nel lavoro artistico e anche nella didattica, a un approccio prettamente visivo, piuttosto che intellettuale. Questo è l'insegnamento più importante che Marguerite trasferisce ai suoi studenti – «I teach the student not only pottery, and I mean I teach them to look»<sup>261</sup> – e l'opportunità che offre a coloro che sperimentano l'incanto della scoperta dell'armonia intrinseca alla natura attraverso l'incontro con le sue opere.

#### III.4.3. *La designer Eva Stricker e la gioiosa ricerca della bellezza*

Nata in Ungheria nel 1906 in una famiglia ebrea, figlia di un imprenditore tessile e di una pedagoga, attivista politica e femminista, Eva Amalia Polanyi Stricker (Budapest, 1906-New York, 2011) – perlopiù nota col cognome del coniuge Zeisel – si diploma come pittrice all'Accademia di Belle Arti di Budapest, ma, attratta dalla ceramica e desiderosa di garantirsi un'autonomia economica, completa la sua formazione artistica con un apprendistato artigianale, entrando, come prima donna, nella corporazione ungherese dei vasai e trovando impiego in una fabbrica di vasellame. Nel 1925, durante una vacanza estiva a Parigi, visita l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* e rimane particolarmente colpita dal nuovo design razionalista. In Ungheria lavora su commissione per alcune manifatture e avvia una propria produzione artigianale di ceramiche, con le quali partecipa alla Sesqui-Centennial International Exposition di Philadelphia nel 1926.

Nel 1927 si trasferisce in Germania, dove prende parte alla vivace vita culturale della Repubblica di Weimar e dove, da artista e artigiana, acquisisce una

<sup>260</sup> Cfr. Wildenhain 1973, p. 39.

<sup>261</sup> Cfr. Wildenhain Bray 1982, p. 56.

solida competenza nel disegno industriale, interiorizzando i principi teorici del Bauhaus e realizzando per diverse fabbriche progetti per oggetti in ceramica da produrre industrialmente su vasta scala. Dopo un primo impiego presso la manifattura Hansa Kunstkeramik di Amburgo, Stricker si trasferisce a Schramberg, nella Foresta Nera, per lavorare alla Schramberger Majolika Fabrik, dove rimane dal 1928 al 1930. Qui realizza almeno duecento progetti di forme e decori per stoviglie ceramiche, caratterizzati da linee e motivi ornamentali ispirati allo stile del Bauhaus che divengono *must* della produzione di quest'azienda e vengono a lungo riprodotti, anche dopo le sue dimissioni, talvolta combinando in modo arbitrario sagome e decorazioni originali dell'artista con ornamenti e modelli di altri designer, come accade ad esempio per il suo celebre motivo *Mondrian*, spesso applicato a forme di diverso autore (fig. 67).

Nel 1930 Stricker si sposta a Berlino, dove lavora come progettista *freelance* – presumibilmente come prima donna con questo ruolo – occupando il locale che era stato lo studio del grande espressionista tedesco Emil Nolde. Qui collabora per diciotto mesi con le manifatture di Christian Carsten (in particolare con le fabbriche di Hirschau e Luebeck), che sono allora tra le maggiori e più aggiornate industrie ceramiche in Germania, all'avanguardia nello stile e nelle tecnologie produttive, e mette a punto numerosi modelli, spesso caratterizzati da eleganti decori ad aerografo e da forme di purezza geometrica, come la perfetta sfera del servizio da tè *T*<sup>262</sup> del 1931, pubblicato sulla rivista di arti applicate «Die Schaulade» ed esposto alla Fiera di Lipsia del 1932.

Dopo una visita in Ucraina si interessa alle possibilità di sviluppo della sua carriera professionale nel mondo sovietico e propone con successo i propri progetti alla Fabbrica Imperiale di Porcellana di San Pietroburgo. Comincia intanto a maturare l'idea di mediare le forme astratte della geometria euclidea con linee più classiche e morbide, così da sperimentare un design che sia aggiornato al contemporaneo, ma non privo di sentimento. Dal 1935 lavora a Mosca, dove ricopre il ruolo di direttore artistico dell'Industria del Vetro e della Ceramica della Repubblica Russa, ma durante questo incarico, accusata ingiustamente da un collega di cospirazione in relazione all'assassinio di Stalin, è arrestata e reclusa in regime di isolamento per sedici mesi<sup>263</sup>. Rilasciata nel 1937 ed estradata dall'U-

<sup>262</sup> Per le riproduzioni delle opere di Eva Zeisel si veda ad esempio Zeisel 2004.

<sup>263</sup> Questa tragica vicenda è narrata dall'amico d'infanzia di Stricker, Arthur Koestler, nel racconto *Darkness at Noon*, del 1941.

nione Sovietica a Vienna, in seguito all'invasione nazista dell'Austria è costretta a emigrare in Inghilterra, dove ritrova e sposa l'avvocato Hans Zeisel, frequentato anni prima a Berlino, col quale si trasferisce negli Stati Uniti.

Al suo arrivo in America, nel 1938, Stricker riprende con determinazione l'attività di progettista e, dal 1939, si dedica inoltre all'insegnamento del design ceramico. Per quindici anni insegna al Pratt Institute di New York, trasformando radicalmente l'approccio pedagogico alla materia ceramica, tradizionalmente d'impronta artigianale, in una moderna formazione nell'industrial design (disciplina introdotta da lei stessa): promuove la preparazione degli allievi attraverso *stage* presso le manifatture ceramiche e stabilisce rapporti di collaborazione tra scuola, istituzioni museali e aziende, creando prototipi con i suoi studenti. Nel 1940 il responsabile del dipartimento di design del Museum of Modern Art di New York, Eliot Noyes, la mette in contatto con la Castleton China Company, interessata a sviluppare un servizio da tavola in porcellana dallo stile modernista e Stricker progetta la serie *Museum*, esposta poi al MoMA nel 1946, nella prima mostra personale dedicata dal museo a un'artista/designer donna. Nel 1942 progetta per la grande catena di distribuzione Sears, Roebuck & Company la linea aerodinamica di stoviglie, *Stratoware*, prodotta dalla Universal Potteries. Negli anni seguenti, in linea con le coeve sperimentazioni nel design di progettisti come Charles Eames, Eero Saarinen o Harry Bertoia, lo stile di Stricker manifesta un'impronta sempre più organicista di ascendenza scandinava e le sue creazioni tendono ad assumere morfologie più libere e sinuose. Con l'esperienza personale della maternità, poi, introduce tra i suoi pezzi ceramici reciproci rapporti 'familiari', conferendogli forme che si completano una nell'altra e invitano alla prossimità, come nel duetto saliera e pepiera – che allude alla relazione madre-figlio – e nella 'coppia' oliera e acetiera del suo famoso servizio da tavola *Town and Country*, prodotto nel 1946 dalla Red Wing Pottery e caratterizzato da linee morbide e biomorfiche. Dagli anni Quaranta Eva Stricker lavora con continuità nel design industriale, creando pezzi famosi che conferiscono alla casa borghese americana un'impronta elegante, vivace, ironica e informale e sempre più ricorrono nelle sue collezioni forme d'ispirazione naturale, come le stoviglie in porcellana *bird-shaped* prodotte dalla Western Stoneware Company nel 1954 (fig. 68). Ottiene importanti riconoscimenti internazionali, tra i quali anche un premio alla Triennale di Milano nel 1964 per il progetto di una sedia in metallo e, nel 2005, il National Design Award alla carriera dallo Smithsonian National Design Museum.

Nella sua lunghissima carriera Stricker rimane sempre fedele a un'impostazione razionale del progetto, rifuggendo da vani ornamenti e superfluità. Allo

stesso tempo non tradisce mai l'istanza, per lei fondamentale, di consegnare al fruitore dei propri articoli quel piacere estetico-spirituale che deriva, non tanto dall'ergonomia e dalla coerenza funzionale dell'oggetto, ma dalle qualità tattili e visive. In questo senso Stricker amava definirsi «una modernista con la 'm' minuscola»<sup>264</sup>, prendendo così le distanze dall'eccessivo purismo razionalista del Movimento Moderno e, in particolare, dal principio della consequenzialità univoca della forma dalla funzione e dal metodo di produzione. Esistono in realtà, dal suo punto di vista, innumerevoli soluzioni ugualmente valide e rispondenti a ciascuna destinazione d'uso e sistema produttivo, pertanto il designer può scegliere la soluzione migliore in un'ampia gamma di possibilità e, soprattutto, può approcciare il suo lavoro in maniera responsabile, ma anche lieve e gioiosa, riversando la propria sensibilità emotiva nella ricerca della bellezza e ponendosi idealmente in relazione con colui il quale utilizzerà i propri oggetti, così da trasmettergli le sensazioni positive che sperimenta nel processo creativo: «The pleasure of making things beautiful or useful involves your feelings as well as your thinking. When your original sketch evolves into a tangible, three-dimensional object, your heart is anxiously following the process of your work. And the love involved in making it is conveyed to those for whom you made it»<sup>265</sup>.

<sup>264</sup> Cfr. Kirkham Moore Wolfframm 2013, p. 11.

<sup>265</sup> Cfr. Zeisel 2004, p. 210.



## IV.

### *La libertà della forma: ceramica informale e free form*

In una fase della storia italiana particolarmente articolata e dinamica come l'immediato dopoguerra e in un ambiente culturale, quello milanese, oltremodo vitale e aperto al dialogo con l'estero si sviluppano, con percorsi tangenti, due personalità artistiche di primo piano il cui contributo si rivela fondamentale per gli sviluppi della creatività nel nostro Paese. Si tratta di Antonia Campi e di Enrico Baj: due artisti tra loro molto distanti per personalità, linguaggio e progetto, ma accomunati da un approccio incondizionatamente libero e innovativo all'arte e, nello specifico, alla ceramica. Ciascuno interprete a suo modo delle istanze di profondo cambiamento espresse dalla propria epoca e promotore di una piccola grande rivoluzione che dall'invenzione di una nuova estetica della forma, o meglio di un'anti-forma dell'oggetto d'arte o di design, arriva a coinvolgere la sfera della comunicazione, della funzione e del significato sociale dell'opera stessa.

Proprio come le morfologie embrionali prefigurative dipinte o plasmate da Baj, le forme modellate da Campi nascono da una presa di posizione antirazionalista, rifiutano l'assoggettarsi al rigore e al purismo della geometria euclidea per affiliarsi a un sentimento estetico di marca più organicista, che conferisce naturalezza e spontaneità al corpo dell'oggetto e persino un impreveduto senso di tenerezza, che deriva dall'evocazione di stadi iniziali d'esistenza. Per entrambi la forma non è negata, ma ripensata dall'origine e liberata dalle regole compositive convenzionali, cosicché essa sembra prendere vita e svilupparsi del tutto autonomamente nell'universo materico messogli a disposizione dall'artista, come per effetto di forze endogene. Nel caso di Campi tuttavia si tratta di un'invenzione libera che, nel tradursi in realtà oggettuale, è incanalata entro l'alveo di un processo progettuale e operativo rigoroso in quanto l'opera è destinata alla produzione seriale industriale, mentre nel caso di Baj all'autonomia dell'ideazione corrisponde l'autodeterminazione dell'azione reificativa, che è assunta dall'artista essa stessa come essenza della creazione artistica.

Inoltre le ricerche condotte da entrambi gli artisti rappresentano un'occasione di arricchimento e di scambio per la cultura italiana, in quanto rielaborano, in formulazioni di pregnante presenza espressiva, un cospicuo bagaglio iconografico, concettuale e tecnico desunto dal panorama dell'arte e del pensiero contemporaneo internazionale, riversandolo nella creazione artistica e nel disegno industriale e portandolo così al grande pubblico.

#### IV.1. *L'artista Enrico Baj e la ceramica come mezzo espressivo occasionale*

Enrico Baj (Milano, 1924-Vergiate, 2003) è tra quegli artisti, di norma dediti ad altri mezzi espressivi, che in alcuni momenti del loro percorso di ricerca individuano nella ceramica un *medium* privilegiato cui affidare le proprie tensioni creative. Nei primi anni Cinquanta egli sperimenta nella pittura tecniche avanguardistiche che, sotto la spinta del trauma psicologico prodotto dalle recenti esplosioni nucleari, lo portano a inediti esiti linguistici e iconografici nel Nuclearismo. Nel 1954 Baj scopre, attraverso la ceramica, una possibilità di conquista della dimensione plastica che non implichi la rinuncia alla forza comunicativa del segno e del colore. Si tratta di un passaggio fondamentale «per la conversione dell'immaginazione figurale di Baj alla consistenza tridimensionale»<sup>1</sup>, nel senso che le qualità spaziali e tattili della forma diventano da questo momento, seppure con modi e materiali diversi, valori irrinunciabili nella sua poetica.

Questa fondamentale esperienza creativa si svolge all'interno di quel quadro dinamico e complesso di fenomeni artistici e di correnti di pensiero che caratterizza la scena culturale italiana, e specificamente milanese, nel secondo dopoguerra. In tale contesto il ruolo svolto Baj riveste un significato importante in virtù delle azioni da lui messe in campo nel far convergere energie e idee isolate in sistemi comuni, così da accrescerne il potenziale e da favorire le condizioni necessarie al concretizzarsi di alcuni episodi cruciali della storia dell'arte italiana. Tra questi vi sono gli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola del 1954, che lo vedono partecipare insieme a una compagine di intellettuali e artisti italiani e stranieri di marca informale ed espressionista.

In questo contesto avviene il primo incontro di Baj con l'argilla, nella cui qualità materica l'artista riconosce da subito quei valori di efficacia e immedia-

<sup>1</sup> Cfr. Crispolti 1973, p. XII.

#### IV. La libertà della forma: ceramica informale e “free form”

tezza espressiva che andava ricercando nella pittura: «Ho sempre interpretato la ceramica come un'arte sostanzialmente legata all'espressione: la ceramica è l'ideale della materia, è quella che dopo la pittura mi è più affine»<sup>2</sup>. Invero, a proposito dell'accento posto sulla materia dai Nucleari, Giorgio Kaiserlian, nel catalogo per la loro mostra alla Galleria San Fedele nel 1957, osserva che la pittura nucleare – e il ragionamento può estendersi alla ceramica – è essenzialmente materia, cioè un mezzo per esprimersi; allo stesso tempo però gli artisti le riconoscono una vita propria, ricca e imprevedibile, pertanto non la ‘mortificano’ utilizzandola come mero veicolo per dare forma a un'idea maturata a priori, bensì «si lasciano determinare» da essa, accontentandosi «di dirigere i suoi bruschi gettiti sino a far[le] assumere l'espressione più organica e piena»<sup>3</sup>. Coerentemente a una delle intuizioni centrali del movimento: la materia ha più immaginazione dell'artista stesso, pertanto è essa stessa a condurre il gioco dell'arte.

In tal senso la scoperta delle possibilità espressive del mezzo ceramico nell'estate del 1954 stimola Baj ad approfondirne la pratica, rinnovando, con una certa regolarità, nel quinquennio successivo, la frequentazione dei forni albisolesi, e negli anni a venire, in maniera più sporadica, tornando a dipingere, più che a modellare presso altri centri e manifatture ceramiche. A distanza di circa tre decenni dalle esperienze di Albisola l'artista sarà infatti coinvolto nella realizzazione di un ciclo di dipinti su ceramica a Imola e ancora, all'inizio degli anni Novanta, tornerà a lavorare intensamente a Faenza, dove, con il figlio Andrea, darà vita a una serie di sculture frontali e, da solo, ad alcuni grandi altorilievi di tema fantastico e mitologico.

La sperimentazione della ceramica costituisce pertanto per l'artista una circostanza occasionale che, come per altri *media*, rientra in un approccio fondato sull'apertura a molteplici esplorazioni tecniche e linguistiche. In un'intervista ad Alessandra Galletta su «K International Ceramics Magazine» Baj dichiara appunto la propria fede nella disomogeneità dei mezzi artistici e afferma che la sperimentazione di tecniche e materiali diversi costituisce una necessità dell'artista, in quanto solo nel momento in cui la sua immaginazione è stimolata sul piano tecnico, oltre che su quello intellettuale, la sua opera presenta quei requisiti di dinamismo e versatilità che le consentono di evocare il mondo reale. Costretto

<sup>2</sup> Cfr. Dorfler *et al.* 1984, p. 21.

<sup>3</sup> Cfr. G. Kaiserlian, *Sei anni dopo (introduzione all'arte nucleare)*, in Dangelo Sanesi Schettini 1978, p. 22.

a mettere in campo intelligenza e intuito, per risolvere problemi pratici dei quali gli strumenti culturali a sua disposizione non offrono una immediata soluzione, l'artista ha realmente occasione di evolversi:

Lo studio dell'arte e, quindi, della creatività, dovrebbe essere basato su un continuo variabile, sulla curiosità nel passare da una materia e da una tecnica, ad un'altra: per non impigrirsi nell'uniforme, in una sorta di simbologia statica e cioè, alla fine, del conformismo. I vari materiali possono condizionare i soggetti, e ne consegue che dall'uso di un solo materiale, o di una scarsa varietà di materiali, l'artista si fissa a riprodurre sempre le stesse cose [...] non c'è mutazione, non c'è invenzione, non c'è il fatto spiazzante di trovarsi di fronte a situazioni sempre nuove<sup>4</sup>.

Pertanto anche quando ricorre al mezzo ceramico, in svariati momenti del suo lungo cammino di ricerca, Baj adotta rispetto alla tecnica e alla modalità di produzione dell'opera approcci diversificati: ora dipingendo su supporti ceramici preesistenti, appositamente predisposti ad accogliere le sue narrazioni oppure del tutto avulsi dai suoi discorsi, ora plasmando con le proprie mani forme sulle quali intervenire pittoricamente, ora ricavando multipli da lastre incise in gesso o modellate in argilla, ora realizzando progetti da affidare alla produzione di serie, ora applicando alla ceramica la tecnica del collage polimerico e combinandola ad altri materiali, ora creando sculture da assemblaggi di frammenti ceramici, ora sviluppando grandi altorilievi maiolicati d'ascendenza rinascimentale da propri soggetti dipinti.

Tantomeno il linguaggio da lui impiegato in questo campo si conforma a una regola di coerenza, come avviene ad esempio nel caso della scultura ceramica di Luigi Ontani, che, pur spaziando tra svariati *media* espressivi, traspone in essi i propri soggetti prediletti con un lessico e con un gusto estetico assolutamente conformi e riconoscibili. In Baj vi è continuità di temi e soprattutto di 'sguardo', nel senso che la sua visione, acuta e talvolta profetica, del mondo è pervasa da un'impronta ironica che ne costituisce il tratto saliente e in qualche modo distintivo, ma il repertorio formale e stilistico al quale è affidata questa lettura graffiante e corrosiva della realtà muta continuamente, assumendo ora sembianze prefigurative, ora infantili, ora persino classiciste, ora kitsch. Come affermato nel

<sup>4</sup> Cfr. E. Baj, in Galletta 1989, p. 78.

manifesto *Contro lo Stile*<sup>5</sup>, l'artista si sente infatti assolutamente libero di condurre la propria ricerca al di fuori di ogni schema estetico prestabilito, con i mezzi che ritiene di volta in volta più idonei a esprimere un racconto e senza alcun vincolo di fedeltà a una propria maniera. Allo stesso modo questa molteplicità di ‘stili’ o più correttamente questo volontario esilio dall’idea stessa di stile, in aperta opposizione a tutti gli ‘ismi’, si riscontra nelle altre sue produzioni artistiche: nei dipinti come nei collage, nelle acqueforti come nelle costruzioni tridimensionali con elementi di Meccano o Lego e così via. Pertanto, lì dove si vogliono ritrovare nella produzione artistica di Baj assonanze o similitudini tematiche o formali, bisogna muoversi secondo una prospettiva sincronica, piuttosto che diacronica, facendo dialogare tra loro tipologie differenti e contemporanee di artefatti. In questo senso emergono nessi molto chiari e persino esatte corrispondenze tra le ceramiche di Baj e le sue coeve opere pittoriche o polimateriche, tant’è che le prime condividono puntualmente con le seconde i medesimi contesti teorici, critici ed espositivi, senza mai essere prese in considerazione come *corpus a sé stante* della produzione dell’artista.

Un altro dato fondamentale dell’opera ceramica di Baj consiste nel dare voce a contenuti culturali di singolare ampiezza e profondità, sebbene attraverso espressioni artistiche di immediato *appeal* comunicativo. La ricchezza delle proposte tecniche ed estetiche messe in campo dall’artista attraverso la ceramica si coniuga infatti con la notevole varietà dei suoi interessi e delle sue conoscenze. Pochi artisti italiani hanno sentito come Enrico Baj l’esigenza costante di un confronto internazionale con esponenti dell’arte e del pensiero di tutti i campi del sapere, dalla filosofia all’antropologia, alla letteratura, alla sociologia, e hanno saputo coltivarla con continui contatti e incontri, pur conservando in Italia il terreno di riferimento delle proprie azioni e delle proprie battaglie all’insegna della verità e della libertà e contro ogni pregiudizio e condizionamento mentale. Ciò fa di ognuna delle sue opere, e pertanto anche di quelle ceramiche, una finestra attraverso cui è possibile gettare uno sguardo vasto e puntuale sul mondo e sulla cultura contemporanea.

<sup>5</sup> Il manifesto *Contro lo Stile* è pubblicato a Milano nel 1957 e i firmatari sono Arman, Enrico Baj, Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Colonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhout D’Haese, Wout Hoeboer, Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Pierre Restany, Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga. Il testo del manifesto è riprodotto tra l’altro in Caramel 2013, pp. 144-145.

IV.1.1. *La ceramica nel panorama artistico del secondo dopoguerra in Italia*

IV.1.1.1. Nuove frontiere dell'arte a Milano e Roma

Al termine del secondo conflitto mondiale, dopo una cesura di circa due decenni, durante i quali l'Italia resta a margine delle proposte avanguardistiche avanzate nei paesi d'oltralpe e negli Stati Uniti, la volontà di recuperare velocemente il terreno perduto porta nel mondo dell'arte una ventata di rinnovamento e una quantità di nuove proposte. In veste di ordinatore della mostra del Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia del 1948<sup>6</sup>, il critico Giuseppe Marchiori così descrive questo momento: «nei mesi che seguirono la fine della guerra, in Italia, la conquista della libertà ebbe come conseguenza la ricerca di nuovi rapporti tra gli uomini, al di là delle divisioni e dei sospetti; come se ognuno cominciasse a vivere senza un passato, e a trovare una ragione di sé e della propria opera soltanto nell'ambito di una solidarietà umana»<sup>7</sup>. Una delle manifestazioni più precoci di questo nuovo clima è infatti costituita dal raggruppamento eterogeneo di esponenti delle nuove generazioni artistiche sotto l'etichetta del Fronte Nuovo delle Arti, presentato da Marchiori come uno schieramento di artisti astratto-concreti, già in occasione della mostra alla Galleria della Spiga di Milano nel giugno del 1947. Si tratta, secondo il critico, di coloro che per primi si determinano a «rompere l'isolamento e ad affermare questa esigenza, assumendo la responsabilità d'un impegno per l'avvenire» e ciò pur «al di là delle intenzioni e delle tendenze artistiche dei singoli, proprio nell'affermazione di quell'impegno e di quella certezza. Non si trattava di uno dei soliti "gruppi" definiti da un comune denominatore estetico, bensì di una unione tra i più rappresentativi artisti italiani delle generazioni venute dopo il Novecento, solidali nella richiesta di una fiducia da accordare al lavoro e nella volontà di opporsi con un atto di fede al pessimismo e allo smarrimento spirituale del tempo»<sup>8</sup>.

In realtà la ferma volontà di cooperazione e di confronto, la priorità degli obiettivi morali e il frenetico entusiasmo creativo sui quali il critico pone l'accento nel delineare il profilo del sodalizio artistico del Fronte, sono condizioni largamente diffuse nella cultura italiana postbellica proprio in conseguenza del

<sup>6</sup> Gli artisti del Fronte Nuovo delle Arti alla Biennale di Venezia sono: Renato Birolli, Nino Franchina, Renato Guttuso, Leoncillo, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Alberto Viani.

<sup>7</sup> Cfr. Carrieri 1955, pp. 273-276.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

nuovo clima di ottimismo prodottosi con la liberazione dal regime e con la rapida penetrazione nel Paese delle ultime tendenze internazionali, dopo il lungo periodo di isolamento e di chiusura autarchica.

Anche a Roma il clima culturale è segnato da un particolare fermento: artisti e mecenati provenienti da tutta Italia e anche dall'estero arrivano in città, nascono nuove tendenze e prende vigore il dibattito ideologico, trovando eco nelle riviste specializzate e sulla stampa d'informazione, anche grazie a una nuova generazione di critici che non manca di orientare gli artisti alla ricerca di originali paradigmi espressivi. Ben presto – come scrive Lara Vinca Masini – vengano a definirsi due posizioni contrapposte: «la prima, di carattere neoromantico, con riferimenti al Fauvisme, all'Espressionismo, al Postcubismo, si riportava al Chiarismo, alla Scuola Romana, al movimento Corrente, unendo una sorta di neonaturalismo lirico ad istanze politico-sociali; l'altra linea, intesa ai modi di un linguaggio astratto, legato ai contenuti di un esistenzialismo gestuale, assolutamente libero da rimandi naturalistici»<sup>9</sup>. Così ai tavolini dei caffè Rosati e Canova di Piazza del Popolo si accende fino a tarda sera la disputa fra coloro che, sulla scia di Renato Guttuso aderiscono, in nome della fede politica e dell'impegno civile, alla linea del realismo socialista propugnata da Togliatti<sup>10</sup> e coloro che invece rivendicano la creatività dell'astrazione.

Mentre la Galleria Nazionale d'Arte Moderna diretta da Palma Bucarelli, con i contributi critici prima di Lionello Venturi e poi di Giulio Carlo Argan, assume un ruolo primario nello sviluppo e nella promozione dell'arte locale attraverso una politica di mostre e acquisizioni che ne definiscono l'indirizzo marcatamente filo-astrattista<sup>11</sup>, in città si aprono nuovi spazi espositivi – tra i principali vi sono La Medusa, L'Attico, La Tartaruga, Malborough e l'Obelisco – e nascono movimenti e associazioni. Tra queste ultime, l'Art Club<sup>12</sup> di via Margutta assume un ruolo primario nella promozione dell'attività espositiva e nell'affermazione dell'imperativo del "ritrovarsi", ossia del connettere le intelligenze, favorendo un

<sup>9</sup> Cfr. Vinca Masini 1989, p. 609.

<sup>10</sup> In occasione della partecipazione del Fronte Nuovo delle Arti alla mostra curata dall'Alleanza della Cultura al Salone del Palazzo del Podestà a Bologna nel 1948, il Segretario del Partito Comunista, Palmiro Togliatti, esprime riprovazione per la produzione artistica non allineata all'ortodossia estetica del Realismo Sociale d'ispirazione sovietica.

<sup>11</sup> Cfr. Melotti 2017, p. 14.

<sup>12</sup> I fondatori dell'Art Club nel 1945 sono gli artisti: Enrico Prampolini, Pericle Fazzini, Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini e il polacco Józef Jarema.

più stretto contatto e una più efficace cooperazione tra tutti gli artisti, all'insegna dell'apertura internazionale e del confronto tra generazioni e forme espressive. Qui nel 1947 si tiene la prima mostra, e la pubblicazione del Manifesto artistico, del nuovo gruppo Forma 1, in cui confluiscono artisti<sup>13</sup> che propongono un'arte basata sulla rappresentazione oggettiva dell'intuizione artistica, che diviene immagine concreta di forma-colore, al di fuori di ogni astrazione formale e che si dichiarano «formalisti e marxisti, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano inconciliabili»<sup>14</sup>.

In rapporto con Forma 1, nasce a Milano alla fine del 1948 il MAC (Movimento Arte Concreta)<sup>15</sup> per volontà di Gillo Dorfles, Bruno Munari, Gianni Monnet e Atanasio Soldati, come proseguimento del concretismo introdotto negli anni Trenta da Teo Van Doesburg, Jean Arp, Wassily Kandinsky e ripreso poi da Max Bill, secondo il quale l'arte si esprime per mezzo di forme, linee e colori provenienti direttamente dall'immaginazione dell'artista e non dall'astrazione di oggetti sensibili<sup>16</sup>. Negli anni seguenti (fino al 1958) il MAC si estende a tutto il Paese e include non solo pittori e scultori, ma anche architetti, designer e grafici, all'insegna della 'sintesi delle arti' e di un crescente interesse per il disegno industriale.

Intanto, sempre a Milano, non tarda a manifestarsi la nuova frontiera artistica dello Spazialismo di Lucio Fontana che, in antitesi alle due principali tendenze in atto, astrattista e figurativa, avanza la proposta di superare *in toto* l'arte del passato, per concepire l'opera come unità multisensoriale: «si richiede un cambiamento nell'essenza e nella forma. Si richiede il superamento della pittura, della

<sup>13</sup> Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato firmano nell'aprile del 1947 il *Manifesto del Gruppo Forma 1* (Cfr. Caramel 2013, p. 104). Per il Gruppo Forma 1 si veda S. Lux, G. Bonasegale, *Forma 1 e i suoi artisti, 1947-1997*, Argos, Roma 1998.

<sup>14</sup> Cfr. Barilli 1979, p. 27.

<sup>15</sup> Per una bibliografia sul MAC si veda: *Movimento Arte Concreta 1948-1952*, a cura di E. Crispolti, Edieuropa/De Luca, Roma 2003; L. Caramel, *Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Galleria Fonte D'Abisso, Modena 1987; G. Maffei, L. Berni Canani, M. Vianello, *M.A.C. Movimento Arte Concreta. Opera editoriale*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004.

<sup>16</sup> L'arte, secondo Dorfles «non proviene da nessun tentativo di astrarre da oggetti sensibili, fisici o metafisici, ma è basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese concrete in immagini di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale, e miranti a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è così ricco il mondo dei colori» (Cfr. Caramel 2013, p. 90).

#### IV. La libertà della forma: ceramica informale e "free form"

scultura, della poesia e della musica. È necessaria un'arte maggiore in accordo con le esigenze dello spirito nuovo»<sup>17</sup>. Rientrato in Italia dall'Argentina nel 1947, Fontana riprende qui l'esperienza argentina del *Manifesto Blanco*<sup>18</sup>, nel quale era apparso per la prima volta il *concepto espacial*, principio e *summa* del suo lavoro, e pubblica il *Manifesto dello Spazialismo*, alla cui prima stesura (1947) fanno seguito, fino al 1953, ulteriori cinque redazioni. Nelle dichiarazioni d'intenti dello Spazialismo vi è l'adozione di nuovi *media* di comunicazione, anche mutuati dalla scienza e dalla tecnologia, in grado di modificare la realtà dell'opera d'arte e di introdurre lo spettatore in una dimensione nuova e avvolgente attraverso la sintesi di «colore, suono, movimento, spazio, integranti un'unità ideale e materiale»<sup>19</sup>. Sono gli anni del lancio dei primi satelliti e dell'era spaziale e ciò si ripercuote sull'arte in un modo nuovo di considerare lo spazio, non come vuoto o assenza, ma piuttosto come materia sulla quale intervenire.

Nondimeno è sentita dai giovani artisti milanesi l'influenza dell'arte europea, nella quale la lezione più radicale del Surrealismo è confluita nell'azione di alcuni gruppi, come Surrealismo rivoluzionario e CoBrA, che di lì a poco (dal 1952) sarebbero stati raccolti dal critico francese Michel Tapié sotto la comune etichetta di Informale<sup>20</sup>, in riferimento alla loro proposta di assoluta evasione dell'immagine da qualsiasi categoria formale, sia figurativa che astratta, o *art autre*, così da rimarcare il carattere di rottura con ogni esperienza artistica precedente. Si tratta di una tendenza che, seppure in un articolato ventaglio di varianti espressive, manifesta come comune denominatore l'inclinazione dell'artista a rivolgere lo sguardo verso il proprio mondo interiore e a interpretare la realtà secondo un pensiero esistenzialista, ossia fondato su una percezione di precarietà, insensatezza e limitatezza della condizione umana, come nella dottrina di Jean Paul Sartre<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. *Manifesto Blanco* (Buenos Aires, 1946), in De Sanna 1993, p. 162.

<sup>18</sup> Mossosi in Argentina nel 1940 per un concorso artistico, Fontana è costretto dallo scoppio della guerra a trattenersi oltreoceano fino al 1947. Qui prosegue l'attività di scultore e insegna all'Accademia di Belle Arti di Buenos Aires. Nel 1946 a Buenos Aires è il principale ispiratore del *Manifesto Blanco*, nel quale tuttavia non compare tra i firmatari, probabilmente a causa del proprio ruolo di docente.

<sup>19</sup> Cfr. *Manifesto Tecnico dello Spazialismo* (Milano, 1951), in De Sanna 1993, p. 167.

<sup>20</sup> La definizione 'informale' appare per la prima volta nel testo critico di Michel Tapié, *Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* (Gabriel-Giraud et fils, Parigi 1952).

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre presenta per la prima volta la sua teoria nella conferenza *L'existentialisme est un humanisme* del 1945, pubblicata l'anno seguente nel testo omonimo (J.P. Sartre, P. Caruso, *L'Esistenzialismo è un umanismo*, Ugo Mursia, Milano 1963).

Secondo il filosofo francese l'uomo, ormai privo di qualsiasi riferimento esterno o certezza, in un mondo ostile o quantomeno estraneo, ha come unico appiglio la propria esistenza e ciò si traduce artisticamente in un uso allusivo di segni e colori all'essenza primigenia della vita e alle sfere più profonde dell'Io. Pur non essendo un movimento programmatico o organizzato, l'Informale si connota per l'adozione di alcuni principi ricorrenti, quali il rifiuto delle regole tradizionali della composizione e in generale di qualsiasi struttura o progetto aprioristico nella creazione dell'opera. Da ciò la valorizzazione dell'improvvisazione, del caso e del gesto incontrollato, specie nei suoi aspetti più istintuali e liberatori, in linea con le esperienze americane dell'Action Painting e dell'Espressionismo Astratto. Essenziali sono inoltre la pregnanza espressiva del segno e l'interesse per la fisicità dell'opera, sia come adozione sperimentale di tecniche e materiali inediti per l'arte, che come enfattizzazione delle qualità visive e tattili della materia utilizzata nel processo creativo.

Facendo esplicito riferimento alle ricerche contemporanee internazionali, i maggiori rappresentanti della frangia romana non figurativa (Mario Ballocco, Alberto Burri, Ettore Colla e Giuseppe Capogrossi) danno vita a Roma, nel 1950, al gruppo Origine, che accoglie i sostenitori dell'assoluta autonomia dell'opera rispetto alla realtà oggettiva, i quali abbandonano i materiali tradizionali della pittura, latori di codici usuali, in favore della sperimentazione di nuove tecniche più idonee alla libera e incondizionata espressione gestuale e generatori di nuove tipologie di oggetti artistici.

Nello stesso tempo a Milano fondamentali stimoli in direzione informale sono offerti dalle esposizioni personali del tedesco Wols (galleria Il Milione, 1949) e dell'americano Jackson Pollock (Galleria del Naviglio, 1950), le quali contribuiscono alla maturazione di un movimento di particolare forza progressista, il Nuclearismo, che fa propria l'istanza di rinnovare il mezzo espressivo in direzione istintuale e materica, caricandolo inoltre delle suggestioni prodotte dai drammatici eventi delle bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki. In tal modo le proposte avanzate dai promotori di questa nuova tendenza, Enrico Baj e Sergio Dangelo, pur essendo «allineate con la pittura del momento, cioè con l'*informale* e l'*action painting* di Pollock, Wols e compagni»<sup>22</sup>, hanno nel tema del nucleare la loro specificità e l'elemento che le colloca nel vivo del loro tempo. Grazie a una

<sup>22</sup> Cfr. E. Baj, *Il vichingo arrivò alla Centrale alle dodici e trenta. Intervista di Maurice Fréchuret a Enrico Baj*, in Tiglio 1988, p. 50.

#### IV. La libertà della forma: ceramica informale e “free form”

nuova grammatica espressiva *prefigurativa*<sup>23</sup>, questi artisti materializzano nelle proprie opere, come fossero presagi, macchie che alludono a stadi primordiali della materia (Dangelo), spazi cosmici attraversati da vortici energetici, paesaggi simili a scenari postatomici, presenze embrionali o protoumane (Baj): «Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico, le forze sono cariche elettroniche»<sup>24</sup>.

Fortemente motivati al confronto con le posizioni più avanzate del pensiero artistico internazionale, i Nucleari stabiliscono contatti con gli esponenti di CoBrA<sup>25</sup>, un collettivo di giovani artisti visivi e poeti danesi, belgi e olandesi, nato nel 1948 con forti implicazioni politiche rivoluzionarie. Per CoBrA l'arte ha un significato etico-esistenziale, piuttosto che una valenza estetica, in quanto azione catartica di affrancamento dai condizionamenti omologanti del sistema culturale, politico e sociale dominante. In tal senso l'azione artistica va espressa in maniera diretta, non mediata dall'intelletto, affidandosi a una gestualità spon-

<sup>23</sup> La definizione è tratta dal titolo *Prefigurazione* della mostra degli artisti Baj, Colombo, Dangelo e Mariani tenutasi nel 1953 (11-30 giugno) allo Studio B24 di Milano ed è adottata dal critico Enrico Brenna per rimarcare la differenza da ogni altra manifestazione pittorica coeva: figurativa, astratta o informale: «Un gruppo di pittori ha voluto rompere questo statico incanto (della pittura formalista), lo ha voluto distruggere con una tempesta frenetica di macchie esasperate come allucinazioni o come follia stessa: a sottolineare la loro ansia così attuale, si sono chiamati “nucleari”. Hanno voluto distruggere e si sono trovati in un mondo da incubo. Così una volta disintegrata, hanno tentato di ricomporre la pittura, ne ricercano i simboli e le ragioni di vita. Sono in una fase che diremo di prefigurazione e la loro materia prende una forma che se non è ancora definita è in divenire» (cfr. E. Brenna, in Baj 1983, p. 173).

<sup>24</sup> Cfr. E. Baj, S. Dangelo, *Manifesto della Pittura Nucleare*, Bruxelles 1952, in Crispolti 1973, p. 17.

<sup>25</sup> Fondatori del movimento CoBrA – acronimo di Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam – sono gli scrittori belgi Christian Dotremont e Joseph Noiret, i pittori olandesi Karel Appel e Constant (Constant Anton Nieuwenhuys) e il belga Corneille (Corneille Guillaume Van Beverloo), che provengono dal Gruppo Sperimentale, fondato ad Amsterdam qualche mese prima, e il pittore danese Asger Jorn (Jorgersen). In seguito vi adescono molti altri artisti, tra i quali Pierre Alechinsky, Robert Jacobsen, Ejler Bille, Pol Bury, Karl Otto Götz, Carl Henning Pedersen, Jacques Doucet, Stephen Gilbert, Jean Michel Atlan, Svavar Gudnason. Nello spirito di un'arte collettiva, i confini tra la parola scritta e la pittura spontanea sono tutt'altro che rigidi: scrittori come Dotremont e Lucebert (Lubertus J. Swaanswijk) dipingono, pittori come Corneille e Constant scrivono. Il risultato è una notevole sinergia di immagine e parola. Per una bibliografia essenziale su CoBrA si veda: M. Vanni, *Gruppo Cobra. Creatività e provocazione*, Carlo Cambi, Poggibonsi 2006; S. Home, *Assalto alla cultura. Correnti storiche dal Lettrismo a Class War*, AAA, Bertiole 1996; M. Bandini, *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-57*, L'officina, Torino 1977.

tanea e infantile e a un linguaggio a metà strada tra figurazione espressionistica e astrazione, generatore di immagini primitive e fiabesche, narranti l'utopia di un mondo libero: una sorta di 'isola di sogni'<sup>26</sup> – come scrive Willemijn Stokvis –, popolata da «miti giocosi o di arte popolare»<sup>27</sup>. Accanto alla mancanza di regole nel lavoro, parte fondamentale della poetica CoBrA sono la modalità collaborativa dell'esperienza creativa, che coinvolge pittori, scultori e poeti in opere collettive e attività multidisciplinari, e la forte accentuazione sperimentalista, sia dal punto di vista dei contenuti, che da quello dell'impiego di nuovi processi tecnici e materiali. Quest'ultimo aspetto rappresenta un significativo punto di tangenza tra CoBrA e Spazialismo<sup>28</sup> e in particolare tra il pensiero dei principali teorici e animatori dei due gruppi, Asger Jorn e Lucio Fontana. Entrambi sono infatti persuasi della necessità di attualizzare l'opera d'arte, rendendola corrispondente alle esigenze dell'epoca e alla sensibilità dell'uomo moderno, e di superare la scissione tra differenti forme d'arte, e soprattutto tra arte e architettura, assegnando ad ambedue il compito di interagire nella creazione di spazi in cui il fruitore possa ricevere positive sollecitazioni percettive, tali da stimolarne la fantasia e l'immaginazione. Ugualmente significative sono le affinità d'orientamento tra CoBrA e Nuclearismo nell'uso libero e spregiudicato del caso nella creazione dell'opera – ad esempio gli effetti incontrollati prodotti dall'incontro degli smalti con l'acqua nelle opere di Baj e Dangelo –, nella superiorità assegnata al processo sperimentale piuttosto che all'oggetto che ne scaturisce e nella rivendicazione del non-professionismo dell'arte, come antidoto al suo sconfinamento nella propaganda o nell'artigianato.

<sup>26</sup> Cfr. Stokvis 1987, p. 20.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

<sup>28</sup> Se Jorn e Fontana si incontreranno ad Albisola nel 1954, i primi contatti di CoBrA con l'Italia risalgono già al 1949 e si materializzano nello scambio di informazioni e proposte tra le redazioni del periodico «Le Petit Cobra» – una sorta di supplemento all'organo ufficiale del gruppo, la rivista «Cobra», contenete informazioni sulle attività collaterali del movimento –, curato da Christian Dotremont, e il trimestrale «Numero», fondato a Firenze nello stesso anno dalla pittrice argentina Fiamma Vigo, la cui attività culturale si configura come uno strumento fondamentale di penetrazione dei fermenti e delle correnti artistiche internazionali nell'ambiente intellettuale fiorentino. Nell'*entourage* di «Numero» gravitano artisti, architetti e musicisti, tra i quali Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari, Edoardo Sanguineti, Arnaldo Pomodoro, Emilio Vedova, Giuseppe Capogrossi, Emilio Scanavino, accomunati dalla preferenza per un'espressione artistica genuina e immediata, vicina all'arte popolare, nel senso di arte fatta dal popolo per il popolo.

IV.1.1.2. La lezione di Picasso: l'approccio ceramico del maestro e i contatti con l'Italia

Nel 1947, in un momento particolarmente felice della propria vita professionale e personale, Pablo Picasso approda all'arte fittile dalla 'pura' pittura. A sessantasette anni, oramai nel pieno della sua maturità artistica, il maestro si trasferisce stabilmente sulla Costa Azzurra e qui comincia a frequentare con continuità l'atelier ceramico Madoura dei coniugi George Ramié e Suzanne Douly a Vallauris. La cittadina, tradizionalmente votata alla produzione ceramica, è già stata meta di una visita di Picasso e dell'amico poeta Paul Eluard nel 1936. Dieci anni dopo l'artista vi fa ritorno e, sospinto dalla sua irrefrenabile curiosità, vi scopre il laboratorio dei Ramié dove, in un pomeriggio spensierato (21 luglio 1946), modella con la creta tre piccole sculture di un satiro e due tori, che i proprietari cuociono e conservano diligentemente in bottega fino al successivo incontro con il maestro.

Ammaliato dalla docile lavorabilità dell'argilla e dalla magia del forno, che gli rivela inaspettate mutazioni della materia e del colore<sup>29</sup> e che gli promette una bellezza inalterabile nel tempo, Picasso si dedica sfrenatamente a questa attività già sporadicamente praticata in passato<sup>30</sup>, ma questa volta con un interesse e un coinvolgimento duraturi, che accompagneranno di fatto tutto il resto della sua vicenda artistica. La ceramica dispiega, infatti, al maestro spagnolo nuovi orizzonti creativi, consentendogli di dar corpo a una notevole produzione artistica che ammonta a oltre quattromila pezzi unici e spazia dalle figure scultorie al vasellame, alle piastre dipinte e modellate.

<sup>29</sup> «Ma presumibilmente deve essere stato attirato alla ceramica, oltre alla novità di questa particolare tecnica, anche dal largo margine di intervento manuale che essa gli offriva, e da tutte quelle sorprese, quei giuochi inattesi che gli offrivano le diverse materie impiegate, i colori, le reazioni solo in uno stretto margine prevedibili operate dal fuoco; e c'è da crederlo, da quella punta di magia che sta nel gesto del vasaio che rapidamente, a colpo di piede e con una carezza lunga di mano, sforma la terra molle e l'alza, la torce, l'incava; e basta una breve pressione o l'apertura delle dita per chiudere un collo e forzare un orlo; la magia cioè di quella forma che cresce nell'aria con l'obbedienza docile alla mano e ai capricci della mente» (cfr. Valsecchi 1953, p. 31).

<sup>30</sup> Picasso ha già trascorsi ceramici avendo familiarizzato con quest'arte da bambino nelle botteghe ceramiche della natia Malaga, poi avendola sperimentata negli anni 1906-1907 a Parigi, nel laboratorio dell'amico Paco Durrio, presso il quale ha potuto anche ammirare alcune ceramiche di Paul Gauguin, e poi dal ceramista André Metthey, dove lavorano anche i Fauves. Anche gli anni Venti registrano incursioni di Picasso in territorio ceramico, quando dipinge due vasi con il ceramista Jean Van Dongen, ora al Museo Picasso di Parigi.

In una prima fase egli usa la ceramica prevalentemente come supporto per fare pittura o incisione utilizzando piastre e soprattutto piatti di forma generalmente ovale prodotti a stampo nella manifattura Madoura (ne realizza oltre seicento in un anno). Si serve cioè della superficie piana del piatto crudo o in biscotto per tracciarvi col pennello e/o con la stecca, con un linguaggio rapido, sicuro e sintetico, generalmente a monocromo o con pochi colori, un universo narrativo popolato da nature morte, uccelli, esseri marini, tauromachie, figure mitologiche o leggendarie dell'antico mondo mediterraneo, come fauni, sirene e centauri, senza trascurare di decorare sempre anche il lato rovescio del piatto. In opere come *Donna dai capelli verdi*<sup>31</sup> o come *Donna* del 1948, Picasso dipinge, incide e lavora a rilievo alcune piastre di forma pressoché rettangolare con spigoli arrotondati, appositamente realizzate dalle maestranze di bottega, e su di esse scompone in sezioni la figura femminile, creando un precedente ad analoghi smembramenti del corpo umano più ricorrenti – come si vedrà più avanti – nella scultura degli anni Cinquanta a partire dall'esperienza informale.

In un momento successivo Picasso affronta il volume, cioè passa a decorare anche vasi, bottiglie, anfore, versatoi, sfruttando convessità, concavità, anse, colli o bocche delle forme tradizionali delle stoviglie allo scopo di conferire tridimensionalità all'immagine dipinta, spesso traendo direttamente ispirazione dalla forma dell'oggetto per inventare il soggetto. In una terza fase crea lui stesso il corpo della ceramica. Talvolta disegna forme originali che vengono realizzate dal maestro vasaio Jules Agard, ma più spesso sperimenta tecniche di modellazione non convenzionali nelle quali sovrappone il suo gesto a quello dell'artigiano. Plasma pesci e altri alimenti che dispone come nature morte in piatti convenzionali da portata<sup>32</sup>. Lavora sulle sagome del vasellame appena tornite, deformandole oppure assemblandone le parti elementari, così da ottenere, come in un processo di metamorfosi, nuove forme, spesso non più idonee alla destinazione d'uso originaria, in quanto trasmutate dalla natura di oggetti comuni a quella di figurazioni artistiche che evocano immagini della sua terra natia, personaggi femminili o animali (pesci, colombe, anatre, civette, galli, cavalli, capre). In altri casi assembla come *ready-made* frammenti di stoviglie, mattoni, elementi in refrattario facenti parte del corredo da forno, residui vari delle cotture, poi completati e uniti in cottura dal colore a smalto. Infine applica la sua curiosità e il suo geniale intuito ai processi e alle materie

<sup>31</sup> Ripr. in Gaudichon Matamoros 2013, p. 195.

<sup>32</sup> Ripr. in Gaudichon Matamoros 2013, pp. 188-191.

(argille e ossidi), divertendosi a combinare e reinventare in maniera eterodossa varie tecniche di decorazione (smalti, ingobbio, vetrine, maiolica, ‘riserva’<sup>33</sup>, pastelli), così da sperimentare inediti effetti pittorici, cromatici e materici. Benché provenga dalla pittura, Picasso conferisce così all’opera ceramica valori plastici e qualità tattili di livello non inferiore a quelli visivi e – come osserva Marco Valsecchi – questa sensibilità appare evidente «anche in tutta quella ricca variazione di rilievi, di nodi, di grumi, di graffi che costellano i suoi piatti come una superficie lunare»<sup>34</sup>.

La scoperta della ceramica si accompagna in Picasso a una svolta espressiva, che si manifesta nel passaggio dall’intensa drammaticità e violenza delle tele del periodo immediatamente precedente alla traduzione di immagini serene e gioiose del creato in forme di ispirazione arcaica, quasi che la prossimità con il Mediterraneo e la pratica dell’antico mestiere lo riconnettano all’origine della storia e dell’uomo, accendendo in lui una luminosa speranza di pace: «strano – dichiara lo stesso artista – a Parigi non ho mai disegnato un fauno, un centauro o un eroe mitologico... è come se vivessero soltanto qui»<sup>35</sup>. Il maestro di Malaga si rivolge perciò alla ceramica con un sentimento di meraviglia e di euforia, con una fantasia libera e con un approccio istintivo, che piega la materia, le sue tecniche e la sua storia remota al suo estro d’artista. Come scrive Tullio Mazzotti, nel resoconto della sua prima visita al pittore, a Vallauris, compiuta nel 1948, in compagnia di Agenore Fabbri: «Picasso è un genio e ha naturalmente capito che per fare del nuovo in quest’arte millenaria, doveva affrontare la creta in uno stato di verginità assoluta»<sup>36</sup>. Nondimeno egli apprende rapidamente le regole e i processi della ceramica, li osserva con quella sua rara capacità di trarre «l’impossibile dall’insospettato»<sup>37</sup>, li comprende, ne diviene presto esperto conoscitore, pur senza esercitarne una pratica diretta in ogni fase, ma servendosi talvolta dell’abilità fabbrile delle esperte maestranze della manifattura Madoura. Poi, con geniale intuizione, da quei percorsi già battuti si allontana, diverge, inventa strade nuove, talvolta

<sup>33</sup> «Picasso dapprima immerge il vaso in un ingobbio nero colorato con ossido, poi dipinge con cera alcune parti della superficie. Queste parti “resistono” all’ingobbio bianco e vetrina, che vengono successivamente applicati, e la cera, decomponendosi durante la cottura, lascia apparire il colore sottostante. Le sgocciolature di vernice e la differenza di strati di ingobbi e vetrine derivante da questo procedimento danno l’illusione del piumaggio, specie sulle parti laterali, e conferiscono inoltre un aspetto di reale tridimensionalità alla superficie del vaso» (cfr. McCully 2000, p. 23).

<sup>34</sup> Cfr. Valsecchi 1953, p. 31.

<sup>35</sup> Cfr. McCully 2000, p. 32.

<sup>36</sup> Cfr. Ponti 1948, p. 25.

<sup>37</sup> Cfr. J. Sabartés, *Picasso a Vallauris*, in Arensi 2003, p. 134.

impervie, ma altrettanto valide di quelle consuete, così da liberare inedite possibilità tra quelle pressoché infinite implicite a quest'arte. George Ramié rende una sua testimonianza di questo febbrile entusiasmo del conoscere e del fare:

chiunque sia destinato a svolgere un ruolo di partecipazione accanto a Picasso, in qualsiasi momento può trovarsi ad affrontare questioni sorprendenti. Lo spirito inventivo, naturalmente, va sempre oltre la triste convenzione delle abitudini e della sterile e sistematica quotidianità. [...] questo delirio geniale, sempre in opposizione, genera innovazioni del tutto imprevedibili ma, in definitiva, di incontestabile sottigliezza<sup>38</sup>.

Anche il pittore ceramista Philippe Artias, testimone del lavoro del 'Maestro di Vallauris', racconta che: «rapidamente egli aveva nuove leggi che erano valide quanto le norme precedenti. Nuove regole del gioco»<sup>39</sup>, idonee a soddisfare la sua innata tendenza ad andare oltre ciò che lo aveva preceduto. Suzanne Ramié rende conto dell'approccio empirico di Picasso e del «suo gusto delle combinazioni improvvisate e impertinenti»<sup>40</sup>, quando ricorda che: «Come per tutti i mezzi di espressione artistica di cui Picasso si serviva, anche nel campo della ceramica ha fatto molti esperimenti. Ha provato un sacco di cose rischiose. E se noi avessimo tentato le stesse cose avremmo sbattuto il muso. Invece Picasso, in genere, aveva successo coi suoi esperimenti. È questo appunto il genio»<sup>41</sup>.

Lucio Fontana, che fa visita a Picasso dai Ramié nel 1950, scrive nel testo di presentazione per la mostra delle ceramiche dell'artista alla Galleria del Naviglio di Milano di essere rimasto profondamente colpito dalla consapevolezza tecnica acquisita in così breve tempo dal maestro spagnolo<sup>42</sup> e dalla ricchezza della

<sup>38</sup> Cfr. G. Ramié, *Picasso ceramista*, in Morselli 2006, p. 34.

<sup>39</sup> Cfr. Bojani 1989, p.n.n.

<sup>40</sup> Cfr. Valsecchi 1953, p. 31.

<sup>41</sup> Cfr. Quinn 1995, pp. 14-15.

<sup>42</sup> Anche l'artista, poeta e scrittore Jaime Sabartes, intimo amico di Picasso, testimonia la padronanza di Picasso nell'uso dei materiali e delle tecniche: «quando andai a Vallauris per vedere quello che Picasso aveva realizzato alla Fabbrica di Ceramiche Madoura, rimasi colpito dal linguaggio che usava con i coniugi Ramié parlando di problemi tecnici legati all'attività ceramica: "Forse ci sarebbe voluta una vetrina matt... è per via del fondente... Qui, bastava un semplice alquifoux... Ingobbi... Ossidi... Colorante su biscotto... Smalto cotto... crudo... opaco... Vernici sul silicato... al piombo... Solfuro... Refrattario... A fiamma libera... Caisson soujiles..." Insomma, tutte espressioni tipiche, e credo necessarie per loro, che a me risultavano perfettamente incomprensibili» (cfr. J. Sabartés, *Picasso a Vallauris*, in Arensi 2003, p. 133).

#### *IV. La libertà della forma: ceramica informale e “free form”*

sua produzione ceramica ma, allo stesso tempo, da artista ceramista e amante di quest'arte, ne coglie con acuta immediatezza «quel suo spiccato carattere di trascendere la materia usata, per giungere all'opera d'arte»<sup>43</sup>, cioè la capacità di trattare la ceramica, al pari della pittura, solo come un mezzo per soddisfare la sua personale urgenza di esprimersi e di raccontare la propria continua scoperta del mondo. Questo non vuol dire che Picasso non avverta – come sempre quando si confronta con il passato e con la tradizione – il peso storico-culturale della materia con la quale si misura e che non ne comprenda in profondità i meccanismi formativi e le possibilità espressive, ma piuttosto che egli è capace, nella reificazione della propria idea, di sublimarla, infondendovi la propria energia vitale, come in un atto creativo divino e primigenio che trasmuta gli elementi adeguandoli al proprio fine.

Georges Ramié chiarisce, con queste illuminanti parole, il rapporto dell'artista con la ceramica:

Durante l'elaborazione di un'opera, Picasso, in azione, cerca di scherzare con il materiale che sin dall'inizio si propone di dominare. Si lascia prendere facilmente dalla voglia di costringere la materia a manifestare quello che non sempre è intenzionata ad esprimere. Perciò, si deve dilettere immaginandosi quanto sia confusa la materia per far fronte, con ingegno, agli enigmi coi quali intende deliberatamente provocarla. Ma sa bene che sempre se compie questa sfida, in questa avventura sarà di nuovo lui quello che avrà ragione!<sup>44</sup>

Proprio questo desiderio di schernire, dominare, forzare, provocare, confondere la ceramica costituisce l'eccezionalità del percorso di Picasso nell'arte fittile, poiché, se da una parte ne lascia emergere le autonome possibilità linguistiche, piuttosto che imporle forme e modi desunti da altre arti, dall'altra ne supera gli schemi e i processi storicizzati per condurla più avanti, in un territorio alieno all'artista e ancora ignoto al ceramista. In realtà il genio spagnolo, sebbene preso dall'assillo di dare concretezza alla propria dirompente fantasia creativa, non trascura di porsi a suo modo in sintonia con la materia, assecondandone ora l'indole espressivo-simbolica, ora quella decorativa, ora persino quella funzionale e domestica, pur consegnando, attraverso il suo ingegno, a ciascuna di queste

<sup>43</sup> Cfr. Arensi 2003, p. 134.

<sup>44</sup> Cfr. Morselli 2006, p. 25.

identità il rango di opera d'arte. Non a caso per la prima volta, accanto alla produzione di pezzi unici, oppure di manufatti artistici da riprodurre in piccola serie<sup>45</sup>, egli sperimenta, proprio in ceramica, anche il design del prodotto d'uso: esegue prototipi e disegni di progetto per oggetti d'autore da realizzare a mano in edizione limitata (da 25 a 500 esemplari), come piatti da portata, versatoi, servizi di maioliche dipinte e/o incise, che sono poi fedelmente replicate a mano dagli artigiani della fabbrica Madoura e recano sul fondo la scritta 'Edition Picasso', e, con l'entusiasmo di ogni nuova scoperta, comunica all'amico e allora ministro della cultura francese, André Malraux: «Ho fatto dei piatti, te l'hanno detto? Sono molto belli. Ci si può mangiare dentro»<sup>46</sup>.

L'esperienza di Picasso nella ceramica assume la rilevanza di uno dei fenomeni cruciali dell'arte figulina del Novecento, non soltanto per l'enorme influenza stilistica della sua opera sulla produzione ceramica coeva, ma in generale per la valorizzazione dell'arte del fuoco, proprio in ragione dell'avvicinamento a questa del più geniale e apprezzato artista vivente, con la conseguenza di un rinnovato interesse culturale verso tale settore, che incoraggia alla sperimentazione un gran numero di artisti e designer e consegna al ceramista una inaspettata dignità di artista.

Per meglio considerare l'impatto della figulina di Picasso sull'arte ceramica italiana è utile tracciare un quadro delle fondamentali occasioni di visibilità delle sue ceramiche nel nostro Paese e dei contatti tra il maestro spagnolo e alcuni esponenti della cultura artistica nostrana. Come accennato, già nel 1948 gli artisti ceramisti attivi ad Albisola, Tullio Mazzotti e Agenore Fabbri, si recano a trovare Picasso dai Ramié a Vallauris e nello stesso anno, per il tramite di Tullio (Mazzotti) d'Albisola, Picasso è invitato a esporre le sue prime ceramiche a Faenza. Nel 1949, sollecitato da Gio Ponti<sup>47</sup>, Gaetano Ballardini, direttore del MIC di Faenza, annuncia dalle pagine della rivista «Faenza»<sup>48</sup> di aver ricevuto

<sup>45</sup> A Vallauris Picasso sviluppa una produzione artistica in serie limitata di bassorilievi realizzati a pressione da lastra incisa in gesso – in alcuni casi la matrice in gesso è sostituita dalla lastra in linoleum lavorata dall'artista per la stampa su carta – da cui sono ricavati i multipli in terraglia, siglati sul retro col marchio 'Empreinte Originale de Picasso'.

<sup>46</sup> Cfr. D. Forest, *La ceramica francese della prima metà del Novecento*, in Terraroli Franceschini 2007, p. 243.

<sup>47</sup> Ponti scrive su «Domus»: «Certo sarebbe una cosa importante che nel 1950 Faenza riuscisse ad avere per la sua Settimana della Ceramica, una mostra delle *faïences* di Picasso. Vuol provare Ballardini a chiederlo? Culturalmente sarebbe utile che in Italia si vedessero questi pezzi ormai famosissimi» (cfr. Ponti 1949, p. 20).

<sup>48</sup> Cfr. Ballardini 1949b, pag. 142.

dai coniugi Ramié una lettera nella quale, in risposta alla sua richiesta, si annuncia l'imminente invio di un'opera donata dal maestro alle collezioni del museo. L'anno successivo arriva infatti a Faenza il piatto ovale raffigurante la *Colomba della Pace*<sup>49</sup>, eseguito appositamente da Picasso per il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza come memento contro ogni guerra. A questo seguono altri quattro pezzi nel 1951, tra i quali il vaso intitolato *Le quattro stagioni*, graffito e dipinto, con quattro nudi femminili di sapore classico coperti da drappi, le cui curve sono assecondate dalla sagoma del vaso (fig. 69). Nel disegno, nei colori (bianco, nero e terracotta) e nel racconto che si svolge sulla superficie curva del vaso si evince la forte suggestione della pittura vascolare greca presente soprattutto in alcune ceramiche picassiane degli anni Cinquanta. Ennio Golfieri dedica alle nuove prestigiose acquisizioni faentine un articolo illustrato sul «Bollettino d'Arte» del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma, nel quale, tra l'altro, sottolinea l'ecllettismo stilistico del maestro e allo stesso tempo il suo inconfondibile timbro personale: «quattro pezzi, quattro maniere diverse, ma quattro Picasso inconfondibili»<sup>50</sup>.

La prima mostra in Italia dedicata alle ceramiche Picasso si tiene a Milano, agli Amici della Francia (24 febbraio-24 marzo 1951), ed è organizzata grazie all'intermediazione del gallerista e collezionista Carlo Cardazzo. Alcuni mesi dopo quest'evento la produzione fittile di Picasso è esposta ancora a Milano, nell'ambito della IX Triennale (28 giugno-18 luglio 1951) curata da Vittorio Emanuele Barbaroux, dove riscuote da parte del pubblico e della stampa un'accoglienza molto positiva: «le Ceramiche [...] sono indiscutibilmente belle. Siamo tutti d'accordo a considerarle tali; e non si potrebbe altrimenti, tanto vivaci, tanto sincere e, vorremmo dire, generosamente rusticane sono quelle terraglie policrome, che rappresentano oggi la maggiore attività del maestro catalano»<sup>51</sup>. A questa mostra segue, nel settembre dello stesso anno, l'esposizione organizzata da Cardazzo nell'Ala Napoleonica del Museo Correr a Venezia, dove sono esposte «cento opere e cioè servizi da pesce, servizi da dolce, servizi da frutta, piatti decorativi rettangolari, ovali, tondi e grandi vasi riprodotti nelle forme e nelle decorazioni più impensate»<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Le opere di Picasso acquisite al MIC sono riprodotte in Golfieri 1952.

<sup>50</sup> Ivi, p. 25.

<sup>51</sup> Cfr. Zorzi 1951.

<sup>52</sup> Cfr. *Ceramiche* 1951.

In verità a Venezia «le attesissime ceramiche policrome delle quali ci aveva preannunciato l'arrivo sulla Laguna Tullio Mazzotti d'Albisola»<sup>53</sup> erano agognate già dalla precedente retrospettiva dedicata all'artista e presentata da Renato Guttuso, nell'ambito della Biennale di Venezia del 1948<sup>54</sup>. Quest'ultima peraltro era stata la prima partecipazione di Picasso alla prestigiosa rassegna veneziana e in assoluto la sua prima mostra personale in Italia. Nello stesso 1948, nel numero inaugurale di «Domus» dopo la fine del secondo conflitto mondiale, Gio Ponti aveva pubblicato un articolo dal titolo emblematico *Picasso convertirà alla ceramica, ma noi, dice Lucio Fontana, s'era già cominciato*, nel quale intendeva mettere alcuni punti fermi sul valore artistico della ceramica e sullo spessore dell'esperienza italiana in termini di storia, qualità della produzione e fama degli artisti coinvolti, assumendo come termine di paragone proprio il lavoro di Picasso:

Picasso non è il solo né il primo artista che si sia volto con emozione alla ceramica, cercandovi quello che la scultura non può dare e la pittura nemmeno, e ciò induce a indagare il destino di questa arte nella quale forma-materia-colore sono una cosa sola. Forma più colore in creazione simultanea (che è diversa cosa di forma colorata, cioè di statua dipinta, per dirla alla grossa), forma più colore (colore di materia, non di pittura) non sono contaminazioni dell'arte pura, ma anzi creano una nuova dimensione pura e unitaria che può giocare attraverso colore, materia e superficie, una vera e propria trasformazione di peso e qualità del volume conferendo alla scultura la magia di una quarta dimensione.<sup>55</sup>

In seguito, in vista della Biennale di Venezia del 1950, in veste di Commissario Straordinario della mostra, Ponti aveva pensato a una sezione straordinaria della grande rassegna artistica dedicata all'arte ceramica italiana in dialogo con la recente produzione di Picasso, ma la sua iniziativa era naufragata nella generale

<sup>53</sup> Cfr. Zanzi 1948.

<sup>54</sup> Nell'aprile del 1948 un articolo apparso nella rivista «Emporium» informa i lettori che: «Invitato dalla Presidenza della Biennale Pablo Picasso ha accettato volentieri di partecipare alla XXIV Biennale, inviando una scelta di dipinti del periodo 1940-1947 e alcune ceramiche da lui eseguite in questi ultimi mesi a Vallauris. Picasso ha promesso anche di recarsi a Venezia durante l'apertura della Biennale. È la prima volta che il celebre pittore spagnolo espone alla mostra veneziana» (cfr. *Picasso* 1948, p. 176). Contrariamente a quanto annunciato dalla stampa, Picasso non manda a Venezia né opere recenti né ceramiche.

<sup>55</sup> Cfr. Ponti 1948, p. 24.

indifferenza, tanto che lo stesso architetto, da sempre particolarmente attivo nella promozione dell'arte del fuoco, ne esprimeva il rammarico al Segretario Generale Rodolfo Pallucchini:

Io avevo messo al centro di questa esposizione Picasso perché in tal modo Venezia avrebbe fatta la prima grande mostra internazionale di Picasso. Attorno a lui avrei voluto vedere pezzi giganteschi di Fontana, e di Cascella [...] e pezzi raffinatissimi e grandi di Leoncillo, e pezzi speciali di Brogini, Santomaso, Sassu, Fabbri, Melandri e Gambone [...] Avremmo mostrato [...] che la ceramica non è un'arte applicata, ma una espressione della pittura e della scultura unita che deve essere accolta nella sala delle arti pure.<sup>56</sup>

Dopo Venezia le ceramiche di Picasso sono esposte ancora a Milano, nella personale *Pablo Picasso. Ceramiche* (22 dicembre 1951-4 gennaio 1952) alla Galleria del Naviglio, di proprietà dello stesso Cardazzo, presentate da un saggio di Lucio Fontana<sup>57</sup>, che – come accennato – era stato in visita da Picasso a Vallauris nel 1950, accompagnato da Mazzotti, Fabbri e da Franco Garelli. Subito dopo la mostra milanese alcuni pezzi, insieme ad arazzi di Matisse e Moore, partecipano alla collettiva tenutasi alla Galleria del Calibano a Vicenza e, anche questa volta, è Fontana a presentare le opere. In seguito, nelle due importanti retrospettive del 1953, alla Galleria d'Arte Moderna di Roma (a cura di Lionello Venturi) e al Palazzo Reale di Milano (a cura di Franco Russoli), le opere in ceramica affiancano i grandi capolavori, come *Guernica* e *Les Femmes d'Alger*. Nel 1954 nuovamente una delegazione di artisti ceramisti muove da Albisola verso Vallauris, in occasione di una festa organizzata nella cittadina francese in onore del maestro, e ne fanno parte ancora Mazzotti e Fabbri in compagnia di Aligi Sassu. Infine, nel 1960, il Museo delle Ceramiche di Faenza dedica una mostra monografica all'opera ceramica dell'artista.

#### IV.1.1.3. La stagione informale e gli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola

Nei primi anni Cinquanta, nella Riviera ligure di Ponente, nel piccolo centro di tradizione figulina di Albisola, già fulcro di intensi fermenti artistici legati al Secondo Futurismo, convergono nuove generazioni di artisti, normalmente

<sup>56</sup> Cfr. Barbero 2008, pp. 342-343.

<sup>57</sup> Cfr. L. Fontana, *Pablo Picasso. Ceramiche* («Bollettino della Galleria del Naviglio», Galleria del Naviglio, Milano 1951), in Arensi 2003, pp. 134-135.

dediti ad altri linguaggi, che, attratti dalle peculiari qualità espressive della ceramica, utilizzano questo materiale così duttile e versatile per manifestare, secondo modalità estranee a ogni altro *medium*, nuovi significati plastici e pittorici di matrice informale. Il loro lavoro dà vita a una vera e propria esplosione creativa, culminante nell'episodio degli Incontri Internazionali della Ceramica dell'estate del 1954, destinati a segnare una tappa fondamentale nella storia della ceramica e dell'arte *tout court*, così come avvertito da numerosi testimoni<sup>58</sup>.

Fondamentale premessa di questi eventi è l'attività ceramica di Lucio Fontana ad Albisola che si colloca a partire dalla seconda metà degli anni Trenta. In questo periodo l'artista argentino si dedica con fervore alla creazione di plastiche e complementi per l'architettura (trionfi, nature morte, scene religiose, animali, ritratti), che ottengono un positivo riscontro del mercato e sono seguiti con grande attenzione dalla critica in virtù della dirimpente carica innovativa, che anticipa il linguaggio informale nell'immediatezza del gesto essenziale e istintivo che sprigiona le qualità intrinseche della materia. Questa ricerca prosegue nei decenni successivi, sostanziandosi delle motivazioni teoriche dello Spazialismo e affiancandosi al lavoro dell'artista sulla tela e con altri *media*. Lo stesso Fontana è consapevole di aver giocato un ruolo determinante nell'avvicinamento di molti all'arte del fuoco: «io sono stato forse il primo in Italia che ha portato quest'arte che era puramente ridotta a bidèe [*sic*] a dargli categoria di arte pura; oggi [1948] in Italia la ceramica va per la maggiore e tutti i maggiori scultori vi dedicano con entusiasmo la loro attività»<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Tra questi il CoBrA Asger Jorn, in una lettera a Enrico Baj, sottolinea il valore storico dell'esperienza, ammonendo a tenerne in giusta considerazione la portata culturale: «L'estate del 1954 è una cosa importante nella storia dell'arte moderna, non lo dimenticate e non lo nascondete neppure» (cfr. Baj Jorn 1989, p. 168), mentre Sergio Dangelo ne commenta con nostalgia l'autenticità degli intenti: «in un angolo trafitto della Terra, in questo luogo arso, denso, glorioso, a picco tra sabbie rade e nostalgia che, nel '54-barricata', si verificò l'ultimo definitivo grande meeting che vide riuniti attorno al disco della gioia, artisti non ancora di carriera libere ali in soli e fiamme e fuochi, prima dell'attuale "french-can-can" che vede i gruppi crearsi per finanza» (cfr. S. Dangelo, *Fiorire in Eden*, in Tiglio 1988, p. 54). E ancora Edouard Jaguer evidenzia il contributo essenziale dell'evento allo sviluppo dell'arte del fuoco: «Malauguratamente non v'è ragione da opporre al fatto che l'arte della ceramica s'è progressivamente degradata, sino a trasformarsi in tecnica strettamente utilitaria. Ma se nel corso di questi ultimi anni si è potuta ritrovare l'originalità di quest'arte, se si sono visti pittori intenti a ridonarle ciò che per l'artista è il suo vero senso, quello cioè di giocare col fuoco attraverso un'immagine che il fuoco modificherà, tutto ciò accadde ad Albisola, nel corso delle vacanze del 1954» (cfr. Jaguer 1956, p. 28).

<sup>59</sup> Cfr. Campiglio 1999, p. 21.

#### IV. *La libertà della forma: ceramica informale e "free form"*

D'altro canto non è un caso che proprio in ambito ceramico si realizzi nell'arte italiana, con il lavoro di Fontana, una vera e propria anticipazione della poetica informale, vista la capacità del mezzo ceramico di assecondare, e addirittura suggerire, taluni principi della creazione artistica che saranno fondativi di questa tendenza. Basti pensare all'istantaneità dell'atto plasmante, resa possibile dalla malleabilità della creta che si offre senza alcuna resistenza alla manipolazione, traducendosi immediatamente in traccia tattile e visiva, o all'imponderabilità degli esiti del processo poetico dovuta alla fase della cottura, dalla quale scaturiscono talvolta risultati inaspettati, interpretabili come manifestazioni simboliche o di stati profondi di coscienza. Peraltro – come osserva il critico d'arte Vinicio Savianoni – alcuni effetti scoperti e valorizzati dall'Informale sono già patrimonio della cultura ceramica, che ne ha precorso nel passato le possibilità estetiche e comunicative: «la "macchia", che tanta importanza ha nelle tecniche correnti, il 'materico' (lo spessore delle terre colorate) e l'inserimento del "collage" di reperti inerciali presi dal mondo neutro della natura, la stessa "oggetto-pittura", la tecnica del "dripping" (sgocciolamento), sono tutti "medium" espressivi dei quali la ceramica ha già fatto esperienza da tempo e dei quali conserva attualmente consapevole memoria»<sup>60</sup>.

Per queste ragioni, a partire dagli anni Cinquanta, il paradigma informale trova ampie e significative occasioni d'espressione nel multiforme universo ceramico sia da parte dei ceramisti, che si servono di questo codice per conquistare una completa autonomia artistica, liberando l'opera dal tradizionale legame con la destinazione d'uso o decorativa, sia da parte di artisti che provengono dalla pittura o dalla scultura e la impiegano, nel primo caso, per estendere allo spazio la forza espressiva del colore, e nel secondo, per affrancarsi dai condizionamenti monumentali o retorici della 'grande scultura' e ripensare la forma plastica su nuove basi e in totale libertà.

Nel caso di Fontana la ceramica è essenzialmente un'occasione per fare pittura e scultura allo stesso tempo e quindi per sperimentare quell'unità multidisciplinare dell'arte che rappresenta il nucleo centrale della sua ricerca estetica. Pertanto non appena rientra in Italia dall'Argentina egli riprende ad Albisola la sua ininterrotta avventura ceramica<sup>61</sup>, realizzando un corposo nucleo di opere

<sup>60</sup> Cfr. Ugolotti 1963, p. 47.

<sup>61</sup> Oltreoceano Fontana prosegue l'esperienza ceramica presso la manifattura Cattaneo di Buenos Aires, come filone parallelo all'intensa attività scultoria e alla didattica.

che saranno in parte esposte nel 1949 alla mostra *Twentieth-Century Italian Art* al MoMA di New York e nel 1950 alla personale tenutasi nell'ambito della XXV Biennale di Venezia e che attirano ancora l'interesse della critica, del pubblico e degli artisti.

Oltre alla presenza ad Albisola di Fontana anche quella del mercante, editore, collezionista e mecenate Carlo Cardazzo – condotto alla cittadina ligure dalla compagna savonese Milena Milani, scrittrice e artista – costituisce un motivo di attrazione per numerosi pittori e scultori – come Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Sebastian Matta e Aligi Sassu – che confluiscono ai lidi albisolesi nella bella stagione per affidare alle possibilità del mezzo ceramico immagini partecipi della più avanzata cultura artistica del tempo. Nel 1953 al seguito di Sassu arriva nella cittadina ligure pure Sergio Dangelo, che avvia alla fabbrica Mazzotti Giuseppe Albisola (M.G.A.) la propria sperimentazione ceramica, destinata a rinnovarsi negli anni successivi (fino al 1958) anche presso altre manifatture locali. Su suo invito, nello stesso anno, raggiungono inoltre Albisola il pittore e fotografo danese Serge Vandercam e il poeta, artista e critico belga Théodore Koenig, conosciuti da Dangelo a Bruxelles un anno prima. Nell'aprile del 1954 invece è la volta del danese Asger Jorn, proveniente dalla Svizzera e invitato da Enrico Baj, ma accompagnato qui da Dangelo.

Jorn trova inizialmente ospitalità presso l'atelier di Fontana<sup>62</sup>, nel borgo antico di Albisola denominato Pozzo Garitta, lasciandolo dopo poco, per proprio scrupolo, per una provvisoria sistemazione in tenda e infine accogliendo l'offerta del ristoratore Alfredo Recagno, che mette a disposizione del pittore e della sua famiglia un proprio locale. L'atmosfera calorosa e stimolante di Albisola agisce da balsamo per il tormentato artista scandinavo, afflitto da problemi economici e di salute e frustrato per i mancati attesi riconoscimenti professionali. Jorn, che ha precedenti esperienze ceramiche – avendo già sperimentato quest'attività nei laboratori di Silkeborg, Funder e Soring, in Danimarca –, comincia a lavorare con grande entusiasmo alla M.G.A., avvalendosi del supporto di Tullio d'Albisola, e qui matura il progetto di canalizzare in un'esperienza unica e collettiva il grosso fermento di idee che pervade le botteghe della cittadina ligure, nella quale

<sup>62</sup> Dangelo racconta: «Chiedo a Lucio se si può alloggiare una tribù danese e il grande 'argentino di Milano' risponde nell'unico modo a lui congeniale: "certamente" [...] Mi disse anzi, lo ricordo chiaramente: "può stare da me; lui ha quattro figli, io nessuno" (eravamo tutti suoi figli, allora, e la sua generosità nei confronti degli artisti bisognosi, cioè *tutti* in quell'anno e successivi, potrebbe fare l'oggetto di un trattato)» (cfr. S. Dangelo, op. cit., in Tiglio 1988, pp. 54-55).

vede concretizzarsi le condizioni ideali perché l'arte si manifesti in pienezza di forza e verità. Egli non tarda a mettere in campo una quantità di nuove proposte: «organizzare un congresso, scrivere un appello o un manifesto, indire una riunione di artisti»<sup>63</sup>, così in giugno, a pochi mesi dal suo arrivo, ha già programmato per l'inizio di agosto, col sostegno di Mazzotti, la prima manifestazione del suo MIBI: gli Incontri Internazionali della Ceramica.

L'idea è il frutto di una precedente esperienza di Jorn: nel 1949 dieci componenti di CoBrA, con famiglie al seguito, avevano trascorso il mese di agosto in una residenza comune immersa nella natura a Bregneröd, nei pressi di Copenhagen. La casa era stata progettata e costruita nel 1936 dagli studenti della Royal Danish Academy of Fine Arts and School of Architecture di Copenhagen e Jorn si era offerto di ‘decorarla’ con altri artisti. Così per un mese tutti i partecipanti, inclusi i bambini, vi avevano lavorato insieme, senza alcuna linea guida o limitazione di sorta, in quanto il valore attribuito all'esperienza trascendeva i suoi esiti materiali, privilegiando l'esercizio di tre principi basilari: la coralità dell'atto creativo, l'antispecialismo e il legame tra arte e vita quotidiana, gli stessi che Jorn applica agli Incontri<sup>64</sup>.

Il suo intento, come a Bregneröd, è quello di affiancare al ‘cantiere’ artistico un confronto di idee, coinvolgendo perciò critici, editori e poeti, accanto alle forze progressiste della scena artistica internazionale, pertanto, oltre agli artisti promotori – Jorn, Baj, Dangelo e Mazzotti – sono cooptati i CoBrA Corneille e Karel Appel, convocati da Jorn<sup>65</sup>, il surrealista cileno Roberto Sebastian Matta Echaurren, invitato da Dangelo<sup>66</sup>, ed Emilio Scanavino, chiamato da Mazzotti. In più, sebbene la parte dedicata alla riflessione teorica non si concretizzi, parte-

<sup>63</sup> Ivi, p. 51.

<sup>64</sup> Dangelo riporta le parole di Jorn sull'esperienza danese: «A Bregneröd, con l'architetto Dalman Olsen, organizzammo l'incontro internazionale tra pittori, scultori e architetti. Decorammo ambienti e pubblicammo dossiers. Perché non utilizzare l'artigianato locale e inventare (disse così: “inventer”) un incontro di ceramica? Qui lavorarono i grandi futuristi, qui c'è Fontana, Scanavino e gli altri» (cfr. S. Dangelo, op. cit., in Tiglio 1988, p. 55).

<sup>65</sup> Baj racconta: «i suoi [di Jorn] principali rapporti si basavano ancora sulle vecchie amicizie con gli appartenenti a CoBrA. Per questo si pensò immediatamente a far venire Corneille, Appel, Aleschinsky (che non venne), il poeta Edouard Jaguer e altri ancora. Si voleva fare un congresso o incontro internazionale d'artisti» (cfr. E. Baj, *Il vichingo arrivò alla Centrale alle dodici e trenta. Intervista di Maurice Fréchuret a Enrico Baj*, in Tiglio 1988, p. 52).

<sup>66</sup> «Il nome di Matta Echaurren Roberto Antonio Sebastian era allora l'unico che “tirasse”, anche mercantilmente parlando e, il cileno, il solo artista di notorietà mondiale» (*ibidem*).

cipano all'evento numerosi osservatori e teorici, ai quali si aggiunge una schiera ulteriore di artisti richiamati dal tam tam della notizia dell'evento<sup>67</sup>.

Fondamentale è anche la collaborazione offerta da Fontana, che, con la consueta generosità, fornisce supporto sia logistico sia teorico all'organizzazione dell'incontro, dando ospitalità agli artisti nel proprio studio e rendendosi disponibile a partecipare, con un intervento sul tema dell'artista e dell'artigiano, alle conferenze che avrebbero dovuto accompagnare la mostra e poi essere incluse in una successiva pubblicazione, cosa che però non si realizza. Successivamente, in quanto membro della commissione responsabile della *Mostra del Pezzo Unico* per la X Triennale di Milano, Fontana si adopera anche affinché una selezione (dieci per ciascun autore) delle ceramiche create ad Albisola durante la manifestazione estiva sia esposta in seno alla prestigiosa *kermesse* ambrosiana. Così la mostra albisolese si ripete nell'autunno dello stesso anno alla Triennale, presentata da Agnoldomenico Pica e curata da Tullio d'Albisola, con l'allestimento di Dangelo e Colombo (*Incontro Internazionale d'Albisola*, 27 ottobre-15 novembre 1954)<sup>68</sup>.

Se nella prestigiosa cornice milanese l'esposizione sarà accolta con molta freddezza, tutt'altro clima di euforia e grandi speranze si respira nell'estate ad Albisola. Qui tutto è improntato alla massima semplicità, sinergia e informalità. Le opere in mostra sono oltre centocinquanta<sup>69</sup> e alcune, come il *Totem* di Matta, sono di grandi dimensioni. La sede espositiva – alla quale viene generosamente attribuita la denominazione di Galleria del vasaio Giuseppe Mazzotti – è in realtà uno spazio all'aperto allestito alla buona per l'occasione. Non è prodotto alcun catalogo, né manifesti o altro materiale di comunicazione e documentazione. Le ceramiche vengono alla luce presso la fabbrica M.G.A. – nell'omonimo museo

<sup>67</sup> Sono presenti come osservatori e relatori: Théodore Koenig, che Baj va a prendere in auto in Francia, i francesi Claude Serbanne e Renè Renne, che dirigono la rivista *Cahiers du Sud* e sono tra i promotori del MIBI, Simone ed Edouard Jaguer, quest'ultimo energico redattore della rivista di orientamento surrealista, *Phases*, il pittore e poeta CoBrA Christian Dotremont e l'artista belga, fondatore della rivista *Il segno e il gesto*, Yves Dendal, il canadese poeta e scrittore, Roland Giguère, gli artisti italiani Franco Garelli, Aligi Sassu, Eliseo Salino, il ceramista e scrittore Franco D. Tiglio, gli scrittori e poeti Angelo Barile, Emilio Zanzi, il mercante d'arte Carlo Cardazzo e l'artista e scrittrice, Milena Milani.

<sup>68</sup> In occasione della mostra in Triennale nasce un dissidio – poi ricomposto – tra Jorn e Mazzotti in merito alla selezione delle opere esposte, le quali rispondono a un criterio di 'commercibilità' non condiviso dall'artista danese (cfr. Marzinot 1988, p. 49).

<sup>69</sup> Le immagini delle opere realizzate durante gli Incontri sono riprodotte in Lehmann-Brockhaus 2013.

della quale sono, in buona parte, tutt'oggi conservate – con il supporto organizzativo e tecnico dei fratelli Tullio e Torido Mazzotti e delle maestranze della manifattura. Ciascun artista annota in un quaderno la propria produzione<sup>70</sup>, che però è anche il risultato del generale clima solidale di confronto e di collaborazione<sup>71</sup> tra artisti e artigiani. Questa atmosfera di fecondità inventiva e di reciprocità di apporti, che, per il tramite dei Mazzotti, raccoglie l'eredità dell'esperienza della precedente stagione futurista, rappresenta un aspetto eccezionale dell'evento in quanto non si ripeterà più.

Dangelo fornisce un resoconto del lavoro intenso di quei giorni che pubblica in seguito (novembre 1955) sul periodico «Liguria»<sup>72</sup>. Jorn risente nel lavoro dell'influenza dei già esperti ceramisti Fontana, Sassu e Fabbri, dai quali assimila un senso del colore e un dinamismo assenti nelle sue precedenti ceramiche d'anesi: crea con spontaneità infantile figurazioni zoomorfe e antropomorfe a tutto tondo e a rilievo, dipinge e incide piatti e piastre, le cui agitate superfici materiche tradiscono l'energia e la passione del gesto impulsivo. Appel è il più 'selvaggio' del gruppo e realizza oltre sessanta altorilievi, modellati con forza impetuosa, come in preda a una *trance*: «sbatte materia e colore con violenza, affidandosi alla casualità del gesto, e ne nascono animali e personaggi con neri e rossi così forti che paiono demoni»<sup>73</sup>. Matta si cimenta nella modellazione e crea terrecotte in cui combina Surrealismo ed echi di antiche civiltà precolombiane che rimandano alle sue origini: un *Totem*, una fiasca prosopomorfa, alcuni vasi-scultura, tra cui *L'Oscar di Albisola* e il *Vaso da cucina*, e piastre incise e colorate come *l'Alchimista*. Corneille crea una sessantina di ceramiche: vasi dalle forme originali, piatti e piastre in terracotta con graffiti e ingobbi policromi, nei quali riesce a trasfondere la sua poetica basata sull'orrore della guerra e sulla ricerca della gioia infantile. Scanavino – che ha già esperienza di ceramica, avendo lavorato con assiduità ad Albisola dal 1951

<sup>70</sup> «Tullio d'Albisola aveva dato, ad ogni artista che lavorava nella sua fabbrica, un quaderno. Erano semplici quaderni di scuola dove riportavamo i disegni, progetti o "copie dopo" dei vari pezzi eseguiti. Questi fogli 'scolastici' costituiscono oggi un prezioso regesto riguardante quanto fu pensato, plasmato, firmato e cotto nell'estate, per me, almeno e ancora, indimenticabile» (cfr. S. Dangelo, op. cit., in Tiglio 1988, p. 57).

<sup>71</sup> Cfr. Stokvis 1987, p. 51.

<sup>72</sup> «Matta sta lavorando alla costruzione di un grande totem di terra rosa con lievi colorazioni e parti di maiolica che, se starà in piedi, sarà di misura considerevole. Le piastrelle di Fontana nel cortile formano un tappeto a differenti toni. Scanavino ha tanti piatti grigi e i personaggi di Baj, appoggiati alle pareti, hanno dei gesti disperati» (cfr. Gallo Pecca 1993, p. 155).

<sup>73</sup> Ivi, p. 149.

al 1952, prendendo anche parte alle principali competizioni e mostre nazionali di settore (Pesaro, Vicenza, Faenza) – si è oramai allontanato dalla figurazione, in seguito all'adesione allo Spazialismo nel 1953, ed è approdato a una grammatica personale aniconica, caratterizzata da trame di segni organizzati sulla superficie, con la quale decora i supporti in terracotta smaltata della M.G.A., realizzando al contempo alcune sculture rozzamente modellate, come la serie dei *Pani*, tormentati da impronte, incisioni e segni di forte impatto comunicativo. Dangelo, che impara da Scanavino, lavora su piastre e vasi, esprimendo i propri stati d'animo mediante un linguaggio segnico di intensa espressività, che risente di influenze dell'antica arte orientale «per le evidenti tendenze calligrafiche, per la predisposizione a immagini rarefatte e per l'armonica scansione dei vuoti all'interno della figurazione»<sup>74</sup>. Fontana realizza per l'occasione alcune lastre. Invero già nel 1951, prima ancora dell'arrivo di Dangelo e Baj ad Albisola, l'artista italo-argentino dipinge con smalti policromi alcuni piatti in terracotta a macchie informali, titolandoli *piatti nucleari*<sup>75</sup>, mentre, proprio nel biennio 1953-1954, egli inaugura nella cittadina ligure la sua più famosa soluzione dei tagli – presentati per la prima volta nel 1957, alla Galleria del Naviglio di Milano, sotto forma di fenditure praticate nella tela – in alcuni pannelli ceramici denominati *Blocchi di terra con tagli* e costituiti da piastre d'argilla attraversate da profondi squarci che aprono il piano alla dimensione spaziale<sup>76</sup>. Oltre agli artisti, poi, secondo un costume mutuato da CoBrA, diversi scrittori presenti si misurano con la ceramica scrivendo «di loro pugno, loro versi su forme dell'antica Albisola realizzando, a quattro mani con gli artisti, incidendo all'ingobbio o tracciando sui pezzi biscottati, pagine insolite da non rilegare»<sup>77</sup>. Jaguer, ad esempio, decora un vaso scrivendo una lettera a un amico assente e Milani dipinge versi poetici su alcuni piatti.

L'evento si conclude il 15 agosto con una festa nella piazzetta di Pozzo Garitta nel corso della quale Jorn incide il proprio discorso conclusivo (*Lettera al 15 agosto*) su un vaso che viene in seguito firmato dai presenti. Tuttavia anche nel dopo-Incontri proseguono gli arrivi di artisti e intellettuali italiani e soprattutto stranieri, richiamati dall'eco della notizia e dagli inviti dei colleghi presenti. Oltre agli stranieri menzionati e ad altri intervenuti in seguito, come Serge Vandercam

<sup>74</sup> Cfr. C. Chilosi, *La stagione informale*, in Chilosi Ughetto 1995, p. 226.

<sup>75</sup> Ripr. in Arensi 2003, p. 73.

<sup>76</sup> Cfr. Gallo Pecca 1993, p. 163.

<sup>77</sup> Cfr. S. Dangelo, op. cit., in Tiglio 1988, p. 57.

#### IV. La libertà della forma: ceramica informale e "free form"

e Wifredo Lam, sono moltissime le presenze italiane di segno informale operanti ad Albisola in questi anni, come gli spazialisti Roberto Crippa e Gianni Dova, il pittore nucleare di provenienza post-cubista Mario Rossello, il pittore Giuseppe Capogrossi, che ripropone nella ceramica il suo caratteristico cifrario di segni astratti, nonché alcuni 'spiriti liberi' come Piero Manzoni, che realizza dai Mazzotti un esiguo numero di oggetti vagamente surreali, il prolifico artista Saba Telli (Antonio Sabatelli), che esegue una grande quantità di interessanti piatti e plastiche, e ancora il medico scultore Franco Garelli, che, già dalla fine degli anni Quaranta, assimila le lezioni di Fontana e di Picasso e mette in campo il più ampio catalogo di soluzioni plastico-compositive dimostrando una non comune consapevolezza tecnica. In tal modo nella cittadina ligure viene delineandosi il più originale e variegato panorama artistico della ceramica contemporanea, coacervo di «atmosfere picassiane e poetica informale, espressionismo astratto e simbolismo iniziatico, automatismo segnico e frenesia gestuale»<sup>78</sup>.

Frattanto prende avvio anche il Concorso Nazionale della Ceramica (Premio *Albisola*) promosso dalla locale Azienda di Soggiorno e Turismo, presieduta da Costantino Barile, e rinnovatosi con cadenza annuale dal 1954 e al 1964. Ciò a dimostrazione dell'attenzione delle istituzioni locali nei confronti dell'attività svolta dalla colonia degli artisti forestieri e della volontà di valorizzarne gli interventi con l'acquisizione delle opere al territorio (decorazione del lungomare). Nella manifestazione del 1954 è rappresentato il più vasto panorama delle tendenze in atto nel mondo ceramico: dall'Informale all'Astrattismo al recupero della tradizione figurativa, inoltre vi partecipano numerosi artisti di rilievo, invitati a presentare le proprie opere in incognito, tra i quali: Fontana, Dangelo, Garelli, Fabbri, Rossello, Remo Brindisi, Sandro Cherchi, Ernesto Treccani.

Nell'ottobre 1954, nel Bollettino del MIBI, *Immagine e forma*, Jorn tira le somme dell'evento, che egli considera, più che un traguardo, un primo passo verso la costituzione di un Bauhaus Immaginario e una concreta occasione per sciogliere i nodi della questione di 'bruciante attualità' sul significato e sul ruolo dell'arte:

Quest'estate sono state attaccate le questioni formali in un modo pratico nella cittadina di Albisola in Liguria. La preziosa collaborazione dell'artista americano Matta si è aggiunta alle esperienze degli artisti di Cobra, Appel, Corneille, Jorn. [...] Gli artisti italiani Enrico Baj e Dangelo, animatori del Movimento Arte Nucleare, già in contatto

<sup>78</sup> Cfr. Gaudenzi 2006b, p. 10.

con il gruppo Cobra, si sono aggiunti a questa esperienza con entusiasmo insieme al pittore Emilio Scanavino. La presenza di Lucio Fontana, aggiunse a questo momento la più valida espressione spaziale. Quali i risultati? Siamo alla fondazione di un Bauhaus Immaginario? No, noi siamo lontani da un simile progetto. Il Bauhaus Immaginario esiste ovunque nel mondo dove delle esperienze artistiche sono coscientemente elaborate. Noi abbiamo solo creato qualche possibilità e abbiamo aperto il campo di lavoro che è oggi di un'attualità bruciante.<sup>79</sup>

Nell'estate del 1955 si tiene ad Albisola la seconda manifestazione ufficiale del MIBI, una iniziativa di carattere dimostrativo, consistente nell'affidare a bambini di età prescolare la decorazione di un centinaio di piatti di argilla bianca, che sono poi esposti a testimonianza delle potenzialità creative insite nella natura umana e della capacità istintiva del fanciullo di utilizzare tecniche e linguaggi artistici, riuscendo a pervenire a esiti compiuti e vitali. Capacità che è destinata ad essere esautorata e compromessa per effetto della repressione della spontaneità infantile operata dalla scuola e dall'educazione. I risultati ottenuti dimostrano, secondo il parere di Jorn, che la qualità artistica dei manufatti eseguiti dai bambini è di gran lunga superiore a quella che avrebbero conseguito dei professionisti della decorazione, muniti di una preparazione artistica, artigianale, nell'architettura o nel design, e sono pertanto di esempio e stimolo per l'artista che aspiri a esprimersi in piena libertà<sup>80</sup>. Sempre nel 1955 è presente ad Albisola il chimico farmacista Pinot (Giuseppe) Gallizio di Alba, da poco avvicinosi alle arti e alla ceramica, in seguito all'incontro con il giovane pittore e ceramista Piero Simondo. Insieme i due prendono parte a una mostra allestita presso il Bar Testa, dove si tengono molte esposizioni estemporanee. Nell'occasione Gallizio conosce e stabilisce un'immediata intesa con Jorn, dalla quale nasce, il 29 settembre dello stesso anno, nella città di Alba, il Primo Laboratorio Sperimentale del MIBI, alla cui fondazione prende parte anche Simondo.

Dal 1955 al 1956 il Laboratorio di Alba è sede di sperimentazioni artistiche che spaziano dalle arti visive all'architettura, all'urbanistica e alla musica, con opere singole e collettive di Gallizio, Jorn, Simondo, Baj, Ettore Sottsass e Walter Olmo. Questa fase sancisce però la temporanea uscita di scena della ceramica a vantaggio

<sup>79</sup> Cfr. Jorn 1954.

<sup>80</sup> Nel suo testo *Structures et changement* (Ed. Internaz. Situationniste, Paris 1958) Jorn relaziona su questa esperienza e pubblica una nutrita documentazione fotografica dei lavori eseguiti dai bambini.

di tecniche e materiali inediti, come la pece nera. Introdotta da Gallizio, che la prepara nel proprio laboratorio, ricavandola da un preparato farmaceutico, questa è colata in calchi di gesso, così da ottenere una sorta di vasellame di 'anti-ceramica', avente carattere volutamente effimero e impermanente. Si tratta infatti di una produzione estremamente fragile, aliena a ogni possibilità pratica d'utilizzo, nonché alla sua stessa conservazione, e in tal senso «inutile e anti-economica» e pertanto pienamente coerente alla logica anti-funzionalista del programma del MIBI. Gli stessi principi sovrintendono alla ricerca di ulteriori processi di produzione dell'opera, come la 'pittura per partenogenesi' e la 'pittura industriale'<sup>81</sup>, e di nuove materie plastiche che possano sostituirsi all'argilla, conservandone però la facilità d'espressione. Ciò implica un'ibridazione di arte e tecnica e una contaminazione di *media* diversi, ma non determina un'esclusione aprioristica dei mezzi tradizionali, tant'è vero che Baj, Jorn e Sottsass tornano, in momenti successivi, a impiegare la ceramica come mezzo espressivo. Inoltre, al termine dei lavori del Laboratorio, nell'ambito del Primo Congresso Mondiale degli Artisti Liberi (2-8 settembre 1956), avente appunto per tema *Le arti libere e le attività industriali*, nel Palazzo del Comune di Alba si tiene la *Prima esposizione retrospettiva di ceramiche futuriste 1925-1933*, curata da Tullio Mazzotti, che rivela la volontà di gettare un ponte ideale tra l'attività degli artisti del MIBI e l'esperienza del Futurismo, a sua volta collaborativa, rivoluzionaria e propositiva di un nuovo linguaggio dinamico-plastico.

Il Congresso di Alba – terza manifestazione ufficiale del MIBI – nasce coll'intento di stabilire un dialogo e un confronto di idee tra i numerosi artisti e intellettuali direttamente coinvolti o vicini al movimento, provenienti da otto diversi paesi. Nel corso di una settimana densa di riunioni e discussioni nascerà l'Internazionale Situazionista, che, nel dicembre dello stesso anno, si sposterà all'Unione Culturale di Torino, con la partecipazione di Guy Debord.

L'evento di Alba segna tuttavia anche l'ultimo momento coesivo del gruppo nato attorno agli Incontri di Albisola, in quanto, già il primo giorno del Congresso, si manifestano evidenti diversità di vedute tra gli intervenuti. In particolare Enrico Baj e il Movimento Arte Nucleare interrompono l'esperienza del

<sup>81</sup> La 'pittura per partenogenesi' o 'pittura che si sviluppa da sola' è ottenuta dalla sovrapposizione di un foglio di carta su una tela appena dipinta, operazione che può ripetersi un numero limitato di volte, mentre la 'pittura industriale', inventata da Gallizio nel 1956, consiste di tele lunghissime dipinte con inchiostri tipografici, resine e solventi da vendere nei magazzini o per strada un tanto al metro per realizzare vestiti o arredare la casa, con la finalità di inflazionare e banalizzare l'arte, così da distruggerne il valore di mercato.

Laboratorio Sperimentale del Bauhaus Immaginario – poi divenuto Laboratorio Sperimentale Situazionista – per divergenze di natura politica: Baj non è d'accordo con la politicizzazione, di chiara impronta leninista-stalinista, del movimento artistico e così, dopo alcuni «logorroici discorsi iniziali»<sup>82</sup>, si ritira insieme alle numerose ceramiche, uscite dai forni albisolesi, che aveva in programma di esporre alla Mostra del Laboratorio Sperimentale al teatro cinema Corino con le opere di Jorn, Gallizio, Simondo, Constant, Rada, Kotik, Gil J. Wolman e Garelli. Sul verbale del Congresso viene annotato, non senza una punta di ironia: «Inchiodato di fronte a fatti molto precisi, Baj ha abbandonato il Congresso. Non si è portato via la cassa»<sup>83</sup>. I rapporti tra Baj e Jorn tuttavia si diradano, ma non si interrompono, rinnovandosi attraverso sporadiche occasioni di incontro e collaborazione fino alla prematura morte dell'artista danese nel 1973.

#### IV.1.1.4. Artisti e ceramisti ad Albisola. La testimonianza della ceramista Maria Luisa Vrani

Nel 1946 l'artista ceramista Lina Assalini Poggi – già titolare nel periodo fra le due guerre delle Ceramiche Poggi ad Albissola Marina, – si associa a Pietro Mantero, Pietro Rosso e Angelo Platino e nasce la Ce.As. (Ceramisti Associati). Qui lavorano nel dopoguerra numerosi artisti tra cui Franco Bratta, Franco Assetto, Enrico Baj, Adriano Bocca, Aurelio Caminati, Lucio Fontana, Franco Garelli, Mario Rossello, Antonio Siri ed Ernesto Treccani. Nel 1954 la stessa Lina Assalini lascia la Ce.As., che prosegue l'attività fino al 1969, per mettersi in proprio e fonda la Lina Poggi Ceramiche, dedicata a un tipo di produzione originale e moderna concepita dalla ceramista. Anche questa manifattura è frequentata negli anni Cinquanta da diversi artisti, tra cui Baj, Dangelo, Farfa e Crippa, e in questi anni la ceramista Maria Luisa Vrani<sup>84</sup> è una giovane valente decoratrice della manifattura.

<sup>82</sup> Baj 1983, p. 167

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> Seguendo la propria inclinazione al disegno e mancando a Savona un Liceo Artistico, Maria Luisa Vrani si avvicina al mondo dell'artigianato ceramico dove trova impiego come decoratrice. Nel 1954 è attiva presso la manifattura di Lina Assalini, ad Albissola Marina, allora frequentata da diversi artisti, tra cui Roberto Crippa, Enrico Baj e Farfa. Negli anni Sessanta Vrani realizza alcuni modelli per La Fenice, allora di proprietà di Ernesto Daglio. Nel 1986 partecipa al I Concorso Nazionale della Ceramica d'Arte di Savona, classificandosi al terzo posto. In quegli anni e nei successivi opera, sempre ad Albisola, presso la fabbrica Siri, poi in quella di Sandro Soravia. Sempre da quel tempo è docente di decorazione in corsi professionali organizzati dalla Regione Liguria per il restauro e la conservazione della ceramica e in progetti della Scuola della Ceramica di Albisola.

#### *IV. La libertà della forma: ceramica informale e “free form”*

Nel 1958 nasce la San Giorgio, fondata da Eliseo Salino, Giovanni Poggi e Mario Pastorino, dove negli anni seguenti andranno a lavorare molti artisti, tra cui Wilfredo Lam, Fabbri, Fontana, Farfa e Jorn, che qui realizza l'enorme bassorilievo ceramico (circa cento metri quadri) per lo Staatgymnasium di Sarhus (1959) e quello per l'Art Centre di Randers (1971) in Danimarca. Nella fornace Pozzo Garritta, nell'omonimo borgo, di Bartolomeo Tortarolo, detto il Bianco, lavorano con più assiduità Emanuele Luzzati, Luigi Brogгинi e Umberto Piombino, ma anche Fabbri, Jorn, Fontana, Sassu, Mario Rossello, Emilio Scanavino, Franco Garelli, Alberto Sughì, Gian Battista De Salvo, Federico Quatrini, Roberto Bertagnin, Stefano D'Amico, Antonio Siri e Leandro Sciotto.

In generale gli artisti presenti stagionalmente nella cittadina ligure frequentano anche più d'una bottega, in quanto si spostano talvolta per ragioni di ordine pratico o di tipo personale e sono sempre bene accolti dai ceramisti, dai quali ricevono materiali e assistenza in cambio di qualche esemplare della loro produzione. Invero l'artigiano tiene soprattutto alla possibilità di 'sfruttare' l'idea dell'artista per innovare la produzione corrente della propria bottega. Questo si rivela più difficile nel secondo dopoguerra rispetto al periodo futurista, allorché l'artista trasmetteva alla manifattura nuove forme e decori passibili di essere ripetuti in serie artigianale e immessi sul mercato, sebbene con un limitato riscontro commerciale dovuto al design avveniristico e elitario degli oggetti.

*Intervista a Maria Luisa Vrani*

Albisola, 17 marzo 2017

**Francesca Pirozzi** Quali erano le manifatture albisolesi frequentate negli anni Cinquanta e Sessanta dagli artisti?

**Maria Luisa Vrani** Le principali erano la Mazzotti – che era quella più frequentata e che era già stata promotrice nel periodo del Secondo Futurismo di una grande affluenza di artisti ad Albisola –, la San Giorgio – che però apre alla fine degli anni Cinquanta –, la Ce.As. e la Lina Poggi Ceramiche, dove io lavoravo.

**FP** Gli artisti frequentavano una sola bottega o si spostavano dall'una all'altra anche nel medesimo periodo?

**MLV** Vi erano artisti che lavoravano solo alla San Giorgio o alla M.G.A., ma in generale gli altri si spostavano con molta disinvoltura da un laboratorio all'altro per le ragioni più disparate, spesso di ordine tecnico, ad esempio per una questione di tempi di cotture – in quegli anni da noi si usava ancora il forno a legna – o di disponibilità di materiali o attrezzature, o semplicemente

per stare in compagnia tra loro o con un bravo ceramista col quale avevano stretto amicizia.

**FP** Quando nella bottega erano presenti più artisti, lavoravano insieme tra loro?

**MLV** Ognuno faceva il suo lavoro in autonomia, anche perché si trattava di opere di impegno limitato. Quando magari affrontavano progetti più impegnativi potevano costituire dei gruppi e collaborare tra loro.

**FP** Che tipo di accordo si stabiliva tra ceramista e artista ospite?

**MLV** L'artista lasciava alcuni suoi pezzi alla fabbrica nella quale lavorava, in cambio utilizzava liberamente materiali e attrezzature.

**FP** Che tipo di collaborazione si stabiliva tra ceramista e artista?

**MLV** L'intervento dell'artigiano nel lavoro dell'artista non era quasi mai operativo, se non nella fornitura dei materiali e degli strumenti. A noi ceramisti erano richieste invece prevalentemente delle consulenze tecniche: come regolarsi per ottenere determinati risultati e quali conseguenze con la cottura avrebbero sortito determinate azioni. Alcuni artisti poi coll'esperienza padroneggiavano abbastanza determinate tecniche che avevano sperimentato più lungamente, ad esempio Crippa dipingeva a ingobbio sull'argilla cruda e poi eseguiva dei segni graffiti.

**FP** Gli artisti erano presenti ad Albisola durante tutto l'anno o solo d'estate?

**MLV** Trascorrevano ad Albisola la stagione estiva e lavoravano generalmente la ceramica solo in quel periodo dell'anno, dedicandosi alla pittura o alla scultura nei mesi invernali presso i loro studi, per la maggioranza a Milano. Alcuni arrivavano già nel periodo pasquale e si fermavano per un breve soggiorno. Jorn era presente tutto l'anno perché abitava lì a due passi dalla bottega dove io lavoravo.

**FP** Quali artisti frequentavano la manifattura di Lina Poggi dove lei lavorava?

**MLV** Ricordo Enrico Baj, Sergio Dangelo, Roberto Crippa e Farfa. Quest'ultimo però era già anziano e veniva più che altro a guardarmi dipingere, non lavorava come gli altri.

**FP** Che tipo di lavori facevano gli altri artisti e in particolare Baj?

**MLV** Lavoravano in autonomia, utilizzando in genere come supporto i piatti in terracotta della manifattura. Baj raccoglieva in giro dei 'coccetti' in biscotto e li componeva sul piatto. Poi utilizzava gli smalti, oltre che come elemento cromatico, come legante, così da conferire coesione alle varie parti della composizione. Con questa tecnica creava figure grottesche che assomigliavano molto ai suoi *generali* eseguiti sulla tela con vari materiali. Naturalmente all'epoca io non conoscevo quei lavori, ma quando in seguito ebbi modo di vederli pubblicati mi ricordai dei suoi piatti.

**FP** Baj realizzava anche sculture modellate?

**MLV** Sì, mi sembra di ricordare che talvolta lavorasse anche con l'argilla, abbozzando delle forme.

**FP** Che tipo di prodotti invece realizzava la sua manifattura?

**MLV** A quell'epoca c'era solo una fabbrica, l'Alba Docilia, ad Albissola Marina, che produceva ceramica tradizionale del genere 'antica Savona', tutte le altre, inclusa la nostra, lavoravano secondo un gusto moderno. Si utilizzavano prevalentemente gli smalti e in particolare il nero o l'oro e i prodotti ceramici erano pensati per creare una buona sintonia con l'arredo contemporaneo, che era dominato dal 'mobile svedese'.

**FP** Le botteghe ceramiche nelle quali lavoravano gli artisti traevano poi ispirazione nelle proprie produzioni dai lavori realizzati in sede da pittori e scultori esterni?

**MLV** In generale ciò avveniva. Nella nostra bottega molto meno che altrove, perché la titolare, Lina Poggi Assalini, era lei stessa un'artista e le sue proposte, frutto della sua creatività e del suo gusto, erano già all'avanguardia. Tuttavia, mentre il periodo futurista albisolese ha avuto una influenza molto forte e duratura sulla ceramica locale, perché si esprimeva con un linguaggio che l'artigiano poteva più facilmente comprendere e assorbire e anche perché l'opera era pensata come oggetto d'uso, seppure eccentrico, così non è stato per l'Informale, che era un tipo di produzione pensata come oggetto unico, di valore artistico e con un'impronta molto personalistica, legata all'autore, poco imitabile e poco fruibile dalla massa delle persone. Per questi motivi l'influenza dell'Informale sul prodotto corrente è stata ridotta.

**FP** Come ricorda quel periodo ad Albisola?

**MLV** Lo ricordo come un periodo bellissimo, si percepiva un'atmosfera di grossa vitalità e di modernità, anche se all'epoca io ero ragazza e non mi era concessa molta libertà. Per tutti gli anni Cinquanta e buona parte dei Sessanta si è continuato a respirare quest'aria di fermento e di cambiamento, poi tutto ha cominciato a declinare. Il gusto nell'arredamento è cambiato e si è rivolto nuovamente al passato e all'antiquariato (barocchetto piemontese, barocco francese), conseguentemente in ceramica non aveva più senso fare del moderno e si sono ripresi gli stili della tradizione: classico Savona, Levantino<sup>85</sup> del Settecento, antica Savona seicentista, calligrafico cinquecentesco e questi pro-

<sup>85</sup> Lo stile Levantino consiste in figurette, cavalieri, casolari e staccionate, castelletti e alberelli, a monocromia violetto-marrone, con elementi floreali in giallo e verde.

dotti si vendevano anche molto. Frattanto la ditta della signora Poggi dove io lavoravo ha chiuso e sono andata a lavorare alla Fenice, ad Albisola Capo; poi nel 1975 ha aperto Sandro Soravia e sono andata a lavorare lì; nel frattempo nel 1979 hanno fondato la scuola di ceramica e ho insegnato lì per trent'anni decorazione classica e adesso lavoro da Gaggero. Ho sempre fatto ceramica e continuo a lavorare anche adesso che non sono più giovane, perché dipingere è un'attività che svolgo con facilità e con piacere. Ho avuto la fortuna – e non il merito – di nascere con questa attitudine, perciò per me fare ceramica è altrettanto naturale che dialogare con lei in questo momento.

#### IV.1.2. *L'arte come espressione di uno sguardo inquieto e ironico sulla realtà*

Nato a Milano nel 1924, in una famiglia d' estrazione borghese, Enrico Baj asseconda le aspirazioni genitoriali col portare a termine, dopo un primo incerto approccio alla Medicina, gli studi di Giurisprudenza, dedicandosi dopo la laurea, per alcuni anni, alla professione legale. Allo stesso tempo non sacrifica le proprie aspirazioni artistiche, frequentando fino al terzo anno il corso di Pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera. Qui, nei tardi anni Quaranta, impera il modello di Picasso, al quale però Baj, per naturale attitudine ad andare controcorrente, piuttosto che per dispregio, preferisce quello di Henri Matisse, così da assumere l'arabesco, la linea curva e la forma libera come motivi più consoni alla propria espressione, anziché seguire la moda della geometrizzazione, dell'angolo e della linea retta, invalsa tra i numerosi epigoni di Cubismo e Neoplasticismo.

In questi anni, con gli artisti milanesi della sua generazione, Baj partecipa al vivace clima mondano e culturale che anima la città: la sera frequenta – lasciandovi spesso la propria impronta artistica<sup>86</sup> – le cantine esistenzialiste, come il Mocambo, la Taverna Mexico, lo Shangai, il Santa Tecla, l'Arethusa, dove, come accade nelle *caves* parigine, ci si ritrova per discutere, ballare e ascoltare jazz e dove si respira un'atmosfera stimolante di ribellione e di rinnovamento. Dividendosi tra l'interesse per la scrittura e il giornalismo e quello per la pittura, accoglie i propri

<sup>86</sup> Nell'autunno del 1951 Baj decora l'Arethusa con spirali nucleari, «dipingendo tutto, dal soffitto al pavimento, ai tavoli, alle tovaglie, alle sedie» (cfr. Baj 1983, p. 177), con i compagni Sergio Dangelo e Joe Colombo. Subito dopo, anche il Santa Tecla è oggetto da parte del trio di un completo rifacimento in 'stile' esistenzialista, grazie al quale diviene una tappa obbligata per intellettuali e artisti di tendenza. In seguito gli artisti sono invitati anche dai gestori del Mocambo Club a cambiare *look* al locale e anche qui realizzano un intervento pittorico-ambientale.

sodali in una piccola soffitta-studio di via Teuliè, dove dipinge dapprima in compagnia dell'amico Gianni Dova – di lì a poco confluito nel Movimento Spaziale –, poi con il più giovane artista Sergio Dangelo, conosciuto in un contesto di teatro d'avanguardia. Insieme a quest'ultimo, col quale stabilisce un'immediata sintonia e progettualità di intenti artistici, mette in campo una febbrile «sperimentazione di ogni possibile risorsa tecnica, dall'automatismo *tachiste* o oggettivo a quello soggettivo, al grafismo, alla Action Painting, al gesto, al calligrafismo, alle emulsioni, *Flottages*<sup>87</sup>, polimaterialismo, sino alle acque pesanti»<sup>88</sup>, coll'intento di riprendere, con processi inediti e irrazionali, l'affioramento surrealista dell'inconscio, rivelando l'energia racchiusa nella materia primordiale e nel profondo di ogni suo atomo. I risultati di questa ricerca sono esposti nella prima mostra bi-personale di Dangelo e Baj alla Galleria San Fedele, nel 1951, intitolata *Pittura Nucleare*<sup>89</sup>.

Dopo l'esposizione milanese i due artisti si adoperano per dare al loro discorso una visibilità internazionale e, grazie ai contatti di Dangelo, nel marzo (dal 4 al 17) del 1952 la mostra è portata alla Galerie Apollo di Bruxelles, dove i due pubblicano il *Manifesto della pittura nucleare*<sup>90</sup>. In questa occasione il pittore astrattista belga Gaston Bertrand suggerisce a Baj e Dangelo, in virtù dell'analoga di postulati artistici e ideologici, di stabilire un contatto con gli esponenti dell'ormai disciolto, ma non esaurito nelle aspirazioni e nelle risorse creative, gruppo CoBrA<sup>91</sup>, ai quali i Nucleari inviano materiale informativo sulle loro atti-

<sup>87</sup> *Flottage* e 'acqua pesante' sono tecniche basate sull'impiego combinato di colore a olio e di un'emulsione prefabbricata (cioè preparata a parte, e non direttamente sulla tela), costituita da acqua e vernici non solubili.

<sup>88</sup> Cfr. E. Baj *et al.*, *Contro lo stile*, Milano 1957, in Caramel 2013, pp. 144-145.

<sup>89</sup> Il termine 'nucleare' era già stato usato nel 1950 da Fortunato Depero, che tuttavia accoglie di buon grado che ora se ne servano giovani pittori.

<sup>90</sup> Cfr. Crispolti 1973, p. 17.

<sup>91</sup> «Mentre io e Dangelo eravamo a Bruxelles agli inizi del 1952 con la mostra alla galleria Apollo, il pittore Gaston Bertrand ci consigliò di metterci in contatto con gli artisti del gruppo CoBrA, alcuni dei quali dovevano avere ancora uno studio agli Ateliers du Marais. Noi andammo in questo centro di artisti ma quelli di CoBrA non c'erano più e d'altra parte il gruppo si era già dissolto. Prendemmo però degli indirizzi e cominciammo ad inviare i nostri cataloghi. Successivamente, come ho detto, incontrai a Parigi Alechinsky, ma fu solo un anno dopo, esattamente il 31 ottobre 1953, che Asger Jorn, avuta conoscenza della nostra attività, mi scrisse una lettera dalla Svizzera [...]. Con Jorn iniziò subito una forte corrispondenza e prima ancora che egli arrivasse in Italia venne fondato il Movimento per un Bauhaus Immaginario, movimento che era diretto soprattutto contro Max Bill e contro il funzionalismo dell'architettura» (cfr. Caprile 1997, pp. 38-39).

vità. Nel maggio (dal 16 al 24) dello stesso anno, con Dangelo e Colombo, in occasione di una mostra agli Amici della Francia a Milano, Baj lancia il manifesto *Bum*<sup>92</sup> e, a distanza di un mese, fonda ufficialmente il Movimento Nucleare, al quale si uniscono anche Leonardo Mariani, Enzo Preda, Antonino Tullier e poi Giuseppe Allosia, Franco Bemporad, Mario Colucci, Max Rusca e Pino Serpi.

In quei primi anni Cinquanta, con uno spirito aperto, libero e intraprendente, Baj instaura relazioni e confronti con i 'padri nobili' dell'arte a Milano, Lucio Fontana e Bruno Munari<sup>93</sup>, con i giovani Piero Manzoni e Yves Klein e con esponenti italiani e stranieri dei principali movimenti culturali di avanguardia – Spazialismo, MAC, MIBI, Nouveau Réalisme, Surrealismo, CoBrA –, tiene mostre personali, organizza e prende parte a numerose rassegne, partecipa alla realizzazione di opere collettive e alla stesura di manifesti, come *Contro lo stile* (1957) e *Manifeste de Naples* (1959), fonda e collabora a riviste in Italia e all'estero, come *Il Gesto*, *Direzioni*, *Documento Sud*, *Phases* (Parigi), *Boa* (Buenos Aires), *Edda* (Bruxelles), *Mokubi* (Kyoto). Fondamentale è la sua adesione alla Patafisica, la 'scienza delle soluzioni immaginarie'<sup>94</sup> fondata dallo scrittore e drammaturgo francese Alfred Jarry, di cui l'artista diviene uno tra i più fervidi seguaci e divulgatori<sup>95</sup>, fondando nel 1963, insieme a Fontana, Virgilio Dagnino, Raymond Queneau, Arturo Schwarz, Man Ray e altri, l'Istitutum Pataphysicum Mediolanense, con il Rettorato dell'aeropittore futurista Farfa, e restando poi sempre fedele all'anticonformistica, dissacrante, ironica e assurda lettura del reale proposta da questo non-movimento.

Artisticamente il percorso di Baj si articola in periodi caratterizzati dall'adozione e sperimentazione di mezzi e sintassi espressive diverse, con la prevalenza di svariate declinazioni del collage. I toni ludici e paradossali del suo linguaggio

<sup>92</sup> Cfr. Crispolti 1973, cat. n. 73, p. 31.

<sup>93</sup> «Al di là di ogni premeditazione, ci inserivamo dunque nel giusto contesto e liberi, insisto, da ogni 'protettore', potevamo inventarci l'arte che volevamo ogni giorno, inventarci le mostre, i manifesti, i dibattiti, le relazioni, le collaborazioni che più ci piacevano [...] Stringemmo amicizia con Lucio Fontana lo Spazialista e con Bruno Munari, inventore di macchine inutili e libri illeggibili, che agli inizi degli anni Cinquanta erano i due poli dell'avanguardia milanese» (cfr. Baj 1983, p. 180).

<sup>94</sup> Cfr. Jarry 1992, p. 31.

<sup>95</sup> Enrico Baj è autore di due tra i principali testi italiani di riferimento sulla teoria Patafisica: E. Baj, *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, Bompiani, Milano 1982 e E. Baj, V. Accame, B. Eruli, *Jarry e la Patafisica: arte, letteratura, spettacolo*, Comune di Milano-Ripartizione Cultura e spettacolo, Milano 1983.

non celano la profonda inquietudine, il costante impegno civile e l'indomabile volontà di denuncia sociale, a partire dallo sgomento *nucleare* per gli effetti delle esplosioni atomiche, alla critica della volgarità e brutalità del potere economico e militare delle *dame* e dei *generali* degli anni Sessanta, alle tre grandi opere politiche dei Settanta: *I funerali dell'anarchico Pinelli* (1972), *Nixon Parade* (1974) e *Apocalisse* (1979). Quest'ultima, ispirata dal decadimento intellettuale contemporaneo dovuto alla supremazia della tecnoscienza, è concepita come composizione scenografica fluida e come lavoro *in progress*, che si arricchisce di elementi nel corso degli anni. Una simile visione teatrale dell'opera d'arte apre la strada a un vero e proprio impegno di Baj nel teatro, culminato, dopo alcune precedenti esperienze, con l'opera patafisica *Ubu re* (1984), messa in scena da Massimo Schuster, per la quale l'artista sviluppa i fondali e circa settanta grandi marionette, realizzate con pezzi del Meccano, che incarnano i personaggi della tragedia buffa di Alfred Jarry.

Negli anni Ottanta Baj scrive il *Nuovo Manifesto Futurista* (1983), che inneggia alla stasi pacifica, contro il dinamismo e il progresso tecnologico e consumistico, responsabile della vuota estetizzazione di ogni cosa. Nascono in questo clima i *manichini*, che si presentano come figure senza volto, di ascendenza metafisica. Seguono le serie delle *metamorfosi* e delle *metafore*, dove la pittura prevale sul collage e prende forma una figurazione immaginaria e fantastica che l'artista porta alla sua massima espressione nelle *opere Kitsch*. Con il ricorso all'estetica Kitsch – ad esempio nelle maioliche realizzate a Faenza nel 1991, che evocano immagini emblematiche di passate mitologie – e più tardi a quella primitivista, con le *maschere tribali*, i *feltri* e i *totem*, l'artista utilizza i medesimi strumenti di seduzione impiegati dalla sottocultura del consumismo per rendere appetibile il prodotto industriale, così da smascherare, con la sua consueta sagacia, le astuzie e le ipocrisie della società contemporanea, mirando al risveglio della coscienza dell'osservatore.

Alla fine del millennio Baj inizia una serie di centosessantaquattro piccoli ritratti polimaterici ispirati ai personaggi del romanzo di Proust, *I Guermantes*, nei quali l'uso di materiali obsoleti e consunti, esprime il senso del disfacimento dominante nelle umane cose e vicende. Nel 2001 principia un nuovo ciclo dedicato alle *Storie di Gilgamès*, che si pongono in continuità con l'*Apocalisse* e sono esposte, insieme a quest'ultima e ad altri lavori di dimensione ambientale, nell'antologica dedicatagli al Palazzo delle Esposizioni di Roma alla fine dello stesso anno. Nel 2002 appronta la sua nuova e ultima produzione con le *opere idrauliche*: una serie di ritratti ottenuti da assemblaggi di tubature, rubinetti, sifoni, guarnizioni

e tutto l'armamentario dell'idraulico, corredato dai consueti elementi in tessuto, tipici del suo vocabolario estetico, in omaggio all'amico patafisico, nonché poeta e designer ceramico futurista, Farfa e alla sua celebre lirica *Tuberie*.

Durante tutto l'arco della sua vita Baj coltiva rapporti con poeti e letterati italiani e stranieri, coi quali talvolta collabora illustrando testi classici e moderni e creando libri d'artista. Affianca la scrittura alle arti visive, oltre che partecipando alla redazione di varie riviste d'avanguardia e quotidiani, pubblicando molti libri che raccolgono il suo pensiero filosofico e sociologico e la sua testimonianza sulla personale esperienza artistica e sul mondo dell'arte del Novecento.

#### IV.1.3. *Le ceramiche degli anni Cinquanta, tra informale nucleare e figurazione infantile*

In più fonti autobiografiche<sup>96</sup> Enrico Baj ricorda il suo primo incontro con il 'vichingo' Asger Jorn al suo arrivo alla Stazione Centrale di Milano il 28 marzo del 1954. Baj va a prenderlo dopo che Jorn gli ha comunicato il suo arrivo con un telegramma. Sono trascorsi cinque mesi dalla prima lettera<sup>97</sup> (fine ottobre 1953), con la quale l'artista danese – che si trova con la famiglia a Villars Chésières, in Svizzera, per ragioni di salute – comunica all'italiano il proprio vivo interesse per le attività del Movimento Nucleare, nel quale ravvede una prosecuzione dei postulati di CoBrA, e, auspicando una collaborazione d'intenti, invita i Nucleari a prendere parte al suo Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario<sup>98</sup>. Jorn ha infatti da poco concepito il progetto di un'azione collettiva e coordinata in grado di opporsi alle posizioni razionaliste dell'architetto e artista astrattista svizzero Max Bill, promotore nel 1950 della scuola superiore di design di Ulm

<sup>96</sup> Tra le altre: Baj 1989.

<sup>97</sup> Nella lettera del 31 ottobre 1953 Jorn scrive a Baj: «non so se conoscete il Bauhaus, accademia tedesca di prima di Hitler. Ora vogliono rifarla ed è un architetto svizzero, Max Bill, che deve occuparsene; egli vuole fare di questa accademia, dove insegnarono Paul Klee e Kandinskij, un'accademia senza pittura, senza ricerche nel campo delle immagini [...] puramente tecnica: istruzione. Le ho dichiarato guerra a nome di tutti i pittori sperimentali e di ricerca e ho dichiarato la mia intenzione di creare un'organizzazione internazionale di ricerca nel campo della fantasia e delle immagini che intendo chiamare "il Bauhaus immaginario". Spero che il gruppo "Movimento pittura nucleari" [sic] voglia unirsi a questa organizzazione internazionale» (cfr. P. Valenti, *Lo sguardo "libero" di Asger Jorn su Le Corbusier, Max Bill e Lucio Fontana*, in Boichichio Valenti 2014, p. 47).

<sup>98</sup> Baj e Dangelo accolgono l'invito di Jorn a far parte del MIBI a cui hanno già aderito Claude Serbanne, Renè Renne, Pierre Alechinsky, Karel Appel, K. O. Gotz, Anders Osterlin.

(Hörschule für Gestaltung), intenzionata a raccogliere l’eredità del Bauhaus<sup>99</sup>. In realtà già in CoBrA Jorn manifesta la propria opposizione al funzionalismo e alla concezione *lecorbuseriana* della ‘macchina per abitare’<sup>100</sup>, a cui l’artista contrappone l’idea di una sintesi delle arti, in grado di esprimere la complessità della natura e dell’uomo. In più il danese attacca la volontà di Bill d’inserire l’artista nel ciclo produttivo industriale, trasformandolo in un tecnico e riducendo l’opera d’arte a mero oggetto di design, dotato di funzione e ancorato alla ragione e al purismo formale geometrico. Questa diversità d’opinioni è oggetto di una accesa disputa epistolare tra Jorn e Bill, nonché dei rispettivi interventi al I Congresso Internazionale dell’Industrial Design, tenutosi alla Triennale di Milano nel 1954. Qui Jorn espone al pubblico la sua tesi *Contre le Fonctionnalisme*, parlando «in nome di un’arte libera, che» – come scrive Baj<sup>101</sup> – «deve provocare, stupire, svegliare, comunicare, lanciare messaggi attraverso un’espressione violenta, barbarica, vandalica... di un’arte che non è perfezione, né monotonia, ma imperfezione e invenzione... che non è sonno ma sogno, non linea diretta ma svolazzo, sfregio, arzigogolo. Scarabocchi, macchia, imbratto».

Baj, dal canto suo, ha avuto modo a Bruxelles di vedere le opere di Appel e Jorn e di riscontrarne le affinità di espressione con l’Arte Nucleare. Inoltre egli condivide con Jorn la fede nello sperimentalismo, nella libertà e nell’autonomia dell’arte<sup>102</sup> ed è persuaso della necessità di arginare l’avanzata del razionalismo, che tende a invadere il campo della creatività e a imporvi le stesse leggi produttive e funzionali invalse nel design industriale e nell’architettura: «La vita è sempre

<sup>99</sup> Dopo aver risposto entusiasticamente alla chiamata rivolta da Max Bill agli artisti, affinché intervenissero all’attuazione del progetto della sua scuola di Ulm, Jorn riceve dallo svizzero una risposta raggelante, nella quale si precisa che il ruolo della ricerca artistica e pittorica all’interno del programma didattico non ha nulla a che vedere con le posizioni del vecchio Bauhaus. Il danese matura così l’idea di costituire un gruppo internazionale di ricerca nel campo della fantasia, un ‘Bauhaus immaginario’, alternativo a quello di Ulm, che riunisca tutti gli artisti sperimentali e capovolga il rapporto tra arte e architettura a favore della prima, quindi divulga la propria proposta ai colleghi.

<sup>100</sup> Lo slogan della casa come ‘macchina per abitare’ esprime l’aspirazione di Charles-Edouard Jeanneret-Gris, meglio noto come Le Corbusier, a realizzare spazi di qualità per la vita dell’uomo, e può intendersi come una sintesi del pensiero architettonico enunciato nel suo testo *Verso un’architettura* del 1923. Tramite Fernand Léger, Jorn aveva lavorato al fianco di Le Corbusier a Parigi nel 1936, alla realizzazione del Pavillon des Temps Nouveaux per l’Esposizione Internazionale delle Arti e delle Tecniche del 1937.

<sup>101</sup> Cfr. Baj 1989, p. 25.

<sup>102</sup> Cfr. Baj 1983, p. 164.

più compressa verso la razionalità meccanica, è sempre più automatizzata. E allora ci domandammo, io e Jorn: vogliamo ridurre a quel livello anche l'arte? Lasciateci almeno quello sfogo; non interferite nei territori che non sono vostri, cari architetti, cari ingegneri. Voi fate della geometria, noi facciamo dell'immaginario. Ognuno rispetti il proprio spazio e la propria libertà mentale»<sup>103</sup>.

Ne consegue un approccio artistico privo di ordine e di regole non solo dal punto di vista teorico, ma anche da quello estetico: Baj è promotore della forma libera, che si contrappone alla 'geometrizzazione forzata'<sup>104</sup>, e considera assurda la pretesa dei movimenti astrattisti e del Razionalismo di imporre al linguaggio dell'arte la rigida grammatica della geometria euclidea.

Nei mesi successivi al loro primo contatto i due artisti intessono una fitta corrispondenza, prima conoscitiva, poi amichevole, che ne salda l'intesa artistica e il legame personale, al punto che quando Jorn manifesta a Baj la propria insofferenza a restare in Svizzera e il desiderio di raggiungere Vallauris per fare ceramica, questi gli propone di trasferirsi invece nella cittadina di Albisola, e il danese, che ha già sentito parlare di Albisola a Parigi, accetta l'invito. Baj, a sua volta, pur non essendoci mai stato, ha notizie di Albisola dagli amici spazialisti Gianni Dova e Roberto Crippa e soprattutto da Fontana e prevede che sulla riviera ligure l'amico possa giovare delle favorevoli condizioni climatiche, in modo da rimettersi in salute e dedicarsi alla ceramica presso la fabbrica di Tullio d'Albisola<sup>105</sup>, trovandosi in un ambiente accogliente e intellettualmente stimolante. Così, dopo un soggiorno di due giorni a Milano presso lo studio di Baj, Jorn è accompagnato da Dangelo ad Albisola e qui, resosi rapidamente conto delle condizioni ideali offerte dalla fornace Mazzotti, in virtù della possibilità di condivisione di spazi e materiali e di cooperazione tecnica e artistica tra artisti e ceramisti, organizza gli Incontri Internazionali della Ceramica, pietra miliare dell'Arte Informale in ceramica.

Baj raggiunge Albisola ad agosto, a Incontri avviati, e subito prende parte all'evento, essendone attratto in particolar modo per l'approccio sperimentale e collettivo e per la ricca partecipazione internazionale. In questo contesto avviene anche il fondamentale incontro di Baj con la Patafisica, in quanto qui l'artista fa

<sup>103</sup> Cfr. E. Baj, in *Caprile* 1997, p. 34.

<sup>104</sup> Cfr. Baj 1983, p. 164.

<sup>105</sup> Tullio Mazzotti, così come gli altri ceramisti di Albisola, era solito offrire disponibilità di mezzi e materiali agli artisti che lavoravano nella sua fabbrica in cambio di una parte delle opere realizzate.

la conoscenza del poeta belga Théodore Koenig, che in Belgio pubblica la rivista patafisica «Phantomas» e che lo invita ad abbonarsi ai «Cahiers du Collège de Pataphysique» (Quaderni del Collegio di Patafisica).

Con gli altri artisti Baj si immerge nella pratica della ceramica – per lui completamente nuova –, dapprima alla fabbrica Mazzotti e poi anche in altri opifici (Lina Poggi Ceramiche e Ce.As.). Il suo rapporto con Tullio alla M.G.A. non è immune da polemiche e disaccordi, spesso mediati dalla presenza del fratello del ceramista, Torido. Baj si avvale delle tecniche e dei materiali disponibili in bottega, nonché dello stimolante apporto creativo del lavoro in comune e dell'esempio degli altri artisti, alcuni dei quali già confidenti con le tecniche ceramiche e con le leggi di trasformazione della materia. Come molti pittori, che si esprimono di preferenza nella decorazione di piastre e vasellame, l'artista utilizza dapprima la ceramica come supporto per dipingere, prendendo gradualmente familiarità con le variazioni di colore e lucentezza prodotte dal fuoco in cottura e trasferendo nella nuova materia stilemi già collaudati in pittura. Come scrive Jaguer, nella presentazione della personale di Baj a Milano e poi a New York nel 1956:

In quella febbrile atmosfera di creazione collettiva, Baj aveva avuto la possibilità di familiarizzarsi con un materiale sino allora a lui poco noto, e ne era uscito sedotto dalla materia splendente e indocile. Splendore fragile, non come quello della pittura a smalto, le cui iridescenze rimangono sul quadro tal quali apparse agli occhi del pittore. Con l'argilla tutto può dipendere dai capricci della cottura, ed è in funzione di questi capricci che bisogna determinare, ben precariamente, la forma generale e la colorazione dei pezzi di ceramica. [...] Niente di più sperimentale, insomma, di quest'arte detta 'applicata'. E si pensi pure a quanto Baj, incoraggiato dalla presenza di molti pittori di 'Cobra' già esercitati in questa disciplina, si sia adoperato deliberatamente per allontanare il più possibile le sue ceramiche da ogni possibilità di applicazione.<sup>106</sup>

A dispetto dell'impiego di strumenti e procedure tradizionali, le ceramiche di Baj sono nucleari nel linguaggio prevalentemente *prefigurativo*, nella scelta cromatica ridotta a pochi colori primari (perlopiù giallo, rosso, bianco, nero) e nella tecnica pittorica, risolta, come nei dipinti a olio, con macchie, rapide pennellate e sgocciolature – che risentono dell'influenza di Pollock – sulla superficie smaltata di bianco o sulla terracotta grezza oppure con segni graffiti su un fondo di

<sup>106</sup> Cfr. Jaguer 1956, pp. 28-29.

colore omogeneo. Lo sono inoltre nell'iconografia, che ripete, in poche e semplici presenze frontali su fondo neutro, quella dei suoi quadri: cerchi di corpi celesti, vortici di moti primari della materia, spirali assemblate come in funghi atomici, figure antropomorfe allo stadio embrionale, bambini con braccia levate e *teste solari* sorridenti e amichevoli. Si tratta di immagini 'urlanti' contro il sonno della coscienza e contro la rimozione cognitiva delle catastrofi atomiche operata attraverso il silenzio mediatico. Immagini spettrali, la cui violenza e intensità funge da presagio o denuncia della umana devastazione, alle quali si alternano visioni positive e 'solari' dell'universo nucleare, in linea con il dualismo di possibilità legate allo sviluppo della ricerca sul nucleare già messo in luce da André Breton nel 1946<sup>107</sup>. Permane in entrambi i casi, come nei dipinti, l'intenzione, da sempre manifesta nell'artista, di lasciare emergere dall'indistinto gestuale un significato riconoscibile, in grado di rendere conto dell'uomo e del mondo, prima attraverso *prefigurazioni*, poi, tra il 1952 e il 1953, approdando, col tema del bambino, a un vero e proprio linguaggio iconico. Ecco allora ad esempio il piatto in maiolica realizzato a incisione su fondo nero e intitolato *Piccolo bambino* (1954), nel quale il soggetto embrionale annunciato da quadri come *Quamisado II*<sup>108</sup> (1951) e sviluppato in dipinti come *Piccolo bambino coi suoi giochi* (1952), è elaborato in una figura umanoide dotata di essenziali dati anatomici. Come accade in CoBrA, il tema infantile rimanda all'idea di un'arte ingenua, priva di regole e sovrastrutture, la quale, attraverso forme grezze e istintive, visualizza l'enorme potenziale di energie creative ancora alla ricerca di una via di affermazione di cui dispone il fanciullo. Non è un caso che anche Jorn interpreti contemporaneamente il soggetto del bambino, ad esempio nel rilievo *Glad barn (Bambino felice)* (1954), dove il corpo della figura è 'esploso' in sette parti anatomiche distinte, modellate in modo rudimentale e smaltate, da ricomporre a parete, lasciando spazi di discontinuità. La medesima idea dello smembramento del corpo della scultura è applicata nel rilievo *Personaggio* (1954) in terracotta colorata con smalti dello stesso Baj e in una analoga figura del CoBrA Appel, il che è sintomatico del clima di reciproca influenza degli Incontri (fig. 70).

<sup>107</sup> «L'uso dell'energia atomica, in quanto conquista irrevocabile dell'uomo, lo immobilizza, lo lascia interdetto al crocevia di due strade, una delle quali porta al suicidio sul piano collettivo, l'altra al più insperato benessere» (cfr. Corgnati 2004, p. 34).

<sup>108</sup> L'opera *Quamisado II* e le altre citate nel testo sono riprodotte nei cataloghi ragionati dell'opera di Baj: Crispolti 1973 e Crispolti *et al.* 1997.

Altri piatti con *Testa solare* riprendono l'iconografia simbolica del volto umano nel sole, sviluppata con pittura a olio su tela dal 1953, che Enrico Crispolti – curatore dei due cataloghi ragionati dell'opera di Baj – mette in relazione all'emergere di una figurazione esplicita, di respiro narrativo, avvenuta in seguito all'incontro di Baj con la poesia pseudo-scientifica di Tito Lucrezio Caro (fig. 71). Nel 1952-1953 il pittore realizza infatti una sessantina di incisioni all'acquaforte – poi selezionate in numero di trentasei – con le quali illustra il *De rerum natura* del poeta latino, pubblicato da Arturo Schwarz (1958), e proprio in questi lavori, per Crispolti, si avverte «non solo il formularsi del moto vorticante concentrico (dopo il ‘fungo’ e la ‘spirale’, il moto rotatorio atomico), bensì il suo evidenziarsi da ‘atomi solari’ a ‘teste solari’; e oltre: il riaffermarsi della ‘figura’ in tutta la sua evidenza»<sup>109</sup>. Anche Beniamino Dal Fabbro, in occasione della presentazione della personale dell'artista alla galleria Schettini di Milano nel 1954, che include alcune illustrazioni del poema, pone l'esperienza *lucreziana* all'origine del tema delle ‘teste solari’<sup>110</sup>.

Rientra in quest'ultima categoria tematica ad esempio il piatto intitolato *Piatto barocco* (1954), il cui titolo allude certamente, oltre che allo stile secentesco del supporto ceramico, al recupero del senso spaziale barocco operato dichiaratamente in questi anni da Fontana. Il piatto rappresenta un volto rosso cupo, con raggi e lineamenti neri, inserito nel disco centrale di un piatto formato a stampo, con bordo a rilievo a otto lobi, dipinti con occhi in giallo e nero. Si tratta di un esempio di come talvolta Baj si diverta a provocare dissonanze attraverso l'abbinamento di una forma e di un dipinto stilisticamente disomogenei tra loro, secondo una pratica in voga tra i Dadaisti e poi ripresa ad esempio anche da Jorn, da Bacon e da Warhol. Lo stesso procedimento sovrintende ad alcuni lavori di Baj a tecnica mista realizzati dalla fine degli anni Cinquanta, nei quali i suoi caratteristici personaggi mostruosi, grotteschi o interplanetari sono accostati, in un racconto unitario, a figure o paesaggi tratti da immagini pittoriche convenzionali di gusto kitsch o commerciale, spesso acquistate dall'artista al mercato delle pulci, come in *Vieni qua biondina* oppure *Esseri provenienti da altri pianeti molestavano le nostre donne* o *Questo personaggio viene dagli spazi*, tutti del 1959, o ancora *Teodomiro and Ayesha* del 1964. Lo stesso Baj parla della fusione di tecniche e figurazioni tradizionali e

<sup>109</sup> Cfr. Crispolti 1973, p. X.

<sup>110</sup> Cfr. Dangelo Sanesi Schettini 1978, p. 13.

accademiche con elementi imprevisti e moderni operata nei suoi dipinti o collage nel testo *A proposito di coesistenza e modificazioni*, incluso nel *Documento Sud* del 1959, dove precisa che:

La convenzionalità del fondo è in una tale rappresentazione il termine di paragone che dà maggiore risalto e contrasto alla inserzione di elementi inattesi e imprevisti. [...] Questo procedimento si risolve alla fin fine in un operare su un fondo già preconstituito, su qualcosa di preesistente. Quando una persona, uscendo di casa, si immette in una strada, essa entra, partecipandovi, in un sistema preesistente; e la partecipazione si attua colle modificazioni che la persona immersa produce colla sua presenza e comportamento. Come pittore io mi metto generalmente nella posizione di quella persona entrata in strada e opero, come quella, provocando modificazioni.<sup>111</sup>

Attraverso questi accostamenti basati su una logica divergente, Baj conferisce una vena ironica alle sue rappresentazioni e allo stesso tempo fa emergere, in senso dadaista, il lato ridicolo e surreale della 'rispettabile' cultura iconografica borghese, rappresentata, nel caso della ceramica, dalle stoviglie in stile. I coniugi Luciano e Margherita Gallo Pecca, testimoni e cronisti della straordinaria avventura artistica di Albisola negli anni Cinquanta, documentano con un esempio questo processo di contaminazione stilistica applicato dall'artista alla materia ceramica: «Baj prende una preesistente brocca di un secentismo puro, in terracotta maiolicata, dalla formatura a pollice e con le sue belle anse classiche, e la disegna con motivi suoi, raggiungendo un effetto fortemente grottesco e, dissacrata la forma, di grande esaltazione della libertà d'espressione»<sup>112</sup> (fig. 72).

Ciò nondimeno la scelta di oggetti ceramici dalla tettonica più complessa risponde sicuramente anche all'esigenza, avvertita da Baj contemporaneamente pure nella pittura su tela, di potenziare l'espressività cromatica con effetti materici o di rilievo: «A me piace che l'opera sia dotata di 'valori tattili' per cui venga voglia di toccarla»<sup>113</sup>. Come rimarca Jaguer, questa sensibilità lo conduce, proprio attraverso la ceramica, sulla strada della definitiva conquista della tridimensionalità dell'opera che segnerà il futuro della sua produzione frontale polimaterica:

<sup>111</sup> Cfr. E. Baj, *Documento Sud*, n. 2, Napoli, 1959, in Crispolti 1973, p. 18.

<sup>112</sup> Cfr. Gallo Pecca 1993, p. 162.

<sup>113</sup> Cfr. E. Baj, in Galletta 1989, p. 80.

#### IV. La libertà della forma: ceramica informale e “free form”

Di mano in mano che vedeva sorgere dal fuoco i suoi pezzi realizzati, Baj poteva ricordarsi della tentazione, altre volte provata nel primo periodo nucleare, di trasportare su tre dimensioni le iridescenze della materia pittorica. Questa conquista del rilievo, questa corsa col caso che gonfierà poi verso uno spazio tattile la superficie della tela: niente poteva meglio aiutare a compierla che le sue lunghe presenze di lavoro alla fabbrica di maiolica<sup>114</sup>.

Procedendo in questa direzione, l'artista plasma personalmente in argilla cruda il supporto su cui dipingere, realizzando piastre dalla forma approssimativamente quadrata e dal contorno impreciso, che conservano sul bordo le tracce leggermente ondulate della modellazione a pollice<sup>115</sup>. Una volta cotti, questi pezzi sono decorati con larghe pennellate di smalto, macchie e sgocciolature, da cui a volte emergono figurazioni riconoscibili. Baj adotta una grammatica pittorica ancora più materica in alcune piastre a rilievo in terracotta, nelle quali i lineamenti delle figure sono sporgenti dal piano di fondo e poi sottolineati con tratti rapidi e larghi di colore oppure con aggiunta di masse plastiche che conferiscono volume all'immagine. Come per alcune piastre di Asger Jorn, questi bassorilievi sono ottenuti incidendo l'immagine in una lastra di gesso rettangolare e utilizzando poi la stessa come calco per produrre una o più copie in creta, che, una volta cotte, possono essere colorate con diversi colori. L'incisione nel gesso, piuttosto che nella tenera argilla, comporta una sporgenza ridotta del rilievo ricavato dal calco e una particolare asprezza delle forme, soprattutto dei tratti curvi che si presentano duri e sgraziati, proprio come nei disegni infantili. Di questo tipo sono ad esempio le piastre in terracotta intitolate *Personaggio nucleare con pianeta* (1954), che ripetono il soggetto del dipinto *Piccolo bambino che gioca con la luna* (1952), in quanto rappresentano un personaggio con testa di vortice e corpo scheletrito, accanto al quale un ulteriore vortice-matassa emerge da un fondo percorso da una trama caotica di graffi tradotti in rilievo dal calco. Il tema rimanda a nuove forme di vita venute alla luce in uno stadio post-atomico dell'umanità, del genere di *Quamisado II* e del personaggio macrocefalo del manifesto *Bum*, ma qui la macchia che funge da 'forma cranica' è sostituita da una matassa di circoli.

Come nota Tristan Sauvage<sup>116</sup> (Arturo Schwarz), esiste un'interessante analogia tra queste visualizzazioni di flussi di traiettorie atomiche scomposte e 'non

<sup>114</sup> Cfr. Jaguer 1956, p. 29.

<sup>115</sup> Cfr. Bertoni Silvestrini 2005, p. 35.

<sup>116</sup> Cfr. Sauvage 1962, p. 56.

euclidee' che Baj utilizza come teste o corpi dei propri personaggi nucleari e il vorticoso volo della mosca che Max Ernst traccia nel suo dipinto *Testa d'uomo irretito dal volo di una mosca non euclidea* (1947). Tale analogia è particolarmente evidente nel dipinto di Baj intitolato semplicemente *Pittura* (1951) che richiama il soggetto di Ernst e che potrebbe rappresentare la svolta dalla macchia al vortice, che ricorre prepotentemente da questo momento in poi, con funzione strutturale dell'immagine figurativo-espressionistica (fig. 73).

Non è un caso peraltro che la spirale sia il simbolo primario e assoluto della Patafisica e che essa – come osserva lo stesso artista<sup>117</sup> – sia tra i primi scarabocchi eseguiti dai bambini, spesso in maniera del tutto automatica, senza il controllo visivo. In tal senso il vortice racchiuderebbe in sé il principio di un'arte basata sull'immaginazione e contraria a qualsivoglia elaborazione razionale o scientifica della forma. Tale idea è manifesta anche nella piastra *Spiralen* (1954), di collezione privata, che ripete l'omonimo dipinto del 1951, nella quale, sul fondo graffito con segni irregolari e colorato di nero con trasparenze di rosso, si stagliano due 'figure' dipinte in rosso e bianco sui tratti vorticosi in rilievo, ciascuna costituita da un fuso sormontato da una matassa con nucleo centrale. Per l'opera ceramica vale perfettamente la lettura proposta da Edouard Jaguer per il dipinto, la quale pone l'accento sull'ambiguità interpretativa intenzionalmente provocata dall'artista tra fungo atomico e figura umana e sullo slittamento dal linguaggio espressivo drammatico a quello ironico:

il 'tema' indiscutibile di questa tela è il raffronto di due figure vorticosose che derivano le grandi linee della loro struttura da quella del troppo famoso 'fungo atomico'. Se questo quadro produce anzitutto una impressione agghiacciante sul contemplatore, ciò verrà proprio da una analogia che Baj ha voluto segnalare: anche così stilizzato è immancabile che la vista di un tale oggetto scateni nell'immaginazione di ognuno delle agghiaccianti associazioni. Pertanto, se si voglia spingere più avanti l'analisi del quadro, ci si accorge che la messa in scena espressiva di questi elementi sospetti è stata concepita in tale modo che il loro carattere drammatico si trova ad essere facilmente distrutto, 'annientato' in qualche modo, grazie a questa velocità di grafismo automatico che invociamo all'istante. Tanto che agli occhi dello spettatore in tal modo ritornato in sé – una immagine grottesca, quella di una doppia trottola, o di una coppia di

<sup>117</sup> Cfr. Baj 1988, p. 33.

#### IV. La libertà della forma: ceramica informale e “free form”

santoni dervisci roteanti e congratulanti tra loro, può sovrapporsi senza ‘sacrilegio’ ai terrificanti fantasmi che servirono da avvio alla tela<sup>118</sup>.

Altre due piastre coeve (1954), di collezione privata, della stessa tipologia, *Orbite atomiche* e *Spiralen*, sono dipinte gestualmente a colori accesi e raffigurano entrambe un gorgo centrale circondato da vortici minori concentrici, così come quella conservata al Museo Mazzotti e così descritta da Biffi Gentili: «Il pezzo di terracotta rossa ingobbata è agitato da vortici, dalle spirali che furono nucleo psichico, ossessione, sigla concettuale e formale dei Cobra. I centri delle spirali sono ora in rilievo, ora in depressione, la piastra diviene in quei punti concava o convessa ed esprime alternativamente energie centripete e centrifughe: l’infinita rotazione dei mondi e degli atomi»<sup>119</sup>.

Assai più rilevate delle precedenti – probabilmente perché ottenute lavorando una lastra di argilla e non di gesso – sono alcune piastre rettangolari intitolate *Bambino con le braccia levate* (1954), molto prossime nel linguaggio formale ai dipinti ‘figurativi’ di Baj e in particolare al dipinto omonimo dello stesso anno e ad altri eseguiti nel 1955, ma anche alla lastra dal contorno irregolare dipinta a colori contrastanti e intitolata *Bambino urlante*. Baj si fa immortalare in uno scatto fotografico mentre sostiene in alto con le braccia uno di questi rilievi: una postura, quella delle gambe divaricate e braccia alzate con le mani aperte e il volto atterrito, che ritorna negli anni a seguire sotto varie forme nel lavoro dell’artista, quasi come un’icona personale che riassume il senso tragicomico della sua visione dell’essere al mondo, tant’è che anche in seguito Baj si fa fotografare davanti al suo grande Ubu re implorante, ripetendone la posa, come a suggerire una sua totale identificazione con il personaggio. In un’altra foto, sempre scattata nel 1954 nel laboratorio di Tullio, l’artista tiene invece in mano una piastra tondeggiante dal contorno frastagliato, forse modellata come le precedenti, raffigurante un grande volto infantile scapigliato.

Hanno braccia levate anche i *Personaggi* (1954) modellati a tutto tondo in argilla rossa – come la gran parte degli artefatti realizzati ad Albisola – con poche tracce di pittura, così da conservare l’aspetto naturale della terracotta: «molte mie ceramiche di allora sono rimaste allo stato ‘brut’, quasi volessero mantenere l’idea di quella materia e del suo colore, come quelle dei greci e dei

<sup>118</sup> Cfr. Jaguer 1956, p. 10.

<sup>119</sup> Cfr. Biffi Gentili 1988, p.n.n.

romani»<sup>120</sup> (fig. 74). Non si tratta delle prime sculture a tutto tondo realizzate dall'artista, in quanto già nel 1952 Baj aveva presentato al pubblico alcune singolari creazioni realizzate con Joe Colombo e costituite da assemblaggi di ossa di animali colorate in nero, giallo e argento, tuttavia si tratta indubbiamente delle prime plastiche modellate con un materiale e una tecnica tradizionali. Sono figure antropomorfe dalle rozze fattezze vagamente infantili e 'antigraviose', «tra le più significative nel panorama neo-espressionista e informale italiano»<sup>121</sup>. «Personaggi grotteschi, matericamente massivi, gesticolanti»<sup>122</sup>, tormentati da grumi, buchi, gibbosità e impronte vistose, che comunicano il gesto rapido e impulsivo dell'artista che, nella massa d'argilla, abbozza un suo simulacro di umanità. Una terna di queste figure è custodita nella collezione dell'artista: due sono in piedi e sembrano marciare, accompagnando il proprio incedere col moto alternato delle braccia, mentre la terza, di colore nerastro macchiato di bianco, è seduta e solleva entrambi gli arti superiori, come in una richiesta d'aiuto o d'attenzione. Quest'ultima corrisponde all'*ekphrasis* fornita da Dal Fabbro del dipinto olio su tela *Non uccidete i bambini* del 1953: «Nel mezzo un infante sorge a braccia levate, tutto annerito dal fumo delle esplosioni, e sembra promettere, con la sua inopinata epifania, un nuovo Eden carbonioso e maledetto, un Paradiso immerso nei negri vapori dell'Inferno»<sup>123</sup>. Ulteriori tre esemplari ceramici più grandi, sempre stanti, con braccia levate, grosse estremità ed espressione sgomenta, fanno parte invece di una collezione privata francese e sono ancora in terracotta percorsa da sgocciolature di colore nero e bianco. Un terzetto simile, negli atteggiamenti, nella morfologia e nella qualità grumosa della materia (piccoli frammenti di vetro da parabrezza di automobile incollati su un supporto rigido dipinto a olio), appare in un'opera successiva, *Venite a giocare con noi* (1955), realizzata con collage polimaterico quando Baj, nei primi mesi del 1955, sollecitato appunto dalla pratica della ceramica ad Albisola, comincia a impiegare nelle proprie rappresentazioni ovatte, stoffe, passamanerie, corda, stoppa, paglia, vetri colorati e altro: «nel 1955 i miei quadri divennero, in effetti, estremamente materici, tattili. Quindi devo ammettere che la ceramica ha determinato ampiamente una fetta del mio futuro...»<sup>124</sup>. Come ha

<sup>120</sup> Cfr. E. Baj, in Galletta 1989, p. 79.

<sup>121</sup> Cfr. Bochicchio Cerini Baj 2015, p. 9.

<sup>122</sup> Cfr. Crispolti 1973, p. XIII.

<sup>123</sup> Cfr. B. Dal Fabbro, in Dangelo Sanesi Schettini 1978, p. 13.

<sup>124</sup> Cfr. E. Baj, *Intervista a Enrico Baj*, in Caprile Bojani 1991, p. 18.

#### IV. La libertà della forma: ceramica informale e “free form”

testimoniato infatti la ceramista Maria Luisa Vrani<sup>125</sup>, all'epoca Baj realizzava soprattutto piatti decorati a rilievo, riportando in ceramica la medesima tecnica dell'assemblaggio usata nelle tele: su un supporto semilavorato in biscotto disponeva cocci di terracotta così da comporre figure di umanoidi urlanti o digrignanti che gli smalti colorati avrebbero fissato alla base durante la cottura.

Nel 1955 e 1956 Baj decora presso un laboratorio di Laveno alcuni servizi da tavola e grandi piatti con macchie e volti informali, ma anche con figure umane formalmente compiute che recuperano la lingua del Picasso classicista, similmente alle incisioni (acqueforti) per il *De rerum natura*. Baj assimila da Lucrezio la concezione atomistica del mondo, l'idea di una primaria e comune origine cosmica della materia organica e inorganica, che lo porta a ‘regredire’ a una nuova prefigurazione nucleare e che trova piena espressione nella serie dei dipinti delle *montagne*, eseguiti con la tecnica dell’‘acqua pesante’. In essi il tessuto geologico riassorbe la figura e i rilievi del paesaggio prendono a personificarsi, attraverso l'apparizione di volti nella materia rocciosa e la trasmutazione del profilo della montagna nel profilo umano (*Paesaggio animato* o *Montagna autoritratto* del 1958). Su questo tema l'artista realizza ad Albisola nel 1958 alcune opere scultorie in terracotta ingobbiate aventi sembianze di masse compatte che intitola appunto *Testa-montagna* (fig. 75).

##### IV.1.4. Le esperienze ceramiche in Romagna negli anni Ottanta e Novanta

Nei decenni successivi alle sperimentazioni corali di Albisola, mentre prosegue il lungo cammino di ricerca con altri *media* e con linguaggi oramai lontani dalla macchia e dal gesto, assecondando un pensiero creativo in continua evoluzione e in costante relazione con l'attualità, Enrico Baj torna sporadicamente alla ceramica. Collabora occasionalmente con fabbriche, come la Pozzi Ceramiche e la Porcellane Tognana, fornendo progetti grafici o pittorici per piatti da riprodurre in edizioni limitate con tecnica serigrafica, come per le serie: *Ubu* (1974), *Ettore Fieramosca alla disfida di Barletta* (1978) e *L'ultimo generale* (1969) (fig. 76). Quest'ultima, di tremila esemplari, prodotti in porcellana dalla Ceramica Franco Pozzi di Gallarate, con la collaborazione dello Studio Marconi di Milano, è arricchita da applicazioni di passamaneria e da una medaglia. A tal proposito Baj racconta in uno scritto di come l'opera sia nata a conclusione del ciclo dei *genera-*

<sup>125</sup> Cfr. par. II.1.1.4 *Artisti e ceramisti ad Albisola. La testimonianza della ceramista Maria Luisa Vrani*.

li, da lui ampiamente sviluppato negli anni Sessanta, anche in ragione del largo successo e delle molte richieste dei collezionisti. A un certo punto si determina per l'artista l'esigenza di passare oltre:

Dovevo quindi farla finita coi decorati, fare l'ultimo generale alla portata di tutti e poi basta. È così che l'ultimo dei generali, decorato e graduato, è finito sul piatto, come due uova al burro, come una trota lessa. Volete una medaglia, volete un generale da mettere in casa tra i vostri antenati? Non è più a me che dovete chiederlo, ma alla Ceramica Franco Pozzi. Scomodando la storia intorno all'anno 1770, vi ricordo che si tratta del Conte Hérouville de Claye, Maggiore Generale del Maresciallo di Sassonia.<sup>126</sup>

Nel 1984 Baj è invitato a fare ceramica presso la Cooperativa Ceramica d'Imola. Qui partecipa, come altri undici artisti, prevalentemente legati allo Studio Marconi di Milano, al Laboratorio sperimentale di ceramica d'arte, *Artecotta*<sup>127</sup>, diretto dall'architetto Francesco Coppola, e per l'occasione lavora su grandi piatti e pannelli di piastrelle con le tecniche del graffito, dello spruzzo, dello sgocciolamento e della pittura a pennello. Uno di questi pannelli rappresenta *Ubu re*, con la tipica tunica con motivo a spirale, in bianco su fondo blu scuro (fig. 77); altri pannelli sono policromi, ma sempre affidati a una grafica sintetica e didascalica e ispirati al personaggio di Jarry (*Ubu nella città del sole*, 1984), al quale nello stesso anno Baj dedica una ricca produzione di teloni e sculture costruite con pezzi di Meccano per la *pièce* teatrale di Massimo Schuster.

Nel biennio 1987-1988 Baj realizza con il figlio Andrea una serie di sculture lignee ad altorilievo, raffiguranti personaggi dell'Iliade, con materiali di risulta di lavorazioni di falegnameria. Sulla base di questa esperienza, nel 1991-1992, i due trasferiscono il medesimo approccio metodologico a un analogo soggetto epico, questa volta ispirato all'Orlando Furioso, ed eseguono la serie di 'ceramiche combinatorie' *Le donne e i cavalieri l'arme e l'amore* in collaborazione con la Bottega Gatti di Faenza. Queste sculture, dal carattere totemico o tribale, sono ottenute a partire da una struttura, generalmente lignea, sulla quale sono fissate sagome e piccole plastiche di terracotta naturale, maiolicata o smaltata, talvolta su ambo i lati, così da presentare di un solo personaggio una doppia faccia. Rispetto alle opere lignee, in questo caso, non sono assemblati veri e propri scarti di

<sup>126</sup> Cfr. Baj 1968, p. 4.

<sup>127</sup> Cfr. Dorfles *et al.* 1984.

produzione, bensì elementi appositamente realizzati, sagomati in modo casuale con diverse argille e diversi trattamenti superficiali, dalla manifattura di Dante e Davide Servadei. Evidentemente il risultato estetico degli assemblaggi, in virtù delle qualità visive della ceramica, si presenta, rispetto ai precedenti lignei, decisamente più raffinato e a tratti sontuoso, al punto da imprimere – come sottolinea Luciano Caprile<sup>128</sup> – un carattere di nobiltà ai personaggi.

Baj apprezza della ceramica la dimensione del lavoro artigianale che evoca una realtà profondamente radicata nella cultura italiana, quella della bottega d'arte, nella quale egli si sente particolarmente a proprio agio, tanto da averla in qualche modo riprodotta nei propri luoghi di lavoro, pregni di materiali e strumenti organizzati e pronti all'uso. Secondariamente egli è legato al gusto ludico della manipolazione, alla plasticità della materia e a quella sensazione di piacere tattile che l'artista definisce la «felicità delle mani sporche»<sup>129</sup>. Così egli lavora discontinuamente alla bottega faentina per circa un anno, facendovi poi ritorno più volte anche nel corso del decennio seguente.

Nel 1991 progetta la realizzazione di una trasposizione ad altorilievo di alcuni suoi lavori pittorici eseguiti nei tardi anni Ottanta ed esposti nella mostra intitolata *Giardino delle delizie*, allo Studio Marconi di Milano e alla Marisa Del Re Gallery di New York. Questi pannelli, facenti riferimento tecnicamente alle celebri plastiche in terracotta invetriata policroma dei Della Robbia, sono modellati più grandi del vero dai maestri plasticatori della Bottega Gatti sotto la direzione dell'artista e, dopo la prima cottura, sono maiolicati con ausilio di sfumature ad aerografo, sempre ad opera di maestranze di bottega, con alcuni interventi diretti dello stesso pittore. Si tratta di una serie di quattro pannelli ceramici di grandi dimensioni, ispirati alla mitologia classica, cristiana e popolare: *Amore e Psiche*, *Adamo ed Eva*, *Le tre grazie*, *La donna e la bestia*, i cui personaggi principali sono contornati dall'inquietante presenza di un brulicare di teste variopinte, «metafore di un sottomondo ghignante e digrignante»<sup>130</sup>, che alludono alla questione, avvertita con particolare preoccupazione dall'autore, della crescita esponenziale della popolazione sulla Terra. Le raffigurazioni di questi rilievi sono rese con una grammatica tra il classico e il naïf, che nulla ha a che vedere con la trasfigurazione in sembianze mostruose o grottesche adottata di norma nei per-

<sup>128</sup> Cfr. Caprile Bojani 1991, p. 14.

<sup>129</sup> Cfr. Galletta 1989, p. 80.

<sup>130</sup> Cfr. Caprile Bojani 1991, p. 16.

sonaggi di Baj: «ora ci sono dei corpi, dei volti, mentre nei “generalisti” c'erano solo maschere»<sup>131</sup>. Il codice espressivo adottato dall'artista rimanda, infatti, a quel 'bel disegno' che Baj si concede nelle illustrazioni all'acquaforte, prima del già citato *De Rerum Natura*, poi de *Il Paradiso Perduto* di John Milton (1986). Tuttavia qui la sensualità carnale delle forme plastiche, le atmosfere esotiche ispirate da Emilio Salgari e dal Doganiere Rosseau – l'*Adamo ed Eva* ripete, ad esempio, l'impostazione della tecnica mista *Yanez e Surama nella giungla inseguiti dai Tughs* del 1988 – e soprattutto lo splendore superficiale dei colori ceramici trascendono l'effetto provocatoriamente kitsch dei dipinti.

Dalle sue complesse rappresentazioni Baj estrapola opere singole da riprodurre in multipli: un volto-maschera con molti occhi in maiolica, prodotto in serie artigianale in duecento esemplari, tratto da un particolare del grande pannello *La donna e la bestia*; una scultura in maiolica, *La Preferita del Presidente*, sempre raffigurante un volto, ma questa volta costruito come la serie de *Le donne...* per assemblaggio di elementi ceramici, prodotto in cinquecento esemplari. Sempre realizzato in multipli è ancora un pannello in terracotta ingobbiata con inserti polimerici, intitolato *Il generale Schwarzkopf*, il cui corpo è modellato come una sagoma schiacciata a impronte di pollice, gli occhi sono descritti da una coppia di rotelle e la pancia è un thermos metallico.

Nel 1993 l'artista è invitato a realizzare *Il piatto dell'estate* per i Lions di Savona ed esegue un piatto a rilievo (simile alle piastre a incisione del 1954) raffigurante una faccia di civetta, molto vicina a quelle della piccola serie di dipinti del 1952 intitolati *Due figure*. Il piatto è realizzato con la manifattura ceramica albisolese Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903 di Bepi Mazzotti e riprodotto in novantatré esemplari dipinti a mano.

#### IV.1.5. *La traduzione ceramica di una compiuta idea del mondo*

L'opera ceramica di Baj risalente alla parentesi albisolese, con l'intera produzione di questo tanto felice quanto isolato momento di creatività collettiva, ha l'indubbio merito di aver contribuito a una vera e propria rinascenza dell'arte ceramica e a un ulteriore progresso nel processo di superamento del suo *status* di minorità artistica. L'adozione della ceramica come canale esclusivo e autosufficiente attraverso il quale esprimere nuovi valori e significati fondanti dell'arte,

<sup>131</sup> Cfr. J. Baudrillard, in Marconi 1991, p. 36.

facendo ricorso a un linguaggio ugualmente innovativo nell'essenza e nella forma, testimonia infatti l'attualità e la ricchezza di potenzialità espressive dell'arte plurimillenaria del fuoco. In essa gli Spazialisti, i CoBrA, i Nucleari, gli artisti del MIBI individuano un mezzo privilegiato per dare concretezza alla loro presa di posizione contro ogni accademismo e contro la svilente compartimentazione dei linguaggi artistici e per affermare la legittimità di un principio di apertura incondizionata a qualsiasi materia e *medium* espressivo e di interazione e contaminazione tra tecniche, così da reinventare l'universo compositivo dell'arte attraverso modalità inedite. Come auspicato già da Fontana nei manifesti spazialisti, l'istanza di combinare in un tutto unico architettura, arti visive, musica e poesia, offrendo poi al fruitore dell'opera la possibilità di vivere un'esperienza percettiva multisensoriale, appare particolarmente avvertita dagli autori di queste opere, le quali stentano a rientrare in una categoria tipologica convenzionale in quanto sono sculture dipinte, quadri plastici o addirittura figurazioni esplose che si espandono nello spazio, nel senso che colore, forma e materia assumono una consistenza unica e inscindibile e partecipano alla dimensione spaziale vitale dell'osservatore. Invero, come scriveva in modo lungimirante Gio Ponti, già nel 1948, a proposito del nuovo corso della scultura ceramica italiana rappresentato dall'opera di Fontana e di Leoncillo: «non si tratta di una “statuaria colorata” o dipinta ma di un'altra “cosa creata” e concepita unitariamente verso la quale muove inconsapevolmente la vocazione attuale degli artisti, e che li immette nello stesso tempo anche in quella corrente di lavoro, generale e collettivo (la cosiddetta produzione) che può risolvere quel loro anelito all'arte popolare, viva, capita da tutti, vivente nella società, “l'arte con la quale si convive”»<sup>132</sup>.

Proprio questa qualità nuova, collettiva e coinvolgente della ceramica di Baj e compagni ne fa un'arte non solo autonoma, ma addirittura ‘potenziata’ rispetto alla pittura e alla scultura, pertanto capace di offrire all'artista possibilità espressive inaspettate, che sollecitano una sempre maggiore confidenza con la tecnica, tanto che, come Baj, molti degli artisti partecipi degli Incontri Internazionali di Albisola ritornano a lavorare la ceramica in fasi successive del loro percorso artistico. In più accade che l'esperienza ceramica stimoli l'artista all'invenzione e all'acquisizione nelle pratiche creative di ulteriori processi e materiali pensati in rapporto alla dimensione del vivere quotidiano, come avverrà ad esempio nel Laboratorio Sperimentale di Alba.

<sup>132</sup> Cfr. Ponti 1948, p. 28.

In verità tutti questi aspetti sono anticipati dall'esperienza ceramica di Picasso a Vallauris, che buona parte degli artisti italiani presenti ad Albisola nel 1954 hanno avuto più d'una occasione di conoscere, in virtù delle visite effettuate al maestro spagnolo sulla Costa Azzurra e della esposizione e pubblicazione delle sue opere fittili in Italia. Ad esempio un precedente eccellente dei piatti-faccia-sole è costituito da svariati esemplari di piatti *Volto* eseguiti da Picasso e risalenti già agli esordi dell'avventura ceramica del maestro spagnolo (1947-1948). Lo stesso Picasso riprende spesso, specie nei secondi anni Cinquanta, il tema del viso nel piatto, talvolta con raggi, realizzando una grossa quantità di piatti incisi, dipinti, a macchie e a rilievo nei quali adopera un linguaggio sintetico e immediato. Oltremodo interessante, oltre che per il tema del volto nel piatto, anche come anticipazione degli assemblaggi materici di Baj e della sua pratica di raccogliere in giro nella fornace 'coccetti' da comporre nel piatto<sup>133</sup> è ad esempio il *plat a la pernette* intitolato *Testa di fauno*, realizzato da Picasso nel 1949, esposto agli Amici della Francia a Milano nel 1951 e poi donato al MIC di Faenza, nel quale una *pernette* (piccolo treppiede da forno in refrattario) è applicata al centro del piatto così da simulare i tratti del muso di un fauno: «attorno alla 'pernette' degli sgraffi, svelanti il bianco della terra sul fondo colorato di nero, delineano una smorfia faunesca incorniciata in giro da un solco che ha lasciato rappresi nella tinta di fondo i trucioli di terra bianca»<sup>134</sup>. Così come è già prediletto dallo spagnolo un altro soggetto che ricorre poi anche nella pittura (e ceramica) di Baj, quello della civetta, che in un bellissimo piatto ovale di Picasso, *Civetta*, del 1947, è stilizzata in un doppio vortice o spirale, segni questi ultimi assai frequenti nel lessico dell'artista nucleare. E ancora lo smembramento del corpo della figura umana in parti separate praticata dagli artisti informali Baj, Jorn e Appel ad Albisola è precorsa ad esempio dalle figure femminili<sup>135</sup> (1948) scomposte in più piastre dipinte dal maestro di Malaga. Ma al di là della ricorrenza di temi e di invenzioni formali e tecniche, ciò che rimanda forse maggiormente a Picasso è la disinvoltura nel passare da un codice estetico all'altro, pur nella fedeltà a una personale visione del mondo, cosicché il principio assunto dall'artista milanese e teorizzato nel manifesto *Contro lo Stile*, può leggersi come la formalizzazione

<sup>133</sup> Cfr. II.1.1.4 *Artisti e ceramisti ad Albisola. La testimonianza della ceramista Maria Luisa Vrani*.

<sup>134</sup> Cfr. Golfieri 1952, p. 25.

<sup>135</sup> Cfr. II.1.1.2 *La lezione di Picasso: l'approccio ceramico del maestro e i contatti con l'Italia*.

di quell'attitudine tutta *picassiana* al superamento degli ‘ismi’ che nel 1953 fa parlare Giulio Carlo Argan<sup>136</sup> di ‘maniere’ di Picasso.

Per Baj, come per il genio spagnolo, il percorso di ricerca sulle possibilità della comunicazione artistica comincia in ambito pittorico con la sperimentazione più radicale e spericolata di tecniche eterodosse, in grado di «reinventare la pittura» (*Manifesto della Pittura Nucleare*) e continua, con pari enfasi e spirito di avventura, proprio a partire dall'esperienza ceramica, nel campo del collage e dell'assemblaggio pseudo-figurativo di oggetti e materiali tratti dal quotidiano. È implicito pertanto che Baj applichi alla figulina il medesimo approccio adottato in pittura, consistente nel disporsi con la massima apertura mentale all'imprevisto, lasciando – come scrive Giorgio Kaiserlian<sup>137</sup> – «l'iniziativa alla materia». Il che trova sostegno nelle parole della moglie dell'artista, Roberta Cerini, la quale osserva che: «per il Baj nucleare dunque la partenza è la materia, intesa come magma primordiale, da cui emergono forme che assumono ben presto sembianze umane, nella ricerca di una nuova figurazione»<sup>138</sup>. Osservazione che appare quanto mai appropriata ad esempio alle sculture antropomorfe modellate in argilla con primitiva semplicità, nella creazione delle quali, diversamente da quanto avviene nel mito antropogenico del dio che crea plasmando la terra, le fattezze umane paiono emergere spontaneamente dalla massa argillosa, quasi per necessità interna, secondo un processo auto-formativo che l'artista si limita ad agevolare e controllare. Non a caso, per dar conto di questa artisticità insita nel *medium*, Cerini chiama in causa il celebre sonetto di Michelangelo, che assegna all'artista il mero compito dello svelamento del ‘concetto’ che la materia già contiene in sé.

Invero, confrontando le ceramiche di Baj con le altre sue opere coeve, ci si rende conto che l'artista traduce spesso in argilla immagini già espresse nel linguaggio pittorico o combinatorio, generalmente con risultati piuttosto conformi a tali precedenti elaborazioni, talvolta anche ‘forzando’ la ceramica a modalità avulse alla natura stessa del materiale, come nel caso dell'assemblaggio di frammenti – che frammenti non sono, ma piuttosto elementi appositamente formati – per trarne figure frontali, a imitazione della tecnica usata con il legno. Così, nonostante la ricchezza e la varietà delle prassi, dei materiali e delle possibilità dell'universo ceramico, il pittore sperimentatore sembra adottare in questo cam-

<sup>136</sup> Cfr. Argan 1952, pp. 21-22.

<sup>137</sup> Cfr. Dangelo Sanesi Schettini 1978, p. 23.

<sup>138</sup> Cfr. Caprile Cerini Baj 2010, p.13.

po un approccio più programmatico e avveduto rispetto all'incantamento che contraddistingue altri casi di avvicinamento alla figulina dall'arte *tout cour* – Picasso: «vado a vedere quello che ne verrà fuori»<sup>139</sup> –, rinunciando a intraprendere esplorazioni tecniche più ardite che possano dischiudergli, come avviene per la pittura o per il collage polimaterico, nuove prospettive formali e iconografiche. Questa maggiore cautela ne trattiene, in un certo senso, lo slancio inventivo, impedendogli di compiere in ceramica quel 'salto di ingegno' compiuto altrove e che altri artisti, pure affacciatisi come lui da sprovveduti a questo campo, riescono con audacia e fortuna a spiccare. Lui stesso rivela, in un'intervista all'esperto ceramologo Federico Marzinot<sup>140</sup>, il proprio rapporto ambivalente con la ceramica, della quale rimarca anche gli aspetti a suo parere 'demotivanti': fragilità, costi eccessivi, scarso valore di mercato, e anche nel corso di una conversazione con Luciano Caprile<sup>141</sup>, Baj ammette di aver nutrito, all'epoca delle sue prime esperienze, una certa diffidenza nei confronti di questa disciplina, avendola considerata accessoria o secondaria al suo primario interesse pittorico. Invero questa distanza emotiva sembra perdurare anche nelle successive incursioni nel mondo ceramico, che non a caso sono ancora spesso il risultato di circostanze o di inviti rivolti all'artista. Perciò, contrariamente a certe interpretazioni d'intenti, ciò che l'artista lascia emergere dalla materia ceramica non è tanto quanto *essa* 'suggerisce', né come grammatica espressiva, né come argomenti, né come resa formale dei soggetti, bensì essenzialmente il suo personale 'concetto', ossia la sua compiuta immagine del mondo: una restituzione poetica, ora lieve e tenera ora inquietante e mostruosa, di aspetti della civiltà contemporanea, di atteggiamenti, fenomeni mediatici, credenze o presagi che Baj trasfigura con *humor* e intelligen-

<sup>139</sup> Cfr. G. Ramié, *Picasso ceramista*, in Morselli 2006, p. 34.

<sup>140</sup> «Il mio rapporto con la ceramica ha avuto aspetti contrastanti. Da una parte l'ho molto amata, perché mettere le mani sulla terra mi piace; gran parte della mia produzione è legata a fatti materici, per cui la ceramica per certi aspetti mi è congeniale. Per contro, essa presenta degli aspetti demotivanti: la sua fragilità, gli alti costi del farla: costa molto di più fare ceramica che non un quadro, ma l'oggetto ha un valore economico inferiore rispetto alla tela. A volte però mi prende la voglia di tornare ad Albisola, a dare un'altra zampata sull'argilla. Chissà che prima o poi non lo faccia!» (cfr. E. Baj, in Marzinot 1988, p. 50).

<sup>141</sup> «Io però a quel tempo nutro un certo distacco dal mondo della ceramica, perché al pari di tutte le esperienze maturate a lato del mio interesse principale che è la pittura, la consideravo alla stregua di un semplice arricchimento. Invece doveti rendermi conto che tale frequentazione aveva influito non poco nella successiva maturazione pittorica» (Cfr. Caprile Bojani 1991, p. 17).

za, infondendovi la speranza di una possibile trasformazione della realtà o quanto meno di un auspicabile risveglio delle umane coscienze.

IV.2. *Antonia Campi: artista/industrial designer della ceramica d'uso e antesignana dello stile free form*

Nell'immediato dopoguerra la giovane scultrice Antonia Campi (Sondrio, 1921-Chiavari, 2019) approda alla Società Ceramica Italiana di Laveno – che con la Richard Ginori è la maggiore azienda ceramica nel nostro Paese – e qui intraprende una luminosa carriera come industrial designer. Tra il 1947 e il 1957, prima di lasciare il settore dei cosiddetti articoli *fantasia* per dedicarsi ad altri ambiti della progettazione ceramica, Campi crea per la S.C.I. un'ampia gamma di oggetti, con valore d'uso o d'ornamento, talvolta in esemplare unico, ma di norma seriali, che portano la produzione ceramica industriale a livelli di qualità e innovazione tecnica e formale mai prima raggiunti. La sua dirompente creatività, unita alla solida cultura artistica, le consentono di dare forma, plasmandoli direttamente in argilla, a una quantità di articoli funzionali e d'arredo, poi riprodotti come multipli. Si tratta di vere e proprie opere d'arte, dal forte impatto espressivo, nelle quali confluiscono influenze stilistiche che vanno dal Simbolismo al Primitivismo, al Surrealismo, al Neocubismo, all'Organicismo. Il suo ricco repertorio di soluzioni formali, improntate a un linguaggio personale, connotato da forme libere e da linee morbide e sinuose e caratterizzato da eleganza e dinamismo, determina una vera e propria rivoluzione del gusto che avrà influenza notevole sulla produzione industriale italiana degli articoli ceramici per la casa negli anni Cinquanta e Sessanta, conferendo a tale settore un'impronta internazionalmente riconosciuta.

Per Campi esprimersi artisticamente in ceramica implica a priori quella condizione, così connaturale alla materia fittile, del portare «l'arte all'ordine del giorno»<sup>142</sup>, che per altri artisti misuratisi con lo stesso *medium* – come ad esempio Picasso – costituisce solo una provocazione e un diletto. Nel lavoro dell'artista/designer non esiste gerarchia d'importanza tra oggetto di design e opera d'arte

<sup>142</sup> «L'arte all'ordine del giorno» è un'espressione formulata da Raffaello Giolli a proposito della valenza etica e sociale, oltre che estetica, delle arti negli anni nell'immediato dopoguerra, ripresa da Vittorio Fagone come titolo del proprio saggio pubblicato da Feltrinelli nel 2001.

o – come scrive provocatoriamente Bruno Munari – «tra cose belle da guardare e cose brutte da usare»<sup>143</sup>, non esistono cioè categorie di valore fondate sulla destinazione d'uso o sul numero dei multipli, ma solo sulla qualità dell'idea. In altri termini Campi applica con assoluta serietà il concetto di artisticità al prodotto seriale, in una logica di produttività affidata a processi industriali, che tuttavia non soffoca la vocazione comunicativa dell'opera, ma agisce piuttosto da stimolo e da sfida alla fantasia e all'intelligenza dell'artista. Il suo operato si identifica pertanto nel profilo del designer tracciato da Giulio Carlo Argan nel 1954, ossia di colui per il quale: «l'arte non è più rappresentazione di oggetti, ma è l'oggetto stesso, e il fine dell'attività artistica non è più il creare dei singoli esemplari di bellezza – il quadro, la statua, il monumento – ma una bellezza diffusa, inerente a tutti gli oggetti che sono associati con gli atti dell'esistenza umana»<sup>144</sup>.

Si tratta infatti di un processo creativo condizionato dai soli criteri della funzionalità e della riproducibilità seriale, ma libero da qualsivoglia preconconcetto teorico o ideologico. Non vi è ad esempio alcun intento di democratizzazione dell'arte, come era avvertito dagli artisti/artigiani delle Arts & Crafts, né la ricerca di una regola di progettazione universale e razionale, come era stato interiorizzato dagli artisti/designer del Bauhaus, meno che mai la volontà di rifiutare ogni sorta di regola nella creazione dell'oggetto d'arte, come andavano sperimentando Jorn e gli artisti/ceramisti degli Incontri Internazionali di Albissola. I suoi oggetti sono pensati in considerazione dei gesti, dei 'riti' e dei significati del vivere quotidiano, con un approccio responsabile e sensibile nei confronti del consumatore e con criteri scientifici, calibrati sulle tecnologie e sui modelli produttivi in uso, ma al contempo il suo è un punto di vista libero, non convenzionale, spregiudicato, talvolta ironico e irriverente, che – per dirlo con le parole della scultrice/designer – «risponde a un concetto personale dell'armonia, una cosa interna che ciascuno di noi ha e che corrisponde a Dio, alla Terra, a qualcosa che c'è, credo, in fondo a tutti gli esseri umani e che se tutti sentissero e praticassero sarebbe un mondo delizioso!»<sup>145</sup>

<sup>143</sup> Cfr. Munari 2006, p. 19.

<sup>144</sup> Cfr. Massobrio Portoghesi 1977, p. 144.

<sup>145</sup> Brano tratto da un'intervista video realizzata nel 2012 in occasione della mostra *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, tenutasi prima a Sondrio, poi al Museo Diocesano di Milano (2012-13), prodotta e organizzata dalla Fondazione Gruppo Credito Valtellinese e curata da Anty Pansera e Mariateresa Chirico.

IV.2.1. *L'arte al servizio della funzione*

Antonia Campi nasce a Sondrio nel 1921 e precocemente manifesta una spiccata attitudine per il disegno e l'osservazione della natura. Intraprende la scuola magistrale, che conclude con un triennio di studi a Milano, presso il Regio Collegio delle Fanciulle. Consegue poi da privatista la maturità artistica, che le consente d'insegnare disegno negli istituti professionali, e si iscrive nel 1940 all'Accademia di Belle Arti di Brera, che frequenta proprio negli anni difficili del secondo conflitto mondiale, con forzata discontinuità. In questi anni condivide un piccolo atelier con l'amica scultrice Amalia Carnevali, prima a Milano, poi a Varese, dove nel contempo si trasferisce la sua famiglia e dove espone per la prima volta nel 1945 alla Galleria Prevosti, poi nel 1947, in una mostra personale alla galleria Il Portico.

Mentre gli artisti della sua generazione vivono intensamente il fervore culturale della Milano del dopoguerra, frequentando le *caves* esistenzialiste, dove si stringono fruttuosi contatti con maestri affermati, critici e galleristi, il temperamento più schivo e anticonformista di Campi la tiene alla larga dagli schieramenti ideologico-artistici e dai giri alla moda per indirizzarla a una ricerca più intima e concreta, dalla quale ottiene riscontri molto positivi quando, nel 1947, prende parte a alcune competizioni artistiche e di design<sup>146</sup>. L'estraneità rispetto alle pratiche sociali del mondo dell'arte e la consapevolezza di non essere 'tagliata' per l'insegnamento, maturata in seguito ad alcune esperienze di docenza, unitamente al desiderio di garantirsi un'indipendenza economica, la inducono a cercare lavoro alla Società Ceramica Italiana di Laveno Mombello, sul Lago Maggiore, dove è assunta, nel 1947, con mansione di operaia decoratrice. Si determina così, secondo un copione dettato dal fato e dalle circostanze, più che da una volontà consapevole e orientata, la svolta che la conduce dalla scultura all'industria ceramica, tanto da farle considerare, a molti anni di distanza, di essere 'cascata' nel mondo della ceramica quasi senza accorgersene.

Peraltro neppure è a conoscenza, Campi, che il suo maestro all'Accademia di Brera, lo scultore Francesco Messina – cortese, ma anche piuttosto riservato

<sup>146</sup> Campi ottiene nel 1947 una segnalazione al Premio nazionale di disegno *Diomira* con un disegno a sanguigna, *Nudo femminile semisdraiato*, esposto nell'occasione alla Galleria Il Milione di Milano e acquisito alla Raccolta Bertarelli del Castello Sforzesco, e, nello stesso anno, un premio, insieme a Lyda Levi ed Ettore Sottsass Jr., al Concorso di disegno organizzato dalla Manifattura Italiana Tappeti Artistici nell'ambito dell'VIII Triennale milanese.

con la sua unica allieva in una classe tutta maschile – abbia anch'egli significativi precedenti in campo ceramico<sup>147</sup>, avendo tra l'altro collaborato con la fabbrica albisolese Fenice, non solo per la realizzazione del famoso bassorilievo ceramico *La fiamma generatrice* – emblema dello stile Déco, presentato nel 1925 con ottimi riscontri sia all'*Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi che alla II Biennale di Monza –, quanto per la creazione di alcune plastiche di piccolo formato, entrate nella produzione della manifattura ed esposte alla rassegna monzese del 1927.

D'altro canto in Italia in questi anni i confini tra arte, artigianato e design appaiono ancora quanto mai labili, sia nella formazione delle rispettive professionalità che nell'espressione lavorativa, cosicché talvolta le migliori energie creative si manifestano in territori inaspettatamente distanti da quelli originari di formazione e magari con esiti spettacolari.

Questo aspetto della cultura e della produzione artistiche in Italia emerge precocemente allo sguardo della critica. Nel 1950, ad esempio, l'esperto di arti decorative e industriali Meyric R. Rogers<sup>148</sup>, nel catalogo della prima grande mostra statunitense dedicata al design italiano, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, da lui curata, osserva che da noi sembra non sussistere alcuna distinzione tra arti maggiori e applicate e che l'artista italiano è aduso a riversare indifferentemente il proprio ingegno progettuale e manuale nell'uno o nell'altro campo a seconda dell'occasione, cosicché vi sono architetti di altissimo livello che si dedicano al design di arredi, alla lavorazione dei metalli o alla ceramica, pittori che operano nell'arte fittile o tessile e maestri artigiani dotati di un talento creativo altrove attribuito solo all'artista propriamente detto. In epoca più recente, in occasione della pubblicazione di *L'Artidesign: il caso Sabattini*<sup>149</sup>, del 1991, gli architetti Filippo Alison e Renato De Fusco coniano il neologismo 'artidesign' che

<sup>147</sup> Messina prende parte all'esperienza genovese della Casa dell'Arte, sorta nel 1921 come sodalizio di poeti e artisti di varia ispirazione (futurista, modernista, déco) impegnati nella produzione ceramica di oggetti d'uso e pezzi unici. In seguito collabora a lungo con la manifattura Fenice, fondata un anno più tardi ad Albisola dal pittore e ceramista Manlio Trucco, che si avvale dell'opera di numerosi artisti – tra cui Arturo Martini – per la realizzazione di monotipi e modelli destinati alla produzione artigianale. Successivamente alterna la scultura in terracotta a quella prevalente in bronzo, presentando le proprie ceramiche in contesti espositivi di rilievo, come la Triennale di Monza del 1930 e la Biennale veneziana del 1932 (cfr. Chilosi Ughetto 1995, pp. 46-48).

<sup>148</sup> Cfr. Rogers 1950, pp. 20-21.

<sup>149</sup> F. Alison, R. De Fusco, *L'Artidesign: il caso Sabattini*, Electa, Napoli 1991.

ritorna pochi anni dopo nel titolo della mostra *La sindrome di Leonardo. Artedesign in Italia 1940-1975*, del 1995, curata da Enzo Biffi Gentili, per indicare quel particolare carattere nazionale proprio di alcune figure emblematiche del design italiano – come Bruno Munari o Lino Sabattini ad esempio – il cui eclettico approccio al progetto si configura non soltanto come una tipicità italiana degli anni del secondo dopoguerra, ma come vera e propria eccellenza del *made in Italy*, tale da elevare il design a forma d’arte preminente nel nostro Paese nel Novecento.

Di certo vi è nel periodo a cavallo della metà del XX secolo una vitalità inventiva dirompente che è destinata a esplodere in pochi lustri e a cambiare per sempre gli scenari produttivi tradizionali con forme e processi innovativi, dando vita al cosiddetto *bel design* italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. Ma questo appare forse più sorprendente allo sguardo dello storico, che da una certa distanza riconosce nella medesima linea d’avanguardia architetti, maestri artigiani, «designer ormai integrati nelle industrie, e artisti dall’invenzione libera, esatta e folgorante»<sup>150</sup>, piuttosto che agli stessi protagonisti, che vivono quel momento con impegno febbrile, vivissimo entusiasmo e ferma determinazione al cambiamento, ma anche con un genuino senso di ineludibile responsabilità verso il proprio lavoro e verso il proprio ruolo storico e sociale. Per questo, per una condizione analoga a quella generatasi ai nostri giorni in termini di *skilled mismatch*, e anche alla luce di una prospettiva socio-culturale ancor più condizionata di oggi da preconetti di genere, accade nell’immediato dopoguerra che un’artista dal promettente talento e dal solido *background* culturale accetti di svolgere una mansione lavorativa meramente esecutiva (decoratrice dei cataloghi destinati ai rappresentanti di commercio) e pertanto non adeguata alla propria qualifica professionale, riversando in essa senza riserve le proprie non comuni doti artistiche. Ma se ciò rientra nell’ordine naturale delle cose, decisamente meno prevedibili sono gli sviluppi di una simile premessa: in brevissimo tempo infatti impegno e capacità consentono alla giovane operaia di conquistare l’attenzione e la stima del direttore artistico della società, Guido Andlovitz, che, riconoscitene precocemente le potenzialità, le assegna già nel corso dello stesso 1947 il compito di realizzare gli inserti plastico-decorativi per l’edificio della colonia aziendale di Marina di Pietrasanta. Subito dopo le è affidato l’incarico della progettazione degli articoli *fantasia* (complementi d’arredo in terraglia forte riprodotti in serie mediante colaggio), settore del quale, dal 1949, Campi diviene responsabile.

<sup>150</sup> Cfr. Argan 1984, p. 281.

Trasferitasi a Laveno, l'artista si dedica a tempo pieno alla creazione di nuove forme per la ceramica, dividendosi tra il lavoro in azienda e quello solitario, nel suo studio allo stabilimento Lago<sup>151</sup>. Compie svariati viaggi in Europa, spesso in compagnia del direttore della decorazione della fabbrica Verbano, Angelo Ruffoni, traendone l'occasione per visitare mostre e importanti manifatture ceramiche e per ampliare le proprie conoscenze e i propri orizzonti culturali, come avviene alla manifattura svedese Gustavsberg, diretta dal designer Stig Linderberg, che ricambierà la visita alla S.C.I. nel 1958.

Nello stesso tempo in cui muove i suoi primi passi nel design industriale, procedendo in un settore a lei sconosciuto con andatura spedita e con esiti straordinariamente incisivi, la designer rivolge non minori energie creative all'ambito propriamente 'artistico', realizzando opere uniche in ceramica su commissione privata o pensate per la partecipazione a mostre e concorsi. Unitamente a prestigiose committenze di plastiche per l'architettura e per interni privati, in Italia e all'estero, ottiene importanti riconoscimenti al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza nelle edizioni del 1949, 1952 e 1953<sup>152</sup> e partecipa, insieme ai grandi nomi della ceramica d'autore di questi anni, alle principali iniziative espositive d'ambito artistico e di design, tra cui le mostre *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today* negli Stati Uniti nel 1950 e *Moderne Italienische Keramik* in Germania nel 1953-1954. Realizza inoltre il grande pannello *Landscape* (1951), esposto in cima allo scalone d'onore al Palazzo dell'Arte della Triennale di Milano del 1951.

Per circa un decennio Campi progetta, con grande fantasia, eleganza ed equilibrio, oggetti ceramici d'uso, d'arredo e di decorazione per la casa moderna, che – come scrive Enzo Biffi Gentili<sup>153</sup> – possono considerarsi veri e propri 'capolavori seriali', a metà strada tra arte plastica e industrial design, e che diverranno ben presto icone dell'estetica *free form*, da cui nuove generazioni di artisti e progetti-

<sup>151</sup> In questi anni alla S.C.I. lo stabilimento Lago produce piastrelle, articoli sanitari e pezzi *fantasia*, lo stabilimento Verbano, nato per la fabbricazione di isolatori in porcellana, sulla base di un'intesa con la Porzellanfabrik Rosenthal & Co di Selb (Baviera), produce inoltre porcellana da tavola, mentre allo stabilimento Ponte è affidata la produzione di articoli domestici in grande tiratura in terraglia forte, come servizi da tavola.

<sup>152</sup> Al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza sono tributati ad Antonia Campi: il Secondo Premio *Faenza* nel 1949, il Premio dell'Ente Provinciale per il Turismo di Ravenna per la *Fantasia creativa* nel 1952 e il Premio ENAPI nel 1953.

<sup>153</sup> Cfr. Biffi Gentili 1998, p. 3.

sti trarranno ispirazione. I suoi oggetti-scultura ottengono infatti, già nei primi anni Cinquanta, un crescente successo commerciale e di critica, testimoniato da svariate recensioni su riviste di design e architettura<sup>154</sup> e da un seguito crescente di emulazioni, talvolta effimere o prosaiche. Come scrive Maurizio Vitta a proposito della tendenza pervasiva del design italiano di quegli anni: «quelle proposte innovative riuscirono comunque, nonostante il loro carattere episodico, ad attivare il meccanismo di diffusione grazie al quale uno ‘stile’ individuale e fissato in pochi prototipi riesce a dilatarsi fino a diventare, con la moltiplicazione delle imitazioni, una moda»<sup>155</sup>. Ma proprio questo indiscriminato saccheggio ai danni della sua creatività, più che la spinta aziendale verso una ulteriore semplificazione esecutiva e riduzione dell’impegno progettuale, costituisce la ragione che induce Campi a chiudere, nel 1957, con il design degli oggetti *fantasia*. Dal 1958 – esclusa una breve collaborazione con la storica coltelleria Ermenegildo Collini di Premana, per la quale progetta alcune forbici e un trinciapollo, con i quali ottiene la segnalazione d’onore al Compasso d’Oro ed entra nella collezione di design del MoMA di New York – si dedica pressoché esclusivamente per vent’anni al progetto di apparecchi sanitari, portando anche in questo campo un radicale rinnovamento estetico e funzionale.

Persuasa dell’importanza dell’ambiente bagno e della necessità di una sua adeguata qualificazione, in grado di valorizzare le qualità sensoriali legate alle pratiche di salute e benessere proprie di questo spazio dell’abitare, la designer vi compie infatti una vera e propria rivoluzione attraverso l’introduzione di nuove forme, colori e funzioni, progettando tra l’altro alcune linee avanguardistiche di sanitari, come *Torena*<sup>156</sup> (1958) e *Conchiglia* (1965), che hanno forme di organismi tipici di ambienti acquatici o umidi, o *Ipsilon* (1969) e *Metha* (1977), che invece rispondono a criteri più stringenti di funzionalità ed ergonomia (fig. 78). Frattanto, dal 1962, succede allo stesso Andlovitz nei vertici (Direzione Artistica) della S.C.I., poi, dal 1971, dirige il Centro Artistico unificato S.C.I. e Richard-Ginori, e infine, dal 1975, è *art director* del Centro Design S.C.I. Pozzi Ginori.

Nel 1978 va in pensione, ma apre un proprio studio a Milano e si dedica alla libera professione, spaziando tra diversi settori di progettazione, dalla porcellana

<sup>154</sup> Il lavoro di Antonia Campi negli anni tra il 1947 e il 1957 è recensito in Italia, tra le altre, sulle riviste: «Domus», «Architetti», «La Ceramica», «Interiors», «La rivista dell’arredamento».

<sup>155</sup> Cfr. Vitta 2011, p. 253.

<sup>156</sup> Il modello *Torena* e tutte le opere di Campi citate nel testo sono riprodotte in Pansera 2008.

al vetro al metallo: disegna tra l'altro rubinetterie per RAF, preziose micro-porcellane prodotte da Arcadia, fioriere da giardino in refrattario per Meteor, ancora sanitari, piastrelle, gioielli.

Sempre più la sua posizione nel panorama del design italiano e internazionale si consolida e ottiene un meritato credito: la sua carriera è rappresentata attraverso mostre antologiche e valorizzata con premi importanti, tra i quali il più autorevole riconoscimento mondiale nel settore, il Compasso d'Oro alla Carriera del 2011.

#### IV.2.2. *La creazione delle ceramiche a forma libera alla S.C.I. (1947-1957)*

##### IV.2.2.1. Il compromesso tra tecnica ed estetica nella genesi scultoria dell'oggetto

Nello stesso 1947 che vede l'approdo di Pablo Picasso alla ceramica avviene anche il passaggio di Antonia Campi dalla scultura al design industriale ceramico. Campi ha ventisei anni quando fa il suo ingresso alla S.C.I. come operaia decoratrice, passando in pochi mesi alla progettazione e, dal 1949, alla guida di uno dei settori trainanti dell'industria, quello degli articoli *fantasia*.

Da principio – come ha più volte osservato Anty Pansera, alla quale si deve il lavoro di ricerca e divulgazione più completo sull'attività della designer lombarda e la compilazione del catalogo ragionato delle opere al 2008 – Campi è costretta a fronteggiare le difficoltà dovute alla scarsa padronanza del materiale e alla limitata conoscenza dei processi ceramici, in quanto la sua formazione accademica non le ha fornito lumi in questo settore, né i suoi studi superiori sono stati di indirizzo tecnico-artistico. In verità la scultrice ha già sperimentato la materia ceramica come artista nel 1942-1943, realizzando prima alcune sculture in terracotta dipinta a freddo e poi piccole figure femminili in terraglia forte smaltata, per le quali si è avvalsa dei materiali e delle attrezzature della Richard-Ginori di San Cristoforo. Ma è a Laveno che la giovane artista compie il proprio apprendistato ceramico, affrontando con determinazione il tormentato rapporto con una materia poco nota (la terraglia forte), la quale le si presenta inizialmente 'ostile'<sup>157</sup>, in quanto difficilmente plasmabile, e poco espressiva per l'esiguo assortimento e la qualità vivida e piatta della gamma cromatica. Invero – come sottolinea Biffi Gentili – «mai Antonia Campi avrà a disposizione le potenzialità, la virtualità

<sup>157</sup> Cfr. Pennino 1954, p. 21).

dei materiali ceramici tradizionali, quella plasticità, quei cromatismi. Tanto più è stupefacente il suo lavoro»<sup>158</sup>, in quanto frutto appunto di sperimentazioni incessanti nelle quali la delusione per i primi fallimenti cede via via il posto alla soddisfazione per il successo dei propri intenti e non di rado alla gioia e alla sorpresa di esiti fortunati del tutto imprevisi. Come aveva osservato Gio Ponti su «Domus» anni prima, «lo spregiudicato intervento dell’artista a volte forza la tecnica, e le fa ritrovare nuove freschezze e risorse, la cimenta a nuove ricerche, la reca a nuovi risultati»<sup>159</sup>. Infatti proprio l’iniziale inesperienza, unita alla forte motivazione all’innovazione, consentono all’artista di forzare i processi e le consuetudini operative, in modo da sprigionare inaspettate possibilità della produzione ceramica industriale. Campi riesce così a volgere l’imperizia tecnica con la quale si avvicina alla ceramica in una vera e propria risorsa: «Io vengo dalla scultura e se nella mia carriera ho fatto qualcosa di originale – precisa lei stessa – lo devo al fatto che di tecniche di ceramica, quando ho iniziato, non ne sapevo molto»<sup>160</sup>.

Già tra il 1948 e il 1949 la designer mette a punto un suo primo corposo repertorio di modelli e, nei successivi nove anni di intensa attività, elabora svariate centinaia<sup>161</sup> di prototipi di oggetti per la tavola e complementi d’arredo in terraglia e porcellana, che includono un’ampia varietà di tipologie: centrotavola, vasi, ciotole, brocche, fermalibri, portalamпада, servizi da tavola, da tè e da caffè, oliere e acetiere, posacenere, portaombrelli, candelieri, portapipe, portavasi, fermacarte, salvadanai, souvenir, presepi, ecc.

La funzione dell’oggetto e la sua producibilità per mezzo delle tecnologie disponibili in azienda rappresentano i punti fermi intorno ai quali si sviluppa il progetto: Campi ricerca la più consona delle forme possibili mettendo in cam-

<sup>158</sup> Cfr. Biffi Gentili 1989, p. 72.

<sup>159</sup> Cfr. Ponti 1939, p. 19.

<sup>160</sup> Cfr. intervista di Francesco Pedemonte ad Antonia Campi, *La ceramica e il design di Antonia Campi*, in <https://www.mentelocale.it/genova/articoli/20452-la-ceramica-e-il-design-di-antonia-campi.htm>, pubblicazione 4 aprile 2008, consultazione 3 dicembre 2021.

<sup>161</sup> Dal catalogo ragionato dell’opera di Campi compilato da Anty Pansera (Pansera 2008) l’ultimo articolo registrato dalle schede di lavoro della S.C.I. risulta identificato dal codice C441, fa parte della categoria degli articoli *fantasia* e risale presumibilmente al 1956. Tuttavia l’identificazione numerica dei pezzi non seguiva un ordine rigoroso, pertanto il ‘441’ non si riferisce al numero totale esatto dei progetti eseguiti, ma ne fornisce piuttosto un ordine di grandezza. Inoltre, sulle tavole non è indicata la data del progetto, per la qual cosa non è sempre facile ricostruirne la datazione, mentre sui pezzi essa è a volte presente sul fondo accanto al marchio di fabbrica.

po un processo creativo, che – come spiega l'artista<sup>162</sup> – procede dall'idea per tradursi direttamente in modello tridimensionale, plasmato a mano in argilla o plastilina, senza l'intermediazione del disegno, così da 'sentire' la materia.

Ne nascono ceramiche originalissime, corpi scultorii dotati di vitalità, leggerezza e sensualità e caratterizzati da una particolare impronta stilistica, alla quale sarà in seguito abitualmente associata l'etichetta *free form*, facente riferimento proprio all'asimmetria e al biomorfismo privilegiati dalla scultrice, che, nell'apparenza fluida e sinuosa della forma, evoca il processo di produzione. Come osserva Biffi Gentili, infatti, trattandosi di plastiche pensate per essere riprodotte mediante colaggio, questo procedimento è richiamato dall'aspetto «un po' afflosciato, morbido o più propriamente “prolassato” del pezzo»<sup>163</sup>, e anche Stefano Follesa sottolinea che gli oggetti di Campi «assumono le forme plastiche della terra liquida che li genera, rese poi definitive dalla cottura»<sup>164</sup> e che si deve alla designer valtellinese «la liberazione della forma dal decoro ma parimenti dalla rigidità geometrica in cui era stata imbrigliata dalla cultura architettonica dei primi protagonisti [Ponti e Andlovitz] del design ceramico»<sup>165</sup>.

La stessa artista riconosce che l'istanza di andare oltre le consuetudini e la tradizione fosse da lei avvertita come una sfida e che l'evasione dalla più classica delle prerogative formali dell'oggetto ceramico, la simmetria centrale – conseguenza della lavorazione al tornio –, abbia rappresentato per lei un'intuizione fondamentale. Pensare l'oggetto ceramico d'uso come una scultura plasmabile con le mani, piuttosto che con gli strumenti di bottega del vasaio, le consente infatti di rompere con la millenaria pratica ceramica, sovvertendone dalle fondamenta le regole formali. Allo stesso tempo nel dare spazio e concretezza alle proprie immagini mentali Campi non trascura di considerare la natura del materiale col quale si confronta, non lo violenta con l'imposizione di schemi astratti sviluppati sulla carta, ma ne asseconda i comportamenti e le forze endogene, lasciando prevalere le linee curve e continue, così da adeguarsi alle

<sup>162</sup> Alla domanda: «come progetta gli oggetti che poi realizza e quale è il rapporto tra funzionalità ed estetica? Questo – risponde – è il segreto del designer. Se per esempio qualcuno mi chiede un portacenere, subito mi si crea in testa una forma. Poi ne faccio un modellino che viene ripetuto a grandezza naturale. Dopo l'originale viene portato in gesso e dato ai modellisti» (cfr. F. Pedemonte, op. cit.)

<sup>163</sup> Cfr. Biffi Gentili 1998, p. 15

<sup>164</sup> Cfr. Follesa 2014, p. 25.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

modificazioni spontanee della materia nelle fasi di essiccazione e cottura per effetto dei ritiri.

In tal senso i suoi sono veri e propri oggetti estetici, avvalorati dalla funzione d'uso e dalle potenzialità plastiche e cromatiche del mezzo, che introducono nella ceramica industriale un linguaggio artistico avanguardistico basato su nuove articolate volumetrie, nelle quali posizione, numero e conformazione di corpi, anse, coperchi, beccucci, manici, colli, bocche appaiono a tal punto reinventate da suggerire diversi modi di reggere, versare, impugnare, porgere l'oggetto.

Una volta foggiato a mano da Campi, il pezzo è lavorato dai formatori per ottenere il calco in gesso, nel quale si andrà a colare il gesso liquido per ricavare l'originale uguale al modello. Quest'ultimo, dopo essere stato rifinito, viene utilizzato per estrarre uno o più stampi cavi, a seconda del numero di multipli da produrre. Negli stampi è colata e fatta roteare l'argilla liquida – detta barbotina –, così da aderire alle pareti interne del calco. In pochi minuti la terraglia fluida cede l'acqua che contiene al gesso dello stampo e acquista consistenza, cosicché ne viene fatta defluire la parte liquida eccedente e il pezzo viene liberato dalla forma e posto a essiccare per poi essere cotto. Alla prima cottura segue la smaltatura ed eventualmente la decorazione e una seconda cottura necessaria a fissare vernice, colore e ornati sulla terraglia bianca e opaca.

In base a considerazioni di carattere commerciale il settore marketing valuta il prototipo e stabilisce se l'oggetto dovrà essere o meno immesso in produzione e, in caso positivo, se sarà riprodotto in serie limitata, cioè in alcune decine di esemplari, oppure come articolo *fantasia*, da replicare a larga tiratura, o ancora in porcellana. Definiti questi parametri il pezzo è tratteggiato dai disegnatori sulla relativa scheda di lavoro, funzionale alla sua produzione in serie. Ciascun modello tratto dal progetto eseguito dalla designer è individuato dalla 'C', iniziale di Campi, accanto a un numero progressivo. Oltre al disegno e al codice identificativo ogni scheda reca indicazioni sulle modalità di esecuzione e sulle specifiche della finitura superficiale (tipo di decoro e/o colore) e una quantità di informazioni sul processo produttivo: tempo necessario alla decorazione e alla foggatura, quantità di smalto impiegato, peso del prodotto finito, quantità di pezzi prevista per la produzione giornaliera e relativi costi, numero e genere<sup>166</sup>

<sup>166</sup> L'indicazione di genere ha rilevanza sul costo d'esecuzione del prodotto in quanto in questi anni la paga delle donne è inferiore, a parità di competenza e mansione, rispetto a quella degli uomini (cfr. M. Chirico, in Pansera 2008, p. 97).

degli operatori coinvolti nelle diverse fasi esecutive ed eventuale impegno di un addetto alla foggatura. L'oggetto entra così a far parte del catalogo aziendale, restando in produzione per un periodo di tempo che dipende dal riscontro del mercato.

#### IV.2.2.2. Varietà e innovazione nella decorazione ceramica

Sebbene il suo personale approccio espressivo privilegi la pura forma scultorea, priva di cromie e di qualsivoglia partito decorativo, ragioni stringenti di marketing obbligano Antonia Campi a prevedere anche una veste esornativa del prodotto. Così, dopo la creazione del corpo dell'oggetto, la scultrice si occupa della sua epidermide, ossia di individuare il tipo di motivo ornamentale e la tecnica di esecuzione più consona (a spruzzo, a immersione, a pennello, a decalcomania, ecc.), intervenendo personalmente nel controllo dei diversi stadi di lavorazione e talvolta nell'esecuzione della decorazione.

In un certo senso è proprio questo il momento in cui la designer tende maggiormente la mano al consumatore e, smesso l'abito elitario dell'artista, si cala «con umiltà e competenza»<sup>167</sup> nella dimensione sociale del design, consegnando alla sua opera, concepita come pura forma plastica dotata di funzione, l'apparenza quotidiana, accessibile e rassicurante dell'oggetto d'uso. Un'apparenza variopinta che si intona all'ambiente domestico, talvolta più colta e raffinata, talaltra frivola o popolare, così da risultare familiare alle signore della buona società che si riuniscono per il rito sociale del tè oppure alle più modeste «donnette che comprano i piatti»<sup>168</sup>.

In ogni caso, nel rispetto del criterio di *serie variabile*, introdotto alla S.C.I. da Andlovitz negli anni Trenta<sup>169</sup>, non esiste un legame univoco tra forma e trattamento superficiale dell'oggetto, nel senso che il medesimo motivo ornamentale è applicato a sagome e tipologie diverse di oggetti e ciascun modello è prodotto in

<sup>167</sup> Bruno Munari scrive «è necessario oggi, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal piedistallo e [...] diventi un uomo attivo fra gli altri uomini, informato sulle tecniche attuali, sui materiali e sui metodi di lavoro e, senza abbandonare il suo innato senso estetico, risponda con umiltà e competenza alle domande che il prossimo gli può rivolgere» (cfr. Munari 2006, p. 19).

<sup>168</sup> L'espressione testuale «alle "donnette" (che compravano i piatti)» è usata da Enzo Biffi Gentili (cfr. Bossaglia Biffi Gentili De Grassi 1995, p. 32) a proposito dell'analoga diversità di livelli decorativi adottata nelle ceramiche di Guido Andlovitz.

<sup>169</sup> Ivi, p. 30.

molteplici varianti, caratterizzate da originali colorazioni e soluzioni decorative, talvolta stilisticamente antitetiche e non sempre progettate dalla stessa artista, ma anche da altri autori, oppure desunte dal repertorio decorativo aziendale. Ad esempio alcuni pezzi di Campi sono decorati a decalcomanie ricavate da incisioni su lastra di rame<sup>170</sup> e tra queste si trovano i tradizionali temi floreali del campionario, come gli storici tulipani o i convolvoli, o quelli più moderni, come le case parigine o veneziane disegnate da Angelo Ruffoni (fig. 79). Spiccano in questa categoria i personalissimi disegni in nero d'impronta surrealista, ideati e incisi su lastra dall'artista/designer, poi riportati sulla ceramica e completati da aloni di smalti colorati spruzzati a mano, come ad esempio in alcune versioni del servizio da tè *Gallina C73* (1951) o del vaso *Gallo C96* (1951-1952) (fig. 80).

In alcuni casi Campi interviene lavorando a graffito sulla superficie della matrice motivi astratto-geometrici o immagini fortemente stilizzate, con una grafica caratterizzata dalla semplificazione formale e/o dalla compenetrazione delle linee di contorno, che recupera le grammatiche cubista e futurista e anticipa i tipici stilemi anni Cinquanta, come nel decoro astratto della brocca *C7* (1949) o nella natura morta del vaso *C8* (1949) presentato al Premio *Faenza* del 1949, o nel posacenere del 1949 con colombe o rami contrapposti in bicromia. Questi decori incisi verranno poi evidenziati dalle campiture cromatiche eseguite a mano dalle decoratrici prima della monocottura. In altre tipologie il tracciato dei segni si presenta a rilievo, come una *texture* dal piacevole effetto tattile, che ricopre l'esteriorità dell'oggetto, come nel portaombrelli *C300* (1954) o nei vasi in serie limitata *C427* (1955-1956) o *C331* (1954), pertanto l'oggetto è trattato con smalti monocromi, che esaltano l'effetto chiaroscurale delle delicate sporgenze superficiali. Vi sono poi alcune ceramiche decorate con soggetti figurativi a bassorilievo, come il portaombrelli *C9* (1949), ornato da tralci di frutta o da una serie di scomparti con simpatici versatoi.

<sup>170</sup> Nel Museo Internazionale Design Ceramico di Laveno Mombello sono conservate numerose lastre in rame incise a bulino provenienti dalla S.C.I. di Laveno e impiegate per la riproduzione di decorazioni su ceramica, secondo un procedimento perfezionato in Inghilterra dalla Wedgwood nella seconda metà del Settecento e importato in Italia nei primi decenni del XIX secolo (non a caso sono inglesi i primi incisori della fabbrica di Laveno). La lastra incisa viene lavorata dallo stampatore che, dopo averla preparata coi colori, ne trasferisce il disegno, con un torchio calcografico, su una speciale carta da trasporto (decalcomania) che viene poi applicata sul pezzo e pressata con un rullo ricoperto di panno, così da rilasciare il decoro sulla superficie ceramica, successivamente smaltata e cotta.

Altre volte Campi dipinge personalmente i pezzi così da rendere unico ciascun esemplare, dando prova del totale dominio del mezzo pittorico ottenuto come risultato della pratica paziente: «Quando certe tenui pennellate diedero gli effetti voluti, quando le furono possibili trasparenze e sfumature, passaggi di tinte e ombreggiature, allora si sentì veramente ceramista, con il merito di aver portato la terraglia forte al livello della maiolica, con una realizzazione di forme e colori che, prima, era considerata irraggiungibile»<sup>171</sup>. Un caso singolare è quello della decorazione di sua mano, con paesaggi italiani, di un servizio da tavola commissionatole per la moglie indiana di Roberto Rossellini, Sonali Dasgupta, nel 1957. Molto più frequenti sono le decorazioni con pochi tratti estemporanei stesi con pennellate larghe e sottili, generalmente in nero e pochi altri colori su fondo bianco (fig. 81): linee più morbide, come circoli, onde e lance, che evocano alghe o foglie, come i piatti del servizio *Vittuone*, progettato da Andlovitz, oppure rette e spezzate, di tipo azteco, come nel vaso *C441* del 1956, o ancora vere e proprie fantasie astratte d'impronta neocubista, perfettamente integrate alla forma del pezzo, come quelle della *brocca* del 1950.

Inoltre la designer elabora una quantità di motivi destinati a essere riportati dalle decoratrici sulla superficie degli oggetti a spolvero o riprodotti con decalcomania. Rientrano in questa categoria ornati ora astratti ora figurativi, nei quali è possibile spesso ravvisare echi delle sintesi formali elaborate dalle avanguardie storiche, come nelle cassette del portavasi *C19* (1949), ma anche figurazioni dal carattere fortemente naïf o infantile, quasi da abbecedario (un battello, un'automobile d'epoca, una giostra, un villaggio, un'arlecchino, cassette, festose imbarcazioni, pesci, volatili e gatti, questi ultimi molto amati dall'artista), ricorrenti indifferentemente su diversi articoli, non di rado in un connubio alquanto stridente con la modernità e il dinamismo della sagoma dell'oggetto.

Invero alle decorazioni a rilievo, a incisione o a pennello Campi preferisce l'uso del colore unico, per ragioni artistiche, prima che in considerazione dell'esigenza di alleggerire il processo produttivo, ottimizzandone tempi e costi con la riduzione di qualsivoglia intervento manuale. Al monocromo vengono tuttavia alternati effetti più ricercati, ottenuti con smalti screziati o colati o con l'accostamento di due tinte, generalmente in forte contrasto tra loro, per l'interno e l'esterno del pezzo, ripetendo soluzioni già introdotte da Andlovitz. Del tutto nuova è invece l'idea di affiancare sulla superficie due – talvolta anche tre – cro-

<sup>171</sup> Cfr. Pennino 1954, pp. 21-24.

mie, magari complementari come il bianco e il nero, così da scomporre l'oggetto in macro-zone di colore acceso o di non-colore, che tagliano trasversalmente la forma in parti nette, così da fargli assumere come una doppia faccia. È uno dei casi in cui l'intuizione estetica suggerisce la sperimentazione di nuove metodologie operative, infatti, dopo svariati tentativi, viene perfezionato un nuovo procedimento di rivestimento che consiste nell'immersione dell'oggetto in due bagni diversi e successivi di colore che gli conferiscono una elegante quanto essenziale e originale bicromia<sup>172</sup>. Il medesimo oggetto viene poi riproposto in diverse soluzioni di accostamenti di tinta e tipologia di colore (lucido e *mat*), con 'tagli' orientati secondo direttrici verticali o oblique la cui varietà alimenta oggi la bramosia dei collezionisti.

In virtù dell'esecuzione in parte o del tutto manuale della decorazione e dell'estrema diversità delle soluzioni applicate, questi oggetti, seppure prodotti con processi industriali, presentano infatti molto spesso caratteristiche di unicità e identità tipiche dell'opera d'arte o d'alto artigianato e perciò quel valore aggiunto che il filosofo Jean Baudrillard definisce come «la fascinazione dell'oggetto artigianale [che] deriva dal fatto che è passato per le mani di qualcuno che vi ha lasciato un segno col suo lavoro»<sup>173</sup>. In tal senso questa prima produzione ceramica di Antonia Campi non si configura semplicemente come il risultato di un progetto razionale, affidato all'esecuzione meccanica, ma piuttosto come l'esito di un processo in divenire che spesso si definisce e si precisa proprio in fase di attuazione, come avverrebbe nell'atelier di un'artista o nella bottega di un maestro artigiano, con l'intervento diretto della designer non solo nella fase ideativa e programmatica dell'opera, ma anche nella stessa prassi esecutiva. Ciascun pezzo può intendersi pertanto, più che come un multiplo, come una sorta di *prova d'autore*, ovvero come la singola tappa di un percorso artistico e progettuale continuo e coerente che procede di esemplare in esemplare verso un'ideale di innovazione, bellezza e funzionalità e che può valutarsi compiutamente solo nella sua multiforme pluralità.

<sup>172</sup> È stato osservato (cfr. Biffi Gentili 1998, pp. 16-17) che tale bipartizione cromatica conferisce all'artefatto l'illusione di una zona buia, risolvendo nel totale controllo dell'artista quel concetto di ombra in scultura che Arturo Martini aveva portato al centro del dibattito culturale sul significato moderno dell'arte plastica (*La scultura lingua morta*, 1945) del quale la scultrice, attenta alle proposte e alle correnti dell'arte, era sicuramente partecipe.

<sup>173</sup> Cfr. Baudrillard 1972, p. 99.

### II.2.3. *La produzione d'arte in esemplare unico*

Grazie alla stima dello scultore ceramista faentino Angelo Biancini – che, dopo un intenso rapporto di collaborazione con la S.C.I. nel periodo interbellico, frequenta ancora in questi anni la fabbrica di Laveno – Campi è invitata già nel 1948 a inviare alcune sue creazioni a Faenza, dove queste sono accolte entusiasticamente dal direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche, Gaetano Ballardini, e annesse alle collezioni del rinascente istituto museale. Alacremente impegnato nel ricostituire la raccolta museale dopo le gravissime perdite dovute ai bombardamenti, Ballardini<sup>174</sup> si complimenta personalmente con l'autrice, sottolineando con orgoglio il prestigio delle ultimissime acquisizioni, tra le quali cita diverse insigni manifatture e per tutti un solo artista: Picasso. Incoraggiata da queste premesse Campi partecipa nel 1949 al Premio *Faenza*, interpretando il tema del «trofeo per un centro tavola» con la scultura in terraglia intitolata *Fruttiera*, che le vale il secondo posto nella competizione nazionale (il primo premio non è assegnato) e che sarà esposta alla mostra *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today* negli Stati Uniti nel 1950 (fig. 82).

Altra tappa emblematica di questo intenso percorso creativo, *borderline* tra arte e design, è rappresentata dalla IX edizione della Triennale di Milano (1951), *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, in occasione della quale si tiene la prima mostra italiana delle ceramiche di Picasso. Nella sezione *Ceramiche*, curata da Gio Ponti, la S.C.I. presenta alcuni oggetti in terraglia e in porcellana di Andlovitz, con motivi decorativi dell'incisore Marco Costantini<sup>175</sup> e dell'artista surrealista Leonor Fini, e molti articoli di serie progettati da Antonia Campi, tra i quali pezzi celebri, come il servizio da tè *Gallina C73* e il *Portaombrelli Spaziale C33* (1951), defi-

<sup>174</sup> La lettera del direttore Ballardini, datata 14 settembre 1948, su carta intestata del Museo Internazionale delle Ceramiche – Faenza, riporta: «mia gentile Signorina, l'eccellente Biancini, nel tornar di costà, mi reca una buona nuova: che Ella avrebbe intenzione di esporre vari lavori nella nostra nuova Mostra permanente. Vi sono e vi saranno rappresentati i migliori artisti della ceramica di ogni Paese e le più note manifatture, da Sèvres a Copenhagen, da Gustavsberg a Cincinnati, dalla California... alla Bulgaria: anche Picasso! Sono lieto di questa Sua decisione e ne La ringrazio caramente, in attesa di Sue gradite nuove, il Suo dev.mo Gaetano Ballardini» (cfr. Pansera 2008, p. 34).

<sup>175</sup> Il lavenese Marco Costantini lavora alla S.C.I. dal 1947 al 1966 realizzando incisioni per stampe decorative di propria invenzione oppure tratte dai disegni di Andlovitz, Campi, Ruffoni, Leonor Fini.

niti da Ponti ‘opere d’arte’<sup>176</sup> (fig. 83). Inoltre nell’occasione l’architetto Luciano Baldessari – che si occupa con Marcello Grisotti dell’allestimento del vestibolo, dell’atrio e dello scalone d’onore – interpella il direttore artistico della fabbrica di Laveno per l’esecuzione di un grande fregio ceramico, un ‘paesaggio cosmico’ da collocare sulla parete frontale, ‘illuminato’ dall’arabesco luminescente *Luce spaziale - Struttura al neon* di Lucio Fontana, come emblema dell’integrazione tra architettura, arti applicate e arti visive. Andlovitz decide, con grande generosità, di passare l’incarico alla giovane progettista che raccoglie la sfida e realizza il suo *Landscape*, un altorilievo in terraglia forte smaltata, ottenuto dalla composizione di trentadue pezzi modellati a mano e poi smaltati in seconda cottura coi pochi colori disponibili, che rappresenta una *summa* dei valori stilistici dell’artista.

Come racconta la scultrice<sup>177</sup>, si tratta di un lavoro estremamente complesso, in quanto la grande scultura richiede di essere modellata in parti elementari da assemblare successivamente. La cottura in forno impone infatti dei limiti alla

<sup>176</sup> In una lettera del 5 marzo 1951 di Ponti al proprietario della S.C.I., Luciano Scotti, il curatore espone la propria idea di allestimento: «Laveno si può presentare su quattro piani simultaneamente: a) le novità assolute di forme e decorazione (Andloviz) nelle cose funzionali (servizi e vasi) – b) le novità di decorazione su forme classiche funzionali (servizi soli) – c) le opere d’arte della Campi – d) le novità utilitarie» (cfr. Pansera 2008, p. 38).

<sup>177</sup> Campi racconta a Mariateresa Chirico (cfr. M. Chirico, *Terraglia forte: originalità e ironia*, in Sironi 2009, pp. 20-21) le fasi di ideazione e realizzazione del pannello «Ho cominciato a pensarci su tornando in treno a Laveno e la preoccupazione era dover fare una scultura molto visibile, pesante. Ma avevo già deciso che ci sarebbe stato il sole, che con i suoi raggi permette la vita alle piante e agli animali. [...] Il giorno dopo mi sono messa a lavorare. Come materiale ho scelto la terraglia forte. È molto dura e resistente, in un certo modo fragile, e accetta pochissimi colori. Viene messa in forno per una prima cottura tra i 1200 e i 1250 °C e per la seconda tra i 1050 e i 1150 °C, temperature alte, cui la gran parte degli smalti brucia. È poi essenziale che il pezzo non si rompa cuocendo, cosa che accade se nell’essiccazione si formano crepe, causate soprattutto da uno spessore non costante. Nella produzione in serie è tutto più semplice perché il materiale superfluo lo si tira fuori. [...] Per questa scultura mi sono fatta portare parecchi pani da 20 chilogrammi di terraglia forte, così come uscivano dalla filtropressa. È una pasta di argilla, caolino, feldspato e quarzo: un materiale solido, consistente. I pani sono stati messi a terra uno di fianco all’altro. Lo spessore massimo della scultura finale è lo stesso di quei pani, considerando che tra essiccazione e cottura si è poi avuto un ritiro del 15%. Cercando di capire come sarebbe stato a parete, ho cominciato a scavare. Le caratteristiche della materia esigevano che la scultura dovesse essere in parti assemblate. Il criterio era che questi pezzi non potevano essere troppo pesanti da maneggiare e nemmeno troppo grandi per poter essere messi in forno. Già così per trasportarli bisognava che due operai li appoggiassero uno alla volta sulle assi. [...] Per fare la scultura ho impiegato diversi giorni, ma il lavoro più duro è stato quello di svuotare tutta la pasta dal dietro perché – come ho già detto – la terraglia forte non sopporta spessori

dimensione dei pezzi e a sua volta l'essiccazione pone delle restrizioni allo spessore dei singoli elementi, esasperate dalla particolare durezza della pasta ceramica impiegata. Pertanto ciascun pezzo modellato dovrà essere poi, nella parte posteriore, svuotato del materiale in eccesso, per evitare che essiccando si creino tensioni e possano generarsi delle crepe che in cottura causerebbero la rottura della parte. Questi vincoli sono in un certo modo 'valorizzati' dal linguaggio estetico adottato dalla ceramista, la quale interpreta il tema del paesaggio in modo assolutamente anticonvenzionale, come assemblaggio di elementi plastici, raccolti in una forma scultoria dinamica e aperta, attraversata da zone vuote, mediante le quali si percepisce la parete di fondo: «ho fatto un grande vuoto sulla sinistra e una coda che mi bilanciava la forma. I vuoti alleggeriscono molto e qui mi hanno permesso di dividere meglio la scultura in pezzi, con le parti di raccordo poco estese»<sup>178</sup>. Una volta cotti i pezzi modellati si presentano di colore bianco opaco, pertanto si pone la questione della scelta del colore che, come per la forma, cela condizionamenti di ordine tecnico, in quanto

Una temperatura di cottura così alta non la reggono che pochi smalti, come il nero, il verde petrolio, il grigio, il viola e la vernice trasparente. Sono colori che durante la cottura vetrificano e acquisiscono una bella brillantezza. Per il rosso abbiamo dovuto fare una seconda cottura a muffola, il piccolo forno che non supera i 900 °C, ma i pezzi non erano grandi. [...] Il sole è in alto, bianco e rosso; il mondo vegetale è verde petrolio, sulla sinistra, sopra il grande vuoto; gli animali sono sotto il sole, su sfondo nero; le stelle sono bianche e applicate – come i raggi del sole – con fil di ferro<sup>179</sup>.

Negli anni immediatamente successivi Campi partecipa ancora con successo come artista ceramista alle principali rassegne nazionali di settore (Messina, Pesaro, Vicenza, Milano) e a eventi di notevole interesse, tra cui la mostra *Moderne Italienische Keramik*<sup>180</sup> organizzata tra il 1953 e il 1954 dalla milanese Galle-

eccessivi o disuguali. Ci sono volute molte giornate. Alla fine tutto è rimasto nell'essiccatoio per una settimana. D'altronde la ceramica deve andare in forno già asciutta».

<sup>178</sup> Cfr. A. Campi, in Sironi 2009, p. 21.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> «La mostra comprendeva 400 opere in ceramica di quaranta artisti e ceramisti, tra cui Fausto Melotti, Lucio Fontana, Pietro Melandri, Guido Gambone, Guerrino Tramonti, Salvatore Meli e Pompeo Pianezzola. I lavori esposti furono assimilati alle opere di belle arti e vennero proclamati autentici esempi dell'avanguardia italiana» (cfr. Hockemeyer 2009, p. 36).

ria d'Arte di Adriano Totti e allestita prima alla Staatliche Neue Sammlung di Monaco e poi portata in altri prestigiosi musei tedeschi (Stoccarda, Karlsruhe, Dusseldorf). Realizza pezzi unici per l'architettura: elementi ceramici dipinti – come la coppia di pannelli per lo *showroom* S.C.I. di Firenze –, altorilievi ornamentali – come il grande pannello per un bar a Rio de Janeiro, la scultura da parete per una casa a Casablanca e il rilievo *La ceramica* per il negozio della S.C.I. di Milano –, interventi decorativi per la casa di uno dei direttori tecnici della S.C.I., Antonio De Ambroggi, a Laveno, e complementi d'arredo e architettura, come i balaustrini per una scala oppure le basi per un tavolo destinato all'abitazione dell'architetto Tito Varisco o una scultura subacquea (realizzata insieme all'amica artista Antonia Tomasini) per la piscina della villa del petroliere Ettore Tagliabue, recensita anche da Ponti su «Domus»<sup>181</sup>, ma anche formelle e numerose piccole sculture astratte.

Così, mentre si occupa della progettazione degli articoli *fantasia*, Campi crea anche oggetti d'arte pensati come pezzi unici, in quanto destinati appunto a mostre, concorsi o committenze private. Invero questa produzione 'artistica' non si discosta affatto dal design dei pezzi di serie, ma rientra nel medesimo filone creativo del quale fanno parte peraltro una serie di oggetti funzionali e sculture, in gran parte dispersi, 'condannati' a restare esemplari unici in ragione della complessità esecutiva o del linguaggio troppo ardito, ma non del tutto dissimili dai pezzi invece moltiplicati, coi quali condividono lo 'stile Campi', ovvero la fluidità della forma libera e della curva, la spericolata alternanza di pieni e di vuoti, lo sviluppo organico e pluridirezionale delle parti e i riferimenti estetici mediati dalle arti visive contemporanee.

#### IV.2.4. *La mediazione dell'arte contemporanea e della natura nel progetto ceramico*

Più volte la critica ha posto in evidenza i nessi formali esistenti tra le morfologie inventate da Antonia Campi per la S.C.I. nell'immediato secondo dopoguerra e le opere di artisti facenti capo ad alcune correnti e avanguardie del Novecento,

<sup>181</sup> Gio Ponti, *Fantasia degli italiani. Piscina o lago?*, in «Domus», n. 262, ottobre 1951. La piscina, progettata da Giulio Minoletti, ha forma ameboide ed è corredata da due opere d'arte: a filo d'acqua, un delfino-fontana lungo tre metri e mezzo, di Lucio Fontana, realizzato ad Albisola in ceramica rossa smaltata; sul fondo, una scultura astratta e policroma «concepita per giochi subacquei», ideata da Antonia Tomasini e realizzata alla S.C.I.

i cui codici espressivi sono adoperati dalla ceramista nella traduzione del multiforme universo naturale e immaginario in presenze oggettuali di particolare impatto estetico ed emotivo. In effetti uno dei meriti più spesso riconosciuti al lavoro della designer è proprio quello di aver portato il linguaggio aulico dell'Arte nel territorio pressoché ancora vergine del design industriale ceramico. Molto citata è a proposito la parentela tra le sue creazioni e le immagini di Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy e Joan Miró, e più ancora con le contemporanee opere scultoree di Henry Moore, Barbara Hepworth, Hans Arp, Naum Gabo e Henri Laurens o dell'allievo e assistente di Arturo Martini, Alberto Viani, i cui *Nudi* degli stessi anni sono plastiche essenziali, definite da curve fluide e continue.

Non si tratta, in verità, di un caso isolato nel design contemporaneo: una sensibilità estetica non lontana da quella di Campi caratterizza ad esempio le creazioni del designer, architetto e fotografo torinese Carlo Mollino, i cui arredi, pensati per essere realizzati sia con tecniche artigianali tradizionali che con nuovi materiali e tecnologie di sua invenzione – tra cui la curvatura a freddo del legno compensato – rimandano al mondo di Gaudí, alle invenzioni surrealiste e alle morbide forme del corpo femminile, come nella serie di tavoli *Arabesco*, progettati nel 1949 per Casa Orengo a Torino. Vi è dunque un diffuso sentimento di risonanza con la forma curva, morbidamente avvolta e attraversata dallo spazio, che percorre l'estetica collettiva di quell'epoca e ad esso Campi aderisce consapevolmente eleggendo taluni artisti a propri maestri – come nel caso di Henry Moore<sup>182</sup> – e pertanto assumendone per empatia il medesimo approccio creativo, basato sull'osservazione della natura, dei processi di generazione, crescita e metamorfosi e sulla rielaborazione delle forme biologiche in configurazioni organiciste, pervase di sensualità e di energia vitale. Si pensi, ad esempio, al richiamo alle sculture 'stringate' di Moore dei tardi anni Trenta, – come *Stringed figure* del 1938 – che compare negli alberi stilizzati sul lato sinistro del *Landscape*, così come all'anticipazione della forma ovulare attraversata da tre fori ellittici della scultura in porcellana dell'inglese *Three way ring* (1966), nella fruttiera *C145* (1952) o nella coppa *C276* (1953)

<sup>182</sup> Nell'intervista rilasciata alla scrivente, la designer ammette l'attenzione rivolta all'arte contemporanea e la predilezione per la scultura Henry Moore. Quest'ultimo è celebrato con una mostra personale alla Biennale di Venezia nel 1948, e nella stessa *kermesse* Peggy Guggenheim espone la propria collezione, includente opere di Moore, Arp, Dalí, Miró, Ernst, per un totale di settantatre artisti rappresentanti il panorama dell'arte contemporanea europea e americana. Tra le altre riviste che dedicano articoli allo scultore, la rivista «Domus» pubblica pezzi critici su Moore nel 1948 e nel 1953 (nn. 218 e 279).

o ancora alle molte contorte strutture osteomorfe di portapipe, portalampane e vasetti disegnati da Campi in perfetta consonanza coi corpi plastici che il maestro anglosassone crea in analogia alla natura biologica: «La figura umana è ciò che mi interessa maggiormente, ma ho scoperto i principi della forma e del ritmo nello studio di oggetti naturali, quali ciottoli, rocce, alberi, piante, ecc. Le ossa hanno una meravigliosa forza strutturale e un alto grado di tensione formale, passano impercettibilmente da una forma all'altra e presentano un'estrema varietà»<sup>183</sup>.

Altrove nelle ceramiche della scultrice lombarda il riferimento anatomico diviene più esplicito o conturbante, come ad esempio per la serie dedicata alle mani (portavaso *Mani C38* e fermacarte *Mani C46*, entrambi del 1949), o per il vaso scultura *C175* (1953), che rimanda provocatoriamente all'immaginario erotico (figg. 84-85). Ma qui entrano in gioco, forse non caso, parti del corpo umano dalla forte valenza simbolica e archetipica, veri e propri *topoi* del patrimonio iconografico universale. In altri casi – come osserva Biffi Gentili<sup>184</sup> – è l'impronta surrealista e metamorfica *ernstiana* a presentarsi in maniera più esplicita, lì dove prevalgono atmosfere più inquietanti o sinistre, suscitate dalla presenza di artigli, becchi, zanne o di paesaggi dall'apparenza pietrificata.

Ineludibile poi, come per la gran parte degli artisti di quel momento storico, il dialogo di Campi con Picasso, ma con il pittore e non con il ceramista. Alla scomposizione cubista dell'immagine inaugurata da Picasso fanno, infatti, riferimento alcune ceramiche di Campi, come il vaso scultura da giardino *C230* (1953), la cui tettonica sconvolta è sottolineata da campiture di colore contrastante, o come diversi pezzi unici, come la prima brocchetta a scacchi bianchi e blu o come il vaso *C30* (1949), nella cui struttura disarticolata si inserisce un volto picassiano, esposto insieme alla *Formella con natura morta* cubista nel negozio milanese di ceramiche progettato da Guglielmo Ulrich, recensito su «Domus»<sup>185</sup> nel 1951, e sono ancora d'impronta neocubista i pannelli dedicati all'arte ceramica per i negozi S.C.I.

Nessun interesse sembra invece aver suscitato sulla nostra la produzione ceramica del maestro spagnolo, con la quale il suo percorso professionale artistico ha più volte occasione di incrociarsi (Faenza, Milano), ma che la designer considera alla stregua di un vacuo *divertissement*. Invero la 'sopraffazione' esercitata da Picas-

<sup>183</sup> Cfr. E. Moore, in Mitchinson 1982, p. 10.

<sup>184</sup> Cfr. Biffi Gentili 1989, p. 68.

<sup>185</sup> Cfr. Ponti 1951, pp. 30-31.

so nei confronti della ceramica, ridotta a mezzo di comunicazione visiva di idee, simboli e narrazioni mitiche che attingono alla cultura e all'esperienza dell'autore, è probabilmente la ragione della decisa presa di distanza da parte di quegli artisti della ceramica che, come Antonia Campi, partono invece da un presupposto opposto, quello di mettersi in disciplinato ascolto della materia e delle sue dinamiche, ponendo la propria energia poetica al servizio della rigenerazione di quest'arte in forme e modalità nuove, adeguate al contemporaneo, ma proiettate a una dimensione quotidiana e collettiva. Si tratta, in effetti, di due approcci antitetici: da una parte un atteggiamento più 'orfico', lì dove lo svelamento della bellezza avviene con la leggerezza e l'imprevedibilità di un incontro casuale, in cui l'artista trascende la materia per giungere all'opera d'arte; dall'altra una sensibilità più 'prometeica', lì dove l'innovazione della grammatica ceramica procede dalla *téchne*, ossia dal mestiere e dalla confidenza col materiale e si esprime nella volontà di forzarne dall'interno, con audacia, ma anche con rispetto, la natura, le regole e le consuetudini. Non sorprende dunque che da questa prospettiva l'esperienza *picassiana* possa apparire pressappoco come «il gesto indisciplinato di un bambino curioso»<sup>186</sup>, da cui il giudizio severo espresso da Campi dei confronti del 'ceramista' Picasso.

Allo stesso tempo però alcuni spunti della nuova stagione della ceramica d'arte facente capo a Fontana e a Sassu e poi anche a Leoncillo, affiorano qua e là nei pezzi di Campi: ad esempio nelle due *fruttiere* del 1948-1949, che si inseriscono perfettamente nella linea tracciata dalle *nature morte* in maiolica e in grès di Fontana dei tardi anni Trenta o dalla *Bottiglia e polipo* di Leoncillo del 1943, oppure nel suo decoro *Giostra*, applicato a diverse tipologie di vasellame, i cui cavalli rimandano a quelli dipinti ad Albisola da Sassu.

Queste contaminazioni sono, in alcuni casi, registrate già dalla critica contemporanea. In particolare a proposito del ponte costruito da Campi tra arte e progettazione, Gio Ponti osserva su «Domus» che nei pezzi della ceramista dal decoro moderno ed essenziale, «intelligente traduzione dell'astrattismo nella ceramica d'uso»<sup>187</sup>, si apprezza il felice abbinamento dell'apparato esornativo con

<sup>186</sup> Cfr. Margozzi Casali Fienga 2014, p. 137.

<sup>187</sup> «Questi pezzi di Antonia Campi ideati per Laveno testimoniano un'intelligente traduzione dell'astrattismo nella ceramica d'uso: non più, come già si è fatto, stampando nel centro dei rotondi piattini o sulle simmetriche convessità dei vasi, qui e là, dei motivi astratti presi di peso, tanto per fare dei pezzi "moderni". Qui disegno e forma nascono dal medesimo gusto di un asimmetrico gioco di "negativi", e il pezzo di ceramica ne acquista una valida armonica unità» (cfr. Ponti 1950, pp. 28-29).

il corpo dell'oggetto e la perfetta integrazione di valori plastici e superficiali. L'architetto designer sottolinea inoltre come le proposte del MAC per un'arte non figurativa e di orientamento prevalentemente geometrico, libera da ogni imitazione e riferimento al mondo esterno, giungano nelle ceramiche di Campi a un compromesso con un istintivo adattamento delle forme astratte alle fattezze naturali e tale modalità sia evidente nell'ispirazione non solo alle morfologie, ma addirittura alla psicologia zoologica, rinvenibile nelle creazioni della designer, con particolare riferimento al servizio da tè *Gallina C73*<sup>188</sup>.

Accanto all'arte contemporanea l'altro fondamentale elemento di mediazione tra la libera invenzione e il progetto della forma è infatti il richiamo a immagini tratte dal mondo della natura – che forse non a caso fa spesso da fondale nelle fotografie pubblicitarie dei prodotti della S.C.I. progettati da Campi –, come microrganismi, germogli, infiorescenze, baccelli, foglie, rami, frutti, conchiglie, uccelli e così via. La stessa artista racconta, nell'intervista rilasciata a Camillo Pennino<sup>189</sup>, come tale ispirazione sia spesso inconsapevole ed emerga solo quando la forma è oramai approntata, animandola di un guizzo vitale attraverso l'evocazione di soggetti zoologici<sup>190</sup>.

Come ha osservato Mariateresa Chirico<sup>191</sup>, vi è in questo biomorfismo, spesso esplicitato in fattezze di volatili – si pensi alla famigliola di pollastri del già ricordato servizio da tè *Gallina C73*, integrata dal vaso *Gallo C96*, oppure alla coppia di uccelletti-ampolle *C233* (1953-1954) –, un parallelo con un'altra protagonista del design ceramico al femminile del Novecento: Eva Stricker Zeisel. Anche nella ceramica di Zeisel, infatti, alcune linee di stoviglie hanno carattere uccelliforme, come pure sono presenti relazioni ‘familiari’ tra oggetti della medesima serie

<sup>188</sup> «Questo servizio apparterrà non alla storia del costume ma alla storia del gusto e si avvicinerà nelle “vetrine” di casa a tanti predecessori, servizi da vedere e non toccare. È un servizio in “marcia”, uccelliforme: l'astrattismo (o concretismo? formale) sbocca spesso (o prende le mosse) in forme naturalistiche, animaliformi. I suoi presupposti sono più vicini alla natura che alla geometria, all'analisi psichica che a quella geometrica. [...] Queste ceramiche non solo si muovono, ma saltellano, sculettano e lanciano stridii» (cfr. Ponti 1951, pp. 32-42).

<sup>189</sup> Cfr. Pennino 1954, pp. 20-24.

<sup>190</sup> Nel catalogo ragionato (Pansera 2008) sono presenti i seguenti articoli aventi riferimenti allusivi o espliciti (anche nel nome) ad animali: *Gabbiano*, brocca-papera *C7*, pressacarte-cigno *C45*, servizio da tè *Gallina C73*, vaso *Gallo C96*, candeliere-stella marina *C176*, portalampada-foca *C196*, ampolle-uccellini *C233*, portauovo *Gallina C419*, salvadanaio a forma di gatto *C422*, coppa *Gatto C332*, *Papera C342*, *Gallo C343*, salvadanaio a forma di pesce *C426*.

<sup>191</sup> Cfr. M. Chirico, *Terraglia forte: originalità e ironia*, in Sironi 2009, p. 19.

– ad esempio nel ricordato servizio *Town & Country* – che conferiscono una certa ‘personalità’ agli oggetti. Ancora, nella ceramica di Zeisel come in quella di Campi prevalgono le linee fluide e curve, che – come afferma la designer ungherese – evocano simbolicamente il suo modo di percepire la propria identità e il mondo in maniera ‘circolare’<sup>192</sup>. Allo stesso tempo esse sono espressione di una dichiarata presa di distanza dal purismo geometrico del Razionalismo e di una maggiore consonanza all’orientamento organicista contemporaneo del design scandinavo<sup>193</sup>, che concepisce la struttura come forma scultoria<sup>194</sup> e manifesta una particolare sensibilità per i materiali naturali della tradizione artigianale, come il legno, il vetro e la ceramica, privilegiando, soprattutto nel caso di quest’ultima, la scelta di forme morbide, che rimandano alla consistenza duttile e tenera dell’argilla. Tale sensibilità verso la natura del *medium* ha peraltro un precedente alla S.C.I. in quanto, negli anni 1937-1940, Andlovitz aveva sviluppato un modello di vaso chiaramente ispirato al famosissimo *vase Savoy* (1933) di Alvar Aalto, nonché alcuni oggetti<sup>195</sup> che Mario Munari definisce: «privi di una forma descrivibile che appaiono come la solidificazione di un momento intermedio della lavorazione dell’impasto ceramico e che possono ancora essere considerati dei vasi o dei contenitori solo perché mantengono ancora una base per l’appoggio e un’apertura o bocca anche se di disegno indefinito»<sup>196</sup>.

Infine un accento va posto sull’elemento cromatico: Campi e Zeisel condividono, infatti, un uso giocoso e innovativo del colore, che spesso compendia in sé la componente decorativa del progetto. Tuttavia, sebbene l’originalità e la spregiudicatezza delle scelte cromatiche costituisca per entrambe le ceramiciste un

<sup>192</sup> «I don’t create angular things. – Ms. Zeisel said – I’m a more circular person. It’s more my character. – She lifted up her hands to make spherical motions, adding – Even the air between my hands is round» (cfr. Herrup 2007).

<sup>193</sup> In tal senso è indicativo un confronto con le ceramiche progettate nei primi anni Cinquanta dal designer svedese Stig Lindberg per la Gustavsberg, con quelle disegnate dalla ceramista Toini Muona per il marchio finlandese Arabia o con quelle dello scultore ceramista danese formatosi a Faenza Hans Hedberg.

<sup>194</sup> Qualcosa di analogo accade oggi nelle architetture *free form* di Zaha Hadid o di Frank O. Gehry, dove la libera espressività formale e disponibilità di risorse informatiche tecnologicamente avanzate consentono la realizzazione di oggetti architettonici dalle morfologie complesse, plastiche e fluide, con grandi luci, elementi a sbalzo e volumi che trascendono le convenzioni basate sulla geometria delle costruzioni tradizionali, generando un notevole impatto visivo.

<sup>195</sup> Il vaso e gli oggetti sono riprodotti in Munari 1990, pp. 114 e 111.

<sup>196</sup> Ivi, p. 60.

carattere distintivo, quasi altrettanto pregnante che l'introduzione di forme scultoree non convenzionali nella dimensione dell'oggetto d'uso, ambedue dichiarano la propria predilezione per la purezza acromatica: Zeisel, che nel dopoguerra è tra i primi progettisti ad applicare nel design ceramico il concetto del *mix and match*, ovvero la possibilità offerta al consumatore di scegliere gli articoli tra un'ampia gamma di colori e di combinare insieme liberamente pezzi di diversa cromia all'interno di una serie, amava consigliare il bianco a chi si mostrava indeciso sulla scelta della tinta delle sue stoviglie e Campi, che ad esempio ha utilizzato per la prima volta nel settore dei sanitari colori forti e originalissimi, afferma oggi serenamente che il colore non l'ha mai interessata, se non come opportunità per conferire un ulteriore grado di libertà e di novità al progetto.

IV.2.5. *Conversazione con l'artista/industrial designer Antonia Campi*

Abitazione dell'artista, Chiavari (Genova), 17 giugno 2015

**Francesca Pirozzi** Oggi nel mondo dell'arte è stata finalmente riconosciuta la parità degli esiti del lavoro creativo che utilizza la materia ceramica nei confronti delle altre modalità artistico-espressive, eppure questa disparità di trattamento è stata molto sentita in altre epoche. Nei suoi primi anni di attività alla Società Ceramica Italiana, come ha vissuto il suo passaggio dalla scultura, arte 'pura', al design industriale? In altri termini, ha subito una sorta di discriminazione da parte dell'ambiente intellettuale per il fatto di avere scelto di occuparsi di ceramica, oppure il fervore artistico intorno alla ceramica di quegli anni ha di fatto neutralizzato questo pregiudizio?

**Antonia Campi** Direi che sono 'cascata' nel mondo della ceramica senza accorgermene. Dopo l'Accademia, dovendo guadagnarmi da vivere, pur avendo la possibilità di insegnare e avendo fatto un'esperienza nell'insegnamento, ho capito che quello non sarebbe stato per me uno sbocco professionale soddisfacente e così mi sono proposta alla S.C.I. e, una volta assunta, mi sono spostata sul Lago Maggiore, dove si trovava questa grande azienda. La straordinaria bellezza del paesaggio è stata la prima cosa a convincermi a restare, in seconda battuta l'accoglienza ricevuta e l'ottimo contesto di lavoro mi hanno persuasa a dedicarmi al lavoro nell'industria ceramica. È stata per me un'importante occasione, dalla quale avrebbe preso avvio la mia carriera, che si è svolta interamente in questa ditta. Devo dire che non mi sono mai sentita frustrata o sminuita per il fatto di essere diventata designer piuttosto che scultrice. Semplicemente è un problema che non mi sono mai posta e che

forse non esisteva affatto in quegli anni. Posso dire al contrario di non aver mai rinunciato a nulla e di aver anche avuto una famiglia alle spalle che, con intelligenza, ha sempre assecondato le mie scelte.

**FP** Come sono stati i suoi esordi alla S.C.I.?

**AC** Non avevo inizialmente molta passione per la ceramica, poi però mi è venuta. Mi sono trovata subito molto bene. Ho avuto la fortuna di lavorare con Guido Andlovitz, amico di Gio Ponti e persona di grande spessore morale e umano e di apertura mentale, che mi ha dato fiducia e ha lasciato che espressi con libertà le mie idee in campo progettuale, anche se potevano talvolta apparire come delle 'stranezze'. Andlovitz era il tipo di datore di lavoro di una volta e aveva un grande amore per la sua azienda. Inoltre, ho avuto con le maestranze un rapporto stupendo.

**FP** Quando ha condiviso esperienze espositive e artistiche con artisti come Lucio Fontana, Salvatore Fancello, Leoncillo Leonardi, Agenore Fabbri non ha mai avvertito, quindi, il desiderio di passare dal design industriale a un'espressione artistica più libera e incondizionata?

**AC** Non ho mai avvertito il desiderio o l'esigenza di passare dal design all'attività artistica, perché, come dicevo, di fatto mi sono sempre sentita del tutto libera e realizzata nel mio lavoro. Tra l'altro mi accadeva talvolta di avere in azienda incarichi 'artistici' che io potevo interpretare secondo il mio gusto e la mia fantasia, come è avvenuto per alcuni pannelli scultorei e plastiche decorative per architetture private. Una volta, ricordo, mi fu chiesto di plasmare un presepe – tema che io non sentivo per nulla – e così lo feci a modo mio e quando questo fu esposto nel negozio della S.C.I. a Milano provocò un certo scandalo. Le persone che osservavano la vetrina si facevano delle gran risate a causa della posizione della Madonna, protesa sulla mangiatoia, cosicché dovettero rimuoverlo.

**FP** Le origini del design industriale si collocano generalmente nel Bauhaus. In questa scuola, l'insegnamento del design si inquadra entro un contesto ideologico pregnante che risponde all'intento democratico di appianare le differenze sociali e di elevare il tenore culturale e di vita all'interno della società attraverso una produzione che sia al tempo stesso di massa e di qualità. Quando nel dopoguerra ha intrapreso il lavoro di designer alla S.C.I. di Laveno, questo tipo di istanze erano molto sentite dai giovani architetti, lo erano anche dai progettisti che come lei si affacciavano alla collaborazione con l'industria? Come ricorda quel periodo e quale era il suo personale atteggiamento?

- AC** Si lavorava con un approccio al contempo artistico e scientifico, ma nessuna importanza era data alla funzione sociale della progettazione, almeno questa è la mia sensazione.
- FP** Nel programma didattico del Bauhaus la formazione del designer avveniva col supporto di un maestro artigiano e di un artista. Reputa che l'assenza di una iniziale specifica preparazione tecnica in campo ceramico abbia rappresentato un handicap oppure un punto di forza nel suo lavoro di designer?
- AC** Penso che sia stato un punto di forza, perché arrivavo alla progettazione ‘pulita’ e questo mi stimolava a inventare, mettendo in campo tutta la mia fantasia formale in piena libertà e senza subire alcun condizionamento o limitazione. Tutta la storia della ceramica è sempre stata impostata sulla matrice circolare della forma e sulla simmetria, a me invece è venuta voglia di uscire fuori dagli schemi tradizionali e sperimentare l'asimmetria e questa è probabilmente la cosa più originale che abbia fatto. Se ho avuto questa intuizione è anche perché non avevo i rigidi schemi mentali di chi si è formato nel mestiere.
- FP** Lei intraprende il suo percorso nel design al termine di un percorso di studi nel campo della scultura. Come ha vissuto da artista la necessità di vincolare la propria creatività e la propria volontà espressiva alle esigenze della producibilità seriale e della funzionalità dell'oggetto?
- AC** Tutt'altro che come una limitazione. L'esistenza di condizioni tecniche e funzionali da rispettare ha rappresentato una sfida, che ha potenziato la mia capacità di inventare e mi ha offerto l'opportunità di conseguire risultati forse più importanti di quanto avrei saputo fare dedicandomi ad esempio alla scultura.
- FP** Negli stessi anni in cui lei muove i primi passi nel design alla S.C.I. Picaso scopre la ceramica a Vallauris e inaugura il suo ventennale sodalizio con quest'arte. Espone le sue ceramiche in Italia e, come Lei, dona al MIC di Faenza alcuni pezzi, ma soprattutto il suo avvicinamento alla ceramica porta molti artisti, soprattutto in Italia, a misurarsi con questo *medium*. Come ha vissuto da artista e ceramista l'esperienza di Picasso e l'ondata del Picassismo in Italia?
- AC** Direi che Picasso ha fatto poco di interessante in campo ceramico, perché a mio avviso non ha capito cosa è la ceramica come materia. L'ha *usata* piuttosto che *sentirla* veramente. Per questa ragione, quello che ha prodotto Picasso in ceramica non ha avuto per me alcun interesse e nessuna influenza sul mio lavoro.

- FP** Lei progettava pezzi unici, serie limitate e articoli *fantasia*. Mi spiega meglio come funzionava questa ripartizione in settori? Quando si metteva al lavoro sapeva già quanti multipli dovevano essere ricavati dal suo prototipo?
- AC** No, io creavo l'oggetto e successivamente si stabiliva in che quantità produrlo, ma questa scelta non spettava a me, era piuttosto una valutazione di vendibilità, ancor prima che di fattibilità. Alcuni degli oggetti che io progettavo erano giudicati 'poco vendibili' e venivano perciò realizzati in esemplare unico, oppure non venivano affatto realizzati.
- FP** Nella fase di progetto, Lei pensava alla vendibilità?
- AC** Mica tanto! Il mercato è sempre stato l'ultimo dei miei pensieri. Inoltre, come dicevo, ho avuto il privilegio di avere un datore di lavoro che mi ha sempre consentito di fare ciò che mi piaceva.
- FP** Quando progettava un oggetto aveva in mente un determinato target sociale?
- AC** Direi di no. Semplicemente facevo quello che andava bene per me. Quello che mi piaceva. Progettavo un oggetto seguendo una mia personale idea di bellezza, con un'ottica personalista, non collocandolo in un determinato contesto, né avendo come riferimento un certo tipo di clientela.
- FP** La forma nasceva dall'esigenza di progettare una determinata tipologia di oggetto, tipo un vaso o un posacenere, oppure nasceva prima una forma scultoria e successivamente questa veniva 'adattata' a una determinata funzione?
- AC** Generalmente ero io che stabilivo un tema da sviluppare, non si trattava di una richiesta esterna. Dopodiché, dato un determinato tipo di oggetto da realizzare, ne sviluppavo la forma.
- FP** Nella sua prima mostra personale ha esposto una serie di disegni e un piccolo numero di sculture ceramiche. In seguito, nella sua produzione artistica e di design, mi sembra che abbia privilegiato la scultura modellando direttamente la forma dell'oggetto in argilla piuttosto che disegnandola. Avveniva così anche per i sanitari? Con quale dei due mezzi espressivi sente una maggiore sintonia?
- AC** Per quel che mi riguarda un disegno di progettazione non è mai esistito: ho sempre lavorato alla forma direttamente plasmandola con le mie mani. I disegni dei miei progetti erano eseguiti dai disegnatori che li ricavano dai miei modelli. Lo stesso vale anche per la progettazione dei sanitari: preparavo il modello in scala plasmandolo in argilla e poi ne verificavo la resa sul prototipo in gesso in scala reale preparato dai formatori.
- FP** Nelle sue ceramiche-scultura la forma gioca indubbiamente il ruolo di protagonista, eppure anche il trattamento cromatico sembra per lei fondamentale, tanto da averlo introdotto anche in un ambito, quello dell'ambiente

bagno, in cui non era affatto consueto. Quando nasce l'idea del colore nel suo processo creativo? Essa appartiene alla prima intuizione, oppure si tratta di una scelta che si definisce quando l'oggetto ha già una sua esistenza fisica e quale importanza attribuisce al colore?

**AC** Non mi ha mai interessato il colore. Per me gli unici colori che esistono sono il bianco e il nero. Nei sanitari la scelta di introdurre il colore è stata per me l'occasione di fare un passo che fino ad allora non era stato compiuto, di fare qualcosa di nuovo.

**FP** Che rapporto esiste tra forma e decorazione? Come nasceva l'idea di applicare un motivo decorativo a una forma già di per sé compiuta e perfetta?

**AC** La decorazione era una necessità commerciale. Per me non sarebbe stata assolutamente necessaria. Io provengo dalla scultura e mi ha sempre interessato primariamente la forma.

**FP** Ho notato che esistono tipologie decorative molto diverse tra loro: talvolta si tratta di poche pennellate ‘artistiche’, in questo caso sono state eseguite direttamente da Lei? Essendo di fatto dei pezzi unici, questi articoli avevano un valore di mercato differente?

**AC** Sì, ero io stessa a eseguirle direttamente sugli oggetti e ogni pezzo era diverso dall'altro. Non so se questi pezzi avessero un costo differente da quelli decorati dalle decoratrici, suppongo di no.

**FP** Vi sono poi le decorazioni del tipo di quelle del servizio da tè *Gallina*: disegni molto moderni, artistici e non convenzionali. In questo caso, Lei forniva il disegno e l'incisore Marco Costantini ricavava l'incisione sulla lastra di rame?

**AC** Questi decori li ho eseguiti io stessa su lastra di rame e poi sono stati riportati sulla ceramica. È stata una gran fatica!

**FP** In alcuni casi sulle ceramiche vi sono decori piuttosto elementari, dai soggetti rassicuranti, come automobiline, casette, barchette, animali. Sono tutte di sua invenzione o vi erano altri autori?

**AC** (*guardando gli oggetti sul catalogo*) Ma perché facevo questa roba? In questi disegni davvero non mi riconosco, ma devono essere senz'altro miei!

**FP** Sono state rilevate sovente analogie tra il suo lavoro e le immagini pittoriche di Max Ernst o di Joan Mirò, e più ancora le contemporanee creazioni in scultura di Henry Moore, Barbara Hepworth, Hans Arp e Henri Laurens. Ha vissuto una particolare sintonia con qualcuna delle figure o dei percorsi di ricerca del panorama artistico della prima metà del Novecento?

**AC** Seguivo con molto interesse l'arte contemporanea dalle riviste e quando era possibile visitando qualche esposizione. Nel '54, ad esempio, ricordo le

opere dei Surrealisti in mostra alla Biennale di Venezia, visitata con Andlovitz. Avevo una buona conoscenza di questi artisti e senz'altro ne sono stata influenzata nel mio lavoro. In particolare, nella scultura, conoscevo e ammiravo l'opera di Henry Moore.

**FP** Per quanto riguarda invece il mondo del design, ha risentito dell'influenza di Alvar Aalto e della corrente organicista?

**AC** Indubbiamente mi interessava il lavoro di Aalto, anche per il suo rapporto con la natura. Sento una maggiore sintonia con l'organicismo, piuttosto che col razionalismo e la natura è sempre stata, in modo a volte anche inconsapevole, una fonte d'ispirazione per il mio lavoro.

**FP** Cosa distingue, secondo lei, un oggetto di design da un'opera d'arte?

**AC** Secondo me non c'è alcuna differenza.

**FP** Quali parametri stabiliscono la qualità di un oggetto di design?

**AC** Intanto vorrei dire che sebbene la definizione di 'design' non esistesse in passato, io ritengo che il lavoro di progetto sia sempre esistito: il primo uomo che ha avuto bisogno di conservare oppure contenere qualcosa si è fatto la ciotola e questo è già un esempio di design. Pertanto la qualità dipende dalla bontà dell'idea.

**FP** Il design di oggi come le appare rispetto a quello degli anni in cui ha lavorato alla S.C.I.?

**AC** Oggi si fa tutto. Si 'ingoia' tutto. Si rifà tutto, perché probabilmente tutto è stato già fatto. Per me invece un'istanza molto forte è stata quella di fare qualcosa di nuovo. Se mancava l'elemento di novità, veniva meno l'entusiasmo e in qualche modo lo scopo principale del mio lavoro. Ma naturalmente anche nell'innovare la forma non perdevi di vista la funzione di ciò che progettavo.

**FP** Qual è l'oggetto che ricorda con più affetto tra quelli progettati in quegli anni?

**AC** È difficile rispondere, perché quando io ho fatto un oggetto, dopo me ne distacco, non conservo più alcun rapporto affettivo.

**FP** Come trascorre oggi il suo tempo?

**AC** Io non riposo mai, con la mente continuo a inventare. Le idee le metto da parte e a qualcosa servono sempre.

## V. *La comunicazione dell'arte ceramica*

### V.1. *Anelito sociale, modularità e concettualizzazione nell'arte negli anni della ripresa economica*

Intorno alla metà degli anni Sessanta l'interesse e la partecipazione crescente dell'artista alla dimensione sociale e politica dell'esistenza, attraversata in questa fase storica da profonde trasformazioni degli stili di vita, del costume, dei valori estetici, dei sistemi di comunicazione e dello stesso immaginario collettivo, rinsalda il legame delle pratiche artistiche con la vita reale, con il presente e con la quotidianità e stimola il mondo dell'arte alla ricerca di una relazione più vera e concreta con il pubblico. L'artista prende posizione contro la destinazione elitaria e privilegiata dell'opera, ovvero contro la sua mercificazione, privilegiando nuove forme espressive non commercializzabili e invece liberamente fruibili, come la Land Art, che crea trasformazioni del paesaggio naturale, o come la Body Art, l'*happening* e la performance, che producono azioni ed eventi che investono la persona e il tempo e non danno luogo a esiti oggettuali permanenti. Allo stesso tempo gli artisti che lavorano sulla materia manifestano un allontanamento dalle tecniche e dai materiali tradizionali, in particolar modo da quelli considerati 'ricchi', dal punto di vista del valore intrinseco, o distanti dalle pratiche della vita comune, come la scultura in bronzo o in marmo o la pittura a olio, per adottare materiali poveri, prelevati dall'ambiente naturale o antropizzato, come stracci, giornali, legni, pietre, animali vivi, come avviene nell'Arte Povera, o anche rifiuti e scarti prodotti dalla società di massa, come negli *assemblage* del Nouveau Réalisme.

Coerentemente a questo anelito al dialogo e all'interazione con la sfera sociale si manifesta adesso, in controtendenza alle espressioni impulsive e individualistiche della precedente stagione dell'Espressionismo Astratto e dell'Informale, una ripresa del controllo dell'agire artistico da parte delle componenti più razionali del pensiero: il processo creativo è ora affrontato con un approccio analitico-riduttivo che porta a considerare l'opera nei suoi aspetti materiali e formali

oggettivi, come fenomeno in sé e non più come estrinsecazione impulsiva del personale estro dell'autore. Questa tendenza alla razionalizzazione dell'azione estetica orienta l'artista all'adozione di metodologie e strumenti tecnico-scientifici e all'assunzione di concetti-guida – come programmazione, gruppo operativo, serialità, massificazione – desunti dalla sfera economica e dalla progettazione industriale o dal lavoro in *team* tipico dell'architettura. In tal modo l'arte tende a sostituire al valore dell'unicità dell'opera quello della sua riproducibilità e a privilegiare all'esecuzione manuale dell'artista il processo produttivo standardizzato, spesso delegato a terzi, così da assumere i contorni di un progetto che, come nell'architettura e nell'industrial design, è destinato a realizzarsi in forma moltiplicata essendo finalizzato a una fruizione il più ampia possibile. Allo stesso tempo l'istanza ideologica di rivolgersi all'intera collettività mediante l'adozione di un linguaggio universale, comprensibile a tutti, pertanto aniconico e anti-espressivo, muove l'artista a formulare messaggi neutri, basati sull'interazione dinamica tra luce, spazio e sistemi organizzati di elementi primari, in grado di coinvolgere l'osservatore, non più sul piano emotivo o estetico, bensì su quello sensoriale e psicologico. Nel caso dell'Arte Cinetica, Visiva e Programmata l'interesse dell'artista si concentra sullo studio e sulla sperimentazione di fenomeni di natura ottico-cinetica: l'opera non si configura come manufatto, ma piuttosto come meccanismo in grado di attivarsi con la partecipazione del pubblico. Si tratta in altri termini di un esperimento programmato, la cui valenza artistica risiede nell'idea dell'artista-ideatore. Lavorano in questo ambito di ricerca gli italiani aderenti ad Azimut, Gruppo T e Gruppo N che, come il Gruppo Zero e la Stringenz in Germania, la Kalte Kunst in Svizzera o il GRAV in Francia, privilegiano l'azione collettiva all'espressione creativa singolare e coltivano fortemente gli scambi culturali internazionali tra colleghi. Negli Stati Uniti si afferma parallelamente la Minimal Art, i cui esponenti danno vita a opere che si espandono tridimensionalmente allo spazio dell'osservatore e che adottano un codice astratto, basato su forme essenziali di matrice geometrica. Questi lavori sono realizzati su progetto dell'artista, con materiali e processi tecnologicamente avanzati che ne garantiscono la perfetta resa esecutiva, e sono spesso costituiti da aggregazioni di unità modulari, organizzate in macroscopiche strutture, in relazione con l'ambiente di destinazione.

A partire dalla riflessione sul rapporto tra arte e tecnologia e sul significato dell'opera nella società massificata – scaturita anche da testi come quello di Walter Benjamin su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) –, numerose occasioni di dibattito e di confronto interdisciplinare tra architetti, ar-

tisti, critici e imprenditori affrontano, dal punto di vista tecnico, culturale e sociale, il tema del multiplo d'arte, del quale è valorizzata la prerogativa democratica, in quanto oggetto di qualità estetica producibile in serie a costi accessibili. Enzo Mari<sup>1</sup> è tra gli intellettuali più impegnati sul fronte ideologico dell'Arte Programmata, nonché il curatore nel 1965 a Zagabria della mostra internazionale *Nuova Tendenza 3*, dedicata al tema del modulo seriale. Con lui, anche Bruno Munari<sup>2</sup>, autore del *Manifesto dei Multipli*<sup>3</sup>, è uno degli artisti più precoci nella sperimentazione e promozione dell'integrazione dell'arte col mondo dell'industria attraverso l'impiego nel progetto artistico di multipli prefabbricati. Dell'arte 'moltiplicata' Mari e Munari intuiscano non solo i vantaggi di tipo tecnico-produttivo ed economico, ma anche la forte flessibilità compositiva e la possibilità di coinvolgere nell'azione creativa il fruitore dell'opera. Come afferma Maurice Merleau-Ponty nel suo saggio *Fenomenologia della percezione* (1945), il primato dell'esperienza spetta, infatti, allo spettatore dell'opera, nella misura in cui l'intervento dell'artista prende forma e si compie nella sua percezione, pertanto il suo ruolo è attivo e costitutivo. Nasce il concetto di 'opera aperta', secondo la definizione formulata da Umberto Eco nel catalogo della mostra *Arte Programmata*, organizzata da Munari nel negozio Olivetti a Milano nel 1962: «una *costellazione* di elementi in cui l'osservatore individui, secondo una *scelta* interpretativa, i vari collegamenti

<sup>1</sup> Per una bibliografia essenziale su Enzo Mari (Cerano, 1932) si veda: E. Mari, B. Casavecchia, *25 modi per piantare un chiodo*, Mondadori, Milano 2011; R. Pedio, *E. M., designer*, Edizioni Dedalo, Bari 1980.

<sup>2</sup> Per una bibliografia essenziale su Bruno Munari (Milano 1904-1998) si veda: A. Tanchis, *L'arte anomala di B. M.*, Laterza, Bari 1981; M. Meneguzzo, *B. M.*, Laterza, Roma 1993; B. Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Roma 2015.

<sup>3</sup> «Il Centro Operativo Sincron di Brescia, proseguendo l'operazione collettiva iniziata nel 1967, presenta cinque nuovi oggetti a funzione estetica prodotti in 250 esemplari, firmati, numerati e garantiti collettivamente. Il Centro Sincron intende precisare che, essendo i multipli oggetti a due o più dimensioni prodotti in un numero limitato o illimitato di esemplari aventi lo scopo di comunicare per via visiva informazioni di carattere estetico ad un pubblico vasto ed indifferenziato, le loro caratteristiche sono: a) il multiplo è ideato dall'autore come tale e non è perciò la riproduzione di un'opera d'arte. b) il materiale e le tecniche di realizzazione di un multiplo sono scelti dall'autore come il supporto più adatto per passare l'informazione estetica, indipendentemente dalla preziosità dei materiali. c) il multiplo tende alla serie illimitata ed al basso prezzo, indipendentemente dal valore 'commerciale' dell'autore. d) il basso prezzo dei multipli, strettamente calcolato sul costo di produzione, permette una grande diffusione proprio in quello strato di pubblico interessato all'oggetto e non alla speculazione. e) i multipli quindi non sono copie, ma esemplari d'autore» (cfr. B. Munari, *Manifesto dei Multipli*, pubblicato nel 1968 per la galleria Sincron di Brescia).

possibili, e quindi le varie possibilità di configurazioni diverse – al limite intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi»<sup>4</sup>.

Oltre che in 'oggetti a funzione estetica' – come ad esempio le grandi sculture accampate nel paesaggio da Mario Staccioli o i sistemi tridimensionali ritmici delle tele estroflesse di Enrico Castellani o ancora le composizioni di elementi modulari *Costruttivi Trasformabili* di Nicola Carrino – questi principi sono largamente applicati nel design industriale di prodotti d'uso comune. Ne sono espressione ad esempio due progetti di Mari basati sul modulo, come la libreria in plastica *Glifo* (1966), prodotta da Danese e costituita da una cellula cubica replicabile nelle modalità e nell'estensione desiderata, e il sistema di piastrelle da rivestimento *Serie elementare* (1967) prodotto da Gabbianelli, le cui diverse decorazioni risultano variamente componibili secondo la creatività e il gusto del destinatario.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta la tendenza a considerare l'idea come essenza stessa dell'arte diviene dominante nel Concettualismo, una corrente artistica il cui fine è di natura meramente noetica, nel senso che più che interessarsi alla produzione di un'opera concreta e fruibile, si manifesta per mezzo di immagini fotografiche, catalogazioni, testi scritti o altre tracce di un processo mentale, che è esso stesso opera d'arte. Quest'ultima pertanto non è più valutabile sulla base di considerazioni estetiche o di merito sull'abilità artistica dell'autore, ma in quanto strumento di attivazione del pensiero dello spettatore su tematiche suggerite dall'artista che possono essere di natura politica, filosofica, sociologica oppure riguardanti l'indagine da lui condotta sugli stessi strumenti della comunicazione artistica.

In questa cornice storico-artistica i percorsi di ricerca tracciati da Nedda Guidi e da Nino Caruso in campo ceramico si connotano per alcune prospettive comuni e coerenti con i tempi, quali l'istanza fortemente sentita da entrambi a collocare il proprio lavoro in un'ottica di utilità collettiva e di condivisione d'intenti e di risorse di conoscenza ed esperienza non soltanto con coloro che partecipano al medesimo settore di attività disciplinare, ma con tutte le altre componenti della sfera sociale e culturale. In secondo luogo entrambi prelevano dal patrimonio dei nuovi strumenti messi in campo dall'arte contemporanea l'elemento della modularità, valorizzandolo, in un caso, per la costruzione di sistemi a valenza artistica, variabilmente proponibili al pubblico, in funzione del contesto ambien-

<sup>4</sup> Cfr. Vinca Masini 1965, p. 61.

tale di destinazione, nell'altro, per la creazione di soluzioni innovative, funzionali all'architettura e dotate di massima flessibilità e apertura. Ancora entrambi utilizzano un approccio segnatamente razionale, che prevede una elaborazione progettuale e una conseguente rigorosa processualità operativa e che si estrinseca nella produzione di oggetti modulari improntati a un linguaggio essenziale e anti-figurativo, che però si arricchisce, nelle fasi più tarde del percorso artistico, di elementi iconografici che rimandano alle remote culture mediterranee.

V.2. *La scultrice Nedda Guidi e la ceramica come esperienza*

La storia dell'arte ci invita di frequente 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 della dottrina neoplatonica, così come la Psicoanalisi di Sigmund Freud ci viene in soccorso per decodificare le immagini surrealiste di Salvador Dalì e il drammatico vuoto di certezze espresso dall'Esistenzialismo di Jean-Paul Sartre ci chiarisce il senso dell'*art autre* ad esempio di Wols. Del tutto analogo ai casi citati è il rapporto esistente tra lo Strumentalismo del filosofo e pedagogista statunitense John Dewey e la scultura in ceramica di Nedda Guidi (Gubbio, 1921-Roma, 2015).

La personale provenienza della scultrice dall'interrogazione filosofica ne influenza, infatti, la tendenza alla concettualizzazione della pratica artistica e alla formalizzazione della grammatica espressiva, coerentemente all'assunzione di un preciso quadro di riferimento epistemologico, facente capo appunto al pensiero estetico di Dewey. Secondo l'interpretazione dell'*arte come esperienza* proposta dal filosofo nell'omonimo saggio del 1934 – dove egli intende per *esperienza* l'interazione tra la creatura vivente e le condizioni ambientali –, la pratica artistica non ha proprie norme e finalità fisse e invariabili, ma queste si determinano di volta in volta, nel corso dell'atto esperienziale. In conformità con questa prospettiva l'attività della ceramista si configura come ricerca empirica, basata sulla continua sperimentazione 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. La stessa artista, nel precisare le ragioni del suo avvicinamento alla ceramica, chiarisce i fondamenti speculativi del suo approccio strumentalista: «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»<sup>5</sup>.

La ceramista investe perciò le proprie capacità razionali e cognitive nell'elaborazione del progetto, nella conduzione dell'azione fabbrile e nell'analisi dei suoi risultati, in modo tale da controllare, senza reprimerle del tutto, le sfere emozionale e istintuale, che – come lei stessa avverte – potrebbero avere il sopravvento per effetto dell'irretimento indotto dal mezzo ceramico. Proprio in virtù della pregnante qualità intellettuale, oltre che pratica e tecnica, della sua indagine, la ceramica di Guidi è arte pura, dialogante con i linguaggi visivi 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'<sup>6</sup> d'arte e di usarla – come dichiara l'artista – «in modo totale»<sup>7</sup>. 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 la posizione di coloro che, come Nedda Guidi, interpretano la ceramica quale mezzo possibile per la scultura, e quella opposta di coloro che credono invece in una ceramica che sia *anche* scultura, sottolineando che «La differenza è sostanziale: la prima sfugge al patrimonio di seduzioni tradizionali della ceramica, le mortifica persino, per dimostrare che comunque il discorso che annuncia è diverso: la seconda, invece non intende rompere nessun legame, e riscatta tutti i valori di maestria e seduttività tradizionali all'arte ceramica»<sup>8</sup>.

Accanto all'approccio radicale alla ceramica, l'altro dato fondamentale del percorso di ricerca di Nedda Guidi che si pone in diretta relazione con il 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. Una costante del suo lavoro è infatti la capacità di non perdere mai di vista il nesso tra ricerca individuale artistica e solidarietà sociale, in coerenza con un aspetto primario della teoria dello Strumentalismo consistente appunto nella tensione

<sup>5</sup> Cfr. Tinari 1991.

<sup>6</sup> «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» (cfr. Guidi *et al.* 1971, p.n.n.).

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> Cfr. Crispolti 1976, p.n.n.

al superamento della separazione tra arte e vita quotidiana, nell'assimilazione dell'arte nel sistema delle relazioni sociali e nella valorizzazione delle discipline artistiche in quanto socialmente utili e portatrici di insostituibili valori educativi. Per il filosofo americano infatti l'arte non è semplicemente un'esperienza, ma è la migliore tra le possibili esperienze umane e colui che la esperisce, come anche chi ne fruisce, ha la possibilità di sperimentare un sentire emotivo immediato, di piacere o di sofferenza, che lo conduce alla conoscenza diretta dell'oggetto. Da questo punto di vista l'opera d'arte, in quanto reificarsi dell'esperienza estetica, e quindi espressione tangibile della compiutezza e dell'equilibrio del processo artistico, assume per la collettività il significato e il valore di un mezzo privilegiato di comunicazione<sup>9</sup>, da cui la necessità di portarla fuori dal «salone di bellezza della civiltà»<sup>10</sup> per renderla accessibile a tutti.

In questo senso va certamente letto il profondo rigore morale assunto dall'artista verso il proprio lavoro creativo inteso come dovere sociale e l'impegno da lei costantemente profuso nel rendere disponibile e comunicare l'arte all'altro. Ciò 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 nelle intenzioni e nelle fasi operative, in ultimo, ma non da meno, attraverso l'azione didattica, cioè la divulgazione della cultura ceramica e la trasmissione delle tecniche.

Di questo atteggiamento appare particolarmente emblematico il segmento del percorso artistico della scultrice compreso tra l'inizio degli anni Sessanta e la seconda metà dei Settanta, sistematizzato dalla stessa ceramista attraverso la stesura di una relazione illustrativa, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*<sup>11</sup>, che espone in maniera dettagliata il suo viaggio esperienziale nel *medium* ceramico, attraverso esplorazioni, scoperte e passaggi di fase, precisando di ogni periodo gli obiettivi e i processi messi in campo per realizzarli. Pertanto estrapolando dal lungo cammino di ricerca di Nedda Guidi il periodo 1961-1976 e ripercorrendo, sulle

<sup>9</sup> «Alla fine le opere d'arte sono i soli *media* capaci di una comunicazione completa e non ostacolata tra uomo e uomo che può aver luogo in un mondo pieno di abissi e pareti che limitano la condivisione dell'esperienza» (cfr. Dewey 2007, p. 120).

<sup>10</sup> «Finché l'arte sarà il salone di bellezza della civiltà, né l'arte né la civiltà saranno al sicuro» (Ivi, p. 325).

<sup>11</sup> Cfr. N. Guidi, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in Crispolti Marziano Guidi 1976.

tracce da lei segnate, la sua ricerca in ceramica, è possibile comprendere pienamente le modalità e il senso dell'approccio pragmatico da lei applicato non soltanto alla disciplina, ma alla vita stessa, nel senso che la sua arte – come dice Boris Groys a proposito della relazione tra arte e filosofia – «prende determinate posizioni filosofiche, ideologiche, politiche, e mostra cosa significhi non solo pensare in accordo a tali posizioni, ma anche vivere con e per mezzo delle medesime»<sup>12</sup>. La qual cosa qualifica il lavoro della scultrice, in quanto esperienza totalizzante, nel suo spessore culturale, prima che nelle valenze estetiche, come caso unico ed emergente nel panorama della storia dell'arte ceramica del Novecento italiano.

Inoltre, se per un verso la posizione filosofica assunta dalla scultrice getta un ponte tra la cultura italiana e quella statunitense, per un altro, grazie allo strenuo impegno nella trasmissione dei saperi e delle esperienze da lei speso in Italia e all'estero, l'arte italiana in ceramica si avvantaggia di più ampi spazi di riconoscibilità e apprezzamento nel panorama internazionale.

*V.2.1. Gesto, modulo e memoria: un percorso artistico interamente dedicato alla ceramica*

Nedda Guidi nasce a Gubbio nel 1927 e muore a Roma nel 2015. Conseguito il diploma magistrale, si dedica all'insegnamento nella scuola elementare e, dopo alcune esperienze di docenza,<sup>13</sup> intraprende gli studi di Filosofia all'Università di Urbino, laureandosi nel 1954 con una tesi in pedagogia dal titolo *Scuola e società: aspetti storici e teorici del problema*, centrata sul rapporto tra sistema formativo e sistema sociale e sull'opera di John Dewey, uno dei maggiori pensatori e innovatori della pedagogia del Novecento, che, in scritti come *Il mio credo pedagogico* (1897) o *Scuola e società* (1899), sviluppa la teoria dello Strumentalismo pedagogico, basata sull'esperienza da lui condotta nella scuola-laboratorio dell'Università di Chicago.

Avvicinatasi alle arti visive da autodidatta, Guidi affianca precocemente all'interesse per la filosofia e la didattica, la ricerca sul mezzo artistico, dedicandosi inizialmente alla pittura, per poi individuare il proprio linguaggio d'elezione nella più lenta e paziente pratica ceramica, appresa presso alcune manifatture di

<sup>12</sup> Cfr. Liotti Groys 2013.

<sup>13</sup> Stringe in questi anni un intenso e durevole rapporto di amicizia con la poetessa Anna Malfaiera che, dopo aver condiviso con la ceramista le prime esperienze di insegnamento nel Nord Italia, la segue a Roma, dove dal 1961 ricopre, come Guidi, un incarico al Ministero della Pubblica Istruzione.

maiolica di Gualdo Tadino, dove ricopre la mansione di decoratrice. A tale scelta l'artista rimane sempre coerente, rinnovando negli anni la propria lealtà all'arte e al *medium* ceramico e allo stesso tempo mettendo quest'ultimo costantemente alla prova attraverso un'indagine accurata sul mezzo tecnico, che la conduce gradualmente alla piena acquisizione dell'antico mestiere e dei suoi segreti.

Trasferitasi a Roma, Guidi insegna (dal 1957 al 1978) la disciplina ceramica nei corsi integrativi per bambini e insegnanti della scuola dell'obbligo del Centro di Educazione Artistica (C.E.A.)<sup>14</sup> del Provveditorato agli Studi di Roma, un istituto nato negli anni della ricostruzione post-bellica coll'intento di promuovere l'interesse verso le pratiche artistiche, come occasione di tutela e recupero delle fasce d'età più deboli e più esposte ai pericoli conseguenti al degrado materiale e morale della società generato dalla guerra. Entrata in contatto con il vivace ambiente artistico romano, frequenta soprattutto il gruppo astratto-informale, del quale fanno parte tra gli altri Bice (Beatrice) Lazzari, Cosimo Carlucci, Lorenzo Guerrini, Giuseppe Vittorio Parisi. Conduce inoltre una personale attività creativa, esprimendosi con *media* differenti, come il disegno, la pittura e la scultura ceramica, e avvalendosi, nell'approfondimento della figulina, del prezioso supporto del ceramista esperto Cosimo Ettore, tecnico di laboratorio all'Istituto d'Arte Silvio d'Amico, nonché assistente e consulente di Leoncillo Leonardi e autore di svariati trattati di tecnologia ceramica.

La sua prima produzione artistica è segnata dall'adozione di una lingua oscillante tra l'influenza neocubista – come nel bassorilievo *Siesta* del 1960 – e la pura astrazione – come nella scultura *Forma Chiusa* del 1958 – talvolta sviluppando medesimi temi in ambiti diversi, come nel caso del dipinto figurativo geometrizzante e della scultura ceramica informale intitolati *Angelo rosso*, entrambi del 1958. All'inizio degli anni Sessanta si precisa la scelta esclusiva nei confronti dell'espressione ceramica e prende corpo un ciclo di opere d'impronta informale, costituite da lastre sottili di terracotta smaltata, alle quali l'artista assegna la titolazione di *Fogli*, che sono presentate in occasione della sua prima personale, nel 1964, alla galleria Numero di Roma.

<sup>14</sup> Nell'archivio privato della ceramista è conservata una nota dattiloscritta di sei pagine nella quale la stessa esplicita i contenuti del corso da lei condotto al C.E.A. (via Ariosto n. 25, Roma) agli insegnanti delle scuole elementari: elementi di storia della ceramica italiana, nozioni tecniche sui materiali, illustrazione delle fasi di lavorazione (foggiatura, essiccamento, cotture, colorazione). L'insegnamento ai bambini è impartito invece presso la scuola F. Di Donato (via Bixio n. 85, Roma).

Da questo momento la scultrice attraversa diverse fasi creative, generalmente della durata di un biennio o poco più, caratterizzate dalla coerenza a determinati temi progettuali e dalla personale elaborazione delle suggestioni esercitate dalle tendenze artistiche coeve. Alla iniziale fase dei *Fogli* succede la creazione di volumi chiusi, attraversati da tagli, e a seguire la comparsa di moduli di matrice minimalista: forme geometriche ripetute in sistemi organizzati variabili, dipinte con smalti uniformi, prevalentemente in 'blu copiativo'.

L'indagine sulla modularità prosegue e si approfondisce durante l'intero decennio Settanta, con una tendenza a privilegiare l'aspetto materico a quello morfologico, così da approdare alla creazione di multipli in terracotta colorata, ottenuti dalla monocottura di composti di argilla e ossidi coloranti, le cui prove di laboratorio danno origine, a loro volta, alla serie delle *Tavole di campionatura*. Dal 1976, in continuità con l'impostazione concettuale delle *campionature*, Guidi sviluppa le serie delle *Terre trovate* e delle *Tavole per un viaggio*<sup>15</sup> (1978), nelle quali documenta la raccolta di frammenti archeologici e geologici avvenuta durante le sue esplorazioni del territorio, che alterna alla costruzione di opere di maggiore impatto plastico, articolate in composizioni orizzontali di elementi modulari in terracotta colorata.

Alla fine degli anni Settanta si manifesta l'interesse verso la storia antica delle civiltà mediterranee e mediorientali, coltivato anche attraverso i viaggi. L'opera conserva una fisionomia austera ed essenziale, dalle delicate tonalità cromatiche che vivificano la naturalezza della terracotta (sempre colorata per mezzo di ossidi impastati all'argilla), come in *Anfora* del 1989 o *Scultura* del 1987. Prendono forma elementi arcaici e metaforici – sino a questo momento severamente tenuti a margine della rappresentazione – «che propongono di collegare la conoscenza delle forme storiche, come patrimonio culturale collettivo, alle esperienze artistiche contemporanee»<sup>16</sup>. L'oggetto cioè suggerisce intenzionali richiami formali a presenze già note, ma nello stesso momento, anche quando allude ad ambiti temporali o geografici determinati – come in *Omaggio a Ebla*<sup>17</sup> (1981), *Limerick*<sup>18</sup> (1992) o *Akyarlar*<sup>19</sup> (1983) –, non è citazione, ma riflesso di un'immagine universale ideale e archetipica, che affiora alla superficie dal profondo dell'Io. Al contempo il re-

<sup>15</sup> Ripr. in D'Amico Gualdoni 1990, pp. 48-51.

<sup>16</sup> Cfr. Guidi 1996, p.n.n.

<sup>17</sup> Ripr. in Borsellini Cirri 2016, p. 184.

<sup>18</sup> Ivi, p. 183.

<sup>19</sup> Ivi, p. 185.

cupero del patrimonio iconografico e culturale originario è valorizzato in quanto antidoto alla spersonalizzazione e globalizzazione dell'arte: «sono convinta che l'artista deve essere 'internazionalmente colto', ma nell'oggetto deve trasparire anche la cultura vissuta. Nel processo creativo è necessaria una interazione di conoscenza ed esperienza. Un modo per salvarsi dall'internazionalismo di maniera»<sup>20</sup>.

Ancora ispirate a un mistico e rigoroso minimalismo, le sculture di Guidi degli anni Novanta si articolano nello spazio costruendo sistemi compositivi di solida compattezza volumetrica, alleggeriti da cromie sempre più tenui e sobrie. Al tema della memoria si intreccia quello cosmico, ispirato dai suoi interrogativi sulla natura umana e sulle sue origini e dall'interesse per l'astronomia e l'osservazione del cielo, da cui nascono opere come *Celeste21* (1985), *Pozzo* (1999-2000) e *Cielo caduto* (2001).

Dagli anni Sessanta Nedda Guidi espone in numerosissime mostre sia collettive che personali in Italia e all'estero (Corea, Giappone, Turchia, Stati Uniti, Australia, Germania) e partecipa a svariati concorsi nazionali. Il suo lavoro è preso in esame dai più avvertiti critici italiani, tra cui Enrico Crispolti, Filiberto Menna, Gillo Dorfles, Renato Barilli, solo per citarne alcuni. Nel corso della sua carriera sperimenta anche il design, progettando piastrelle da rivestimento per l'industria ceramica in collaborazione con aziende del territorio umbro (Monina di Gualdo Tadino). Realizza inoltre alcuni pannelli scultorei per le sedi I.N.P.S. di Cuneo e Forlì e per la Scuola Media di Ponte San Giovanni. Infine sono fondamentali le molteplici esperienze condotte dall'artista in campo didattico e nella divulgazione pratica e teorica della disciplina ceramica. Attività, quest'ultima, che la vede molto presente in ambito non solo nazionale, ma anche internazionale, con la conduzione di *workshop* e la partecipazione a convegni in diversi paesi anche extraeuropei.

### V.2.2. *Il legame imprescindibile tra arte e società*

Nel pensiero del pedagogista americano John Dewey la scuola svolge una funzione sociale di primaria importanza, in quanto potenzialmente favorisce lo sviluppo democratico della società, promuovendo nell'individuo integrità morale, autonomia e libertà. Tuttavia, perché questo accada, la pratica educativa deve rinnovarsi e la scuola deve abbandonare la tradizionale impostazione nozioni-

<sup>20</sup> Cfr. Guidi 1996, p.n.n.

<sup>21</sup> Ripr. in Lux Bojani Guidi 1989, p. 43.

stica e verbalistica e trasformarsi in scuola-laboratorio: luogo operoso, collegato alla vita reale, basato sull'esperienza e sulla cooperazione fiduciosa tra insegnanti e alunni. Ciò presuppone l'applicazione del principio dell'apprendimento attraverso il fare (*learning by doing*)<sup>22</sup>, in quanto il fare produce la comprensione del processo che conduce al risultato. Da ciò discende la valorizzazione del lavoro manuale, inteso come educazione alla disciplina, alla socialità e alla progettualità, che sono le qualità richieste nelle attività laboratoriali. Attraverso il metodo pedagogico attivo il bambino sviluppa il desiderio e la capacità di apprendere e tali qualità si conservano nel corso della vita intera e consentono all'individuo di imparare in tutte le situazioni, facendone un essere consapevole, in grado di auto-realizzarsi e quindi di contribuire al benessere della comunità.

Il principio del ruolo sociale primario dell'educazione e l'impegno a favore dell'applicazione di una pedagogia attiva, capace di incoraggiare la socialità e il rispetto della persona, sono assunti in senso etico da Guidi non solo nel lavoro di docente di Italiano e Storia nella Scuola Superiore di Secondo Grado – esercitato negli anni compresi tra il 1978 e il 1986 –, ma nelle molteplici esperienze da lei condotte in ambito formativo proprio in seno alla stessa attività di ceramista. La pratica didattica dell'artista si nutre peraltro costantemente di studi e approfondimenti teorici, che si sviluppano a partire dalle basi pedagogico-filosofiche di formazione e che costituiscono per l'artista ricercatrice un supporto indispensabile del percorso esistenziale e professionale<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> La pedagogia di Dewey è centrata sul principio pedagogico del *learning by doing*. Secondo la concezione pragmatistica della conoscenza, infatti, conoscere significa modificare la realtà per mezzo del pensiero e quindi interagire con il mondo. Apprendere non significa ricevere passivamente delle nozioni, ma elaborare attivamente delle idee. La scuola tradizionale è accusata da Dewey di trasformare gli alunni in uditori passivi. Deriva da qui la valorizzazione del lavoro manuale, inteso non come avviamento alle professioni, ma come educazione alla disciplina, alla socialità e alla progettualità richieste dalle attività di laboratorio.

<sup>23</sup> Tra i testi che hanno maggiormente influito sul suo approccio alla conoscenza e alla pratica artistica vi sono: *Teoria della forma e della figurazione*, raccolta degli scritti teorici di Paul Klee, che includono le riflessioni dell'artista sulla genesi della forma e soprattutto le sue lezioni tenute al Bauhaus di Weimar e Dessau; *Educare con l'arte* (1943) di Herbert Read, che sostiene la necessità di un'educazione immaginativa, capace di dare al bambino, non solo una coscienza in cui immagine e concetto, sensazione e pensiero siano collegati e unificati, ma anche una conoscenza istintiva delle leggi dell'universo e una relazione di armonia con la natura; *Arte e percezione visiva* (1959) di Rudolf Arnheim, che riconosce all'atto del vedere una valenza creativa e un implicito giudizio visivo, ovvero afferma che ciò che chiamiamo pensiero non è privilegio di processi mentali posti al di là della percezione, ma è invece un ingrediente essenziale di quest'ultima.

Come il suo illustre conterraneo cinquecentesco, Cipriano Piccolpasso, il quale dichiarava già nel titolo del suo trattato *Li tre libri dell'arte del vasaio* l'intenzione di illustrare ai suoi lettori «non solo la pratica, ma brevemente tutti i secreti di essa cosa che persino al dì d'oggi è stata sempre tenuta nascosta», Guidi ha in spregio l'immagine della 'vasaia gelosa' – per citare uno dei testi cari all'artista<sup>24</sup> –, preda di ristrette visioni corporativistiche di mestiere, mentre fa proprio il ruolo della maestra. Ad esso dedica non minori energie che al lavoro creativo, esponendo analiticamente nei suoi scritti e nelle sue lezioni teoriche e pratiche le fasi di un processo che, sebbene avvolto da un'aurea di mito e mistero ed esposto a incognite e variabili per via dell'azione imponderabile del fuoco, è pur sempre riconducibile a una prassi razionale controllata dall'artiere e pertanto trasmissibile.

Nel 1965, in occasione del Convegno Nazionale del C.E.A. sul tema *L'arte nella Scuola Elementare*, la ceramista presenta la relazione *La modellazione e la ceramica*, pubblicata negli Atti del Convegno. In essa Guidi espone le ragioni della validità pedagogica dell'insegnamento della disciplina ceramica nella scuola primaria. A partire dalla considerazione che i bambini giocano volentieri con la terra e mostrano pertanto una istintiva confidenza con il mezzo espressivo, l'artista sottolinea come l'attività assuma le caratteristiche del gioco, conservi la freschezza dell'immaginazione infantile, l'interesse spontaneo e l'inventiva personale, pur facendo ricorso ai processi operativi di un'azione strutturata e disciplinata e perciò altamente formativa. Il testo ricostruisce le fasi dell'esperienza laboratoriale di realizzazione di un manufatto ceramico<sup>25</sup>, precisando con esattezza gli

<sup>24</sup> C. Lévi-Strauss, *La vasaia gelosa. Il pensiero mitico nelle due Americhe*, CDE, Milano 1991.

<sup>25</sup> Guidi illustra con puntualità le fasi dell'esperienza di laboratorio. Dapprima il bambino deve entrare in rapporto con l'ambiente in cui si svolge l'esperienza, godendo della piena libertà di movimento e della possibilità di seguire le proprie sollecitazioni emotive, in modo che le sue azioni siano spontanee. Il momento iniziale è quello della modellazione, preceduto dalla presa di confidenza con la creta e con le sue possibilità plastiche e dai primi esperimenti di creazione e distruzione di forme, che avvengono in completa autonomia. In seguito l'insegnante domanda cosa egli intenda fare e lo aiuta, incitandolo al ricordo e all'osservazione, per ricostruire l'immagine scelta. Non vengono usati modelli che falserebbero la personale visione del mondo del bambino. L'intervento sarà richiesto dal discente nel momento in cui si presenteranno le difficoltà pratiche della materia e sarà necessario ricorrere ad azioni tecniche, come l'uso appropriato degli strumenti o della barbotina, per assicurare la riuscita del lavoro e consentire al bambino il passaggio dallo stato istintivo alla consapevolezza del proprio operato. Guidi passa in rassegna i vari tipi di modellazione sperimentabili dal bambino nei tempi e nei modi liberi della sua ricerca plastico-espressiva: foggatura di recipienti a colombino, sculture a tutto tondo,

ambiti d'intervento dell'insegnante, tali da configurare l'azione didattica come supporto al bambino, nel rispetto del suo grado di sviluppo, delle sue intenzioni e della sua visione della realtà: «fare della ceramica a scuola, significa dare la possibilità al bambino di manifestare il proprio mondo liberamente percepito nella sua totalità che è forma e colore»<sup>26</sup>.

L'insegnamento della ceramica a bambini e adulti offre alla ceramista l'opportunità di praticare, condividere e portare quindi a una dimensione di socialità l'esperienza personale del mestiere ceramico. A questo scopo l'artista si dedica inoltre alla conduzione di *workshop* rivolti a un pubblico ampio e differenziato, che include aspiranti ceramisti, insegnanti, bambini e ragazzi, talvolta con disabilità. Rientra ad esempio in quest'ultimo ambito l'esperienza compiuta del 1972, presso la scuola romana Vittorino da Feltre, che la vede partecipare, con un gruppo di specialisti, diretto dall'artista e teorico dell'educazione artistica Enrico Accatino, alla proposta dei linguaggi dell'arte a ragazzi affetti dalla sindrome di Down come strategia per consentire loro di sintonizzarsi sugli aspetti più profondi e autentici del sé e vivere un'esperienza liberatoria e gratificante. Tra l'altro, negli anni 1987, 1988 e 1989, conduce a Faenza il laboratorio sperimentale d'arte ceramica per bambini *Giocare con l'arte* del Museo Internazionale delle Ceramiche – nato nel 1978 da un'idea di Gian Carlo Bojani e Bruno Munari –, in occasione del quale dona la sua opera *Tavola di Campionatura Bottoni* e coinvolge i bambini nella creazione di un artefatto con la tecnica delle 'terre colorate' (blu, verde, giallo e rosso). Nel 1988 partecipa inoltre alla mostra *East-West Contemporary Ceramics Exhibition* di Seoul (Corea del Sud), la cui sezione italiana è curata da Gillo Dorfles, e tiene uno *stage* ad allievi coreani, realizzando con loro una scultura per il Korean Culture and Arts Foundation (KCAF) Center. Sono ancora legate ad attività seminariali le esperienze di viaggio nel 1992 a Bechyné (Repubblica

a bassorilievo, a incavo, a piano graffito e disegnato dal colombino. Alla modellazione segue lo svuotamento dell'oggetto a tutto tondo, poi le fasi di essiccazione e cottura, che, con le debite precauzioni, saranno controllate dai bambini. Dopo la cottura si procede con la preparazione dei colori e la stesura del rivestimento cromatico, che suscita molto entusiasmo. L'insegnante deve introdurre l'allievo all'uso dei colori (colorazione sotto vernice, a maiolica, a smalti), ma lasciarlo libero nella scelta delle cromie, che può avvalersi di una tabella di campioni di colori già cotti. L'apertura del forno dopo la seconda cottura è motivo di intensa emozione collettiva. Indipendentemente dal risultato, il bambino è pronto ad affrontare tutto il processo da capo con grande entusiasmo, in quanto ha la possibilità di comunicare e di approfondire o completare le precedenti esperienze.

<sup>26</sup> Cfr. Guidi 1965, p. 49.

Ceca), nel 1993 in Sicilia, a Castel di Tusa, nel 1997 a Thessaloniki (Grecia) per l'Unesco Center (per le donne e la pace nei Balcani).

Sempre nell'ottica della condivisione dei saperi Guidi partecipa attivamente al dibattito culturale attraverso la pubblicazione di *note* e di *considerazioni* – scrive tra l'altro un testo intitolato *L'argilla chiamata pizza* – intervenendo a tavole rotonde e convegni<sup>27</sup> in Istituti d'Arte, Università e istituzioni culturali locali e internazionali, con relazioni illustrate che presentano i risultati della propria indagine filosofico-artistica e gli orientamenti dell'arte fittile italiana contemporanea.

Allo stesso modo è molto sentita e partecipata da Guidi, soprattutto a partire dai tardi anni Sessanta, l'istanza di difendere la presenza femminile nella scena artistica<sup>28</sup>, con uno spirito che – come dichiara l'artista<sup>29</sup> – va oltre qualsiasi tipo di revanscismo femminista, per tendere piuttosto alla presa di consapevolezza e alla verifica critica dei codici interpretativi imposti dalla cultura maschile dominante. Guidi condivide quest'impegno con colleghe artiste e intellettuali e amiche di una vita, come ad esempio l'artista e poetessa Mirella Bentivoglio, la pittrice naïf Marinka Dallos (frequentata con il marito poeta Gianni Toti), la *performer* Tomaso Binga (Bianca Pucciarelli), moglie del critico e amico Filiberto Menna. In questo contesto, nel 1976, aderisce con dieci artiste, poetesse e storiche dell'arte – Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabra, Anna Maria Colucci, Regina della Noce, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro, Silvia Truppi – alla fondazione della Cooperativa di

<sup>27</sup> Tra le tante partecipazioni: conferenza *Concettualità e struttura nell'arte ceramica contemporanea* all'Istituto d'Arte Silvio d'Amico di Roma nel 1981; conferenza *Ceramica tra tradizione e contemporaneità* all'Accademia di Romania a Roma nel 2000; relazione *Concettualità in ceramica* presentata al convegno *La ceramica tra didattica e produzione* tenutosi a Comiso nel 2000 (Marziano 2001); partecipazione alla tavola rotonda *Una vita per la ceramica* nell'ambito di *Mani in Pasta. L'arte e l'imprenditorialità delle donne nella ceramica e nel cibo* a Pesaro nel 2002.

<sup>28</sup> «Alla fine degli anni Settanta erano in azione vari gruppi femministi con impegno artistico: citeremo il gruppo 'Immagine' di Varese (Gandini, Seacol, Sironi, eccetera) e il gruppo 'Donne-Immagine-Creatività' di Napoli (Dioguardi, Panaro, Sarno, Trapani) che tra l'altro esposero alla Biennale di Venezia del 1978» (cfr. Baj 1988, p. 54).

<sup>29</sup> «Partecipo a mostre di donne artiste quando si pongono come campo di verifica della creatività della donna e di ricerca se e dove c'è, nei segni, qualcosa di diverso che si possa evidenziare entro la cultura dominante. Il senso dell'indagine va oltre, mi auguro sempre, a qualsiasi tipo di revanscismo, stimola piuttosto l'attenzione a smontare codici usuali di visione del mondo. Tutti ne abbiamo bisogno» (cfr. N. Guidi, in Vescovo 1977, p. 20).

via Beato Angelico, primo spazio (centro studi e galleria) in Italia gestito da sole donne e dedicato alla valorizzazione dell'arte storica e contemporanea al femminile<sup>30</sup>, dove tiene la personale *Terre* nell'aprile del 1977.

### V.2.3. *Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976)*

#### V.2.3.1. L'approccio strumentalista alla pratica artistica

Nel 1988, in un suo contributo al catalogo della mostra personale *Limpida terracotta* (4-30 marzo) all'Arte Centro di Milano, Nedda Guidi esplicita la natura complessa del mezzo ceramico, rimarcando la ricchezza delle qualità estetiche e sensoriali del materiale, i rimandi alla storia millenaria e i nessi con il racconto mitico delle origini, e quindi segnalando il rischio di cadere, nel rapporto con esso, in una sorta di bulimia di sensazioni, per poi evidenziare il valore dell'esperienza artistica che si serve della ceramica come strumento d'indagine:

Il materiale ceramico è tanto suadente da costituire una vera trappola per chi lo pratica. Si è sempre tentati di conservare le porosità e le screpolature al taglio del filo, di assecondare le venature occasionali, le striature della mano, le tracce delle cinque dita, gli strappi e le lacerazioni così affascinanti. E poi le affumicature del fuoco, i bei bruni-neri che rimandano alla fucina di un vulcano o ai primordi dell'umanità. Si può parlare così di ritorno alle origini, ... di atto riconciliante con la terra, terra-madre come di un ventre in cui possano placarsi le angosce e le scissioni di un mondo al quale non possiamo chiedere le risposte ultime della vita. Ecco che la ceramica celebra i suoi fasti ... in una sorta di abbandono risarcente, nella piacevolezza di una alta cucina che soddisfa la parte più sensoria di noi. Ma la ceramica non è solo questo. Può anche essere idea e problema che si materializzano, nello spirito di precisione, attraverso una costante elaborazione del materiale grezzo di cui si decantano le virtualità più appariscenti, restituendo alla ceramica la funzione dell'oggetto artistico. Allora diventa limpida terracotta chiara e sonante come una campana, cotta al punto giusto, lasciando al caso un margine molto ristretto dove inserirsi. E le tracce del manufare [*sic*] ridanno l'oggetto

<sup>30</sup> La prima mostra della C.B.A., tenutasi nell'aprile del 1976 e dedicata ad Artemisia Gentileschi, è accompagnata dalla pubblicazione di un opuscolo nel quale sono esplicitate le motivazioni fondanti del gruppo: «La cooperativa nasce con il proposito di documentare il lavoro di donne artiste che operano e hanno operato nel campo delle arti visive. A fianco di tale attività la cooperativa si propone di studiare, raccogliere e documentare tale lavoro e sarà quindi grata a chiunque vorrà aiutare in questo senso facendo pervenire materiale, libri, fotografie» (cfr. Seravalli 2013, p. 84).

a se stesso, nel suo essere là, pronto a provocare e sollevare interrogazioni sul come e perché è stato fatto.<sup>31</sup>

Analoghe considerazioni sono espresse dall'artista nel 1996, nell'*Autopresentazione* inclusa nel piccolo catalogo della personale *Nelle terre di Kokalos*, al Palazzo Municipale di Sant'Angelo Muxaro (25 ottobre-30 novembre), dove ancora Guidi sottolinea la capacità seduttiva delle infinite declinazioni della 'bellezza' ceramica, in grado di catturare l'artefice e distoglierlo dal proprio fine, per poi indicare la soluzione da lei adottata e consistente nel 'raffreddamento' del gesto emotivo e nella concettualizzazione del materiale, che pone a riparo l'artista da quella «sorta di edonismo che allontana dall'Arte»<sup>32</sup>:

La ceramica possiede tanta tentazione per la 'bellezza' della materia in sé per sé: la porosità degli impasti scoperta dal filo che taglia, la varietà dei colori naturali o di quelli costruiti in laboratorio, le luminescenze dei rivestimenti... un universo affascinante che si presta infinito all'esplorazione. Ma proprio per il suo fascino può, a volte, indurre a soste edonistiche che rallentano il raggiungimento di finalità artistiche. Così per inclinazione personale alla sperimentazione (culturalmente provengo dalla interrogazione filosofica) e alla chiarezza mentale ho avvertito, nel tempo, la necessità di 'raffreddare' il gesto emotivo e di orientarmi verso la concettualizzazione del materiale. Ho adottato, per così dire, quel tipo di operazione analitica che mi accompagnerà, salvo interruzioni salutari volte a cogliere suggestioni momentanee, in tutto il mio lavoro.

Vi è perciò da parte della ceramista una esplicita dichiarazione d'intenti nell'assunzione di una metodologia di produzione dell'opera d'arte che si fonda sul controllo razionale rigoroso del processo operativo, tale da garantire la pazienza e la lentezza necessarie affinché i due fattori del prodursi dell'esperienza – l'agire dell'artefice e la risposta della materia – conservino un assetto reciproco perfettamente simmetrico e bilanciato. La qual cosa si manifesta nella pratica artistica attraverso l'assoluta attenzione rivolta dall'artista a mediare tra la propria volontà di conoscere e dominare il mezzo ceramico per raggiungere determinati risultati e la tolleranza amorevole per la sua complessità, basata sulla capacità di indugiare per osservare e riflettere, così da cogliere anche le opportunità im-

<sup>31</sup> Cfr. Guidi 1988, p.n.n.

<sup>32</sup> Cfr. par. IV.2.4.

previste che si possono presentare, ma senza smarrirsi in eccessi di ricettività e conservando uno spazio autonomo di pensiero e di giudizio.

Ciò la porta, evidentemente, a prendere le distanze dalla tendenza, diffusa nella ceramica contemporanea d'impronta tardo-informale, a rivolgere l'interesse prevalentemente, e in modo quasi ossessivo, «alle possibilità materiche, alle alte temperature, ai materiali che sottolineano l'influenza della casualità in una sorta di *alta cucina*, agli squarci, ai buchi, ai frammenti, alle esplosioni ed implosioni»<sup>33</sup>, cioè da quella prigionia materica che sottrae all'artista il controllo e l'autonomia dell'esperienza. Al contrario, per Guidi è importante che l'artefice rimanga consapevolmente centrato sulla propria identità, sulla propria storia e cultura e sui propri obiettivi di ricerca – «mancano i filtri soggettivi, dipendenti da situazioni umane-culturali determinate»<sup>34</sup> –, così da restituire alla ceramica, ridotta a mero 'oggetto cosmetico', il senso di un 'discorso'.

D'altro canto, nel pensiero di Dewey sono fondamentali la perseveranza, la cura e la completezza del fare, grazie alle quali si determinano le condizioni necessarie affinché l'arte possa dirsi tale. Infatti ogni esperienza, anche il lavoro manuale del meccanico<sup>35</sup>, può assumere una connotazione *artistica* se non viene interrotta e abbandonata, come generalmente accade, ma proseguita e portata amorevolmente a compimento. In altri termini un'azione diviene *bella* quando il soggetto vi si dedica con coscienza, attenzione e impegno e ne persegue la completa estrinsecazione, facendone l'occasione per vivere più intensamente il proprio presente<sup>36</sup>. Conseguentemente la natura armoniosa ed equilibrata dell'incontro tra uomo-artista e ambiente-materia si estrinseca nell'essenza artistica dell'opera, che si manifesta, nel caso della scultura dei Guidi, sotto forma di riduzione della ricchezza tradizionale ceramica alla purezza di corpi essenziali, caratterizzati dall'esatto rapporto tra volumi e qualità di superficie e dall'assenza di qualsiasi ridondanza formale o materica. Peraltro questa tensione a un'esperienza estetica

<sup>33</sup> Cfr. Guidi 1986, p. 195.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> «Il meccanico intelligente preso dalla sua opera, interessato a far bene e a trovare soddisfazione nel suo lavoro manuale, che si prende cura con vera passione dei suoi materiali e dei suoi strumenti, è impegnato in un'attività artistica» (cfr. Dewey 2007, p. 33).

<sup>36</sup> Tale concetto è anche ripreso in tempi più recenti da Richard Sennett nel suo noto saggio *L'uomo artigiano* (Feltrinelli, Milano 2008), dove la definizione di 'artigiano' si estende a chiunque tenga a cuore il lavoro ben fatto per se stesso e sia animato dal desiderio di fare sempre meglio.

consapevole, di volta in volta compiuta nel raggiungimento di un proprio 'fine corsa'<sup>37</sup>, trova un limpido riflesso anche nella modalità assunta da Guidi nel condurre la propria ricerca artistica attraverso vicende esperienziali percepite ciascuna come unità conclusa, seppure in connessione tra loro.

Inoltre, coerentemente all'approccio proposto da Dewey, Guidi interpreta l'arte come un'esperienza che coinvolge l'essere umano nella sua continuità temporale, nel senso che ne prende in carico il bagaglio di vissuto e di saperi e gli intenti futuri, e nella sua interezza corpo-mente, nel senso che si basa sull'accordo tra possibilità pratiche e pensiero, e quindi tra coscienza dei mezzi e fine dell'agire. Ciò conduce l'artista a individuare di volta in volta obiettivi adeguati e conformi agli strumenti a disposizione, selezionando, nello stesso tempo, mezzi idonei a produrre gli effetti mirati, così da seguire un percorso di evoluzione e di approfondimento, sia all'interno del procedimento tecnico, che a livello teorico.

In senso più generale questo assetto metodologico garantisce all'artista quella coerenza alla dimensione umana che è parte integrante della poetica di Guidi, poiché – come spiega lei stessa – la comprensione delle proprie possibilità e, prima ancora, dei propri limiti, pone a riparo da devianti aspirazioni trascendentali, mantenendo l'artefice ancorato alla *misura dell'uomo*, come in una sorta di «ascetismo alla rovescia»<sup>38</sup>, nel quale lo sguardo è rivolto verso l'aldiquà, piuttosto che verso l'altrove. Questa dimensione *umana* della ricerca artistica appare perfettamente esplicitata dalle parole con le quali l'artista descrive a Marisa Vescovo la natura complessa e sfaccettata del proprio lavoro, quando dice che «è un processo costante, fiducioso, paziente, intenso, non esibito, scomodo, disciplinato, difficile, fragile, resistente, libero, amato e mi somiglia»<sup>39</sup>.

Anche Guido Montana<sup>40</sup> pone l'accento sul pragmatismo della ceramista, mettendolo in relazione allo scenario artistico contemporaneo e osservando che, se altrove l'artista non opera più in base a una capacità tecnica acquisita nella pratica operativa, non è più *homo faber*, Guidi riscatta invece il valore fabbrile dell'azione artistica e la dimensione collettiva del ruolo creativo dell'artista che crea con le proprie mani e con il piacere del fare, mettendo in campo tecniche antiche, ma anche reinventandole continuamente. Similmente Filiberto Menna

<sup>37</sup> Il filosofo americano adotta per l'esperienza estetica la metafora di una pietra senziente che rotola sino a raggiungere un punto di stasi (cfr. Dewey 2007, p. 65).

<sup>38</sup> Cfr. par. IV.2.4.

<sup>39</sup> Cfr. N. Guidi, in Vescovo 1977, p. 20.

<sup>40</sup> Cfr. G. Montana, in Guidi *et al.* 1971, p.n.n.

– attento conoscitore e interprete dell'opera dell'artista – enfatizza l'empirismo di Guidi, che esemplifica col termine 'mestiere', e ne mette in risalto i nessi con la cultura artistica del suo tempo quando precisa che per lei il 'mestiere' non coincide con l'adesione passiva a una pratica tradizionale, ma è accompagnato da una intelligenza critica e da una consapevolezza teorica che lo attualizzano e ne individuano potenzialità e contraddizioni, inerzie e condizionamenti,

ma anche le possibilità di rinnovamento e di apertura in relazione con le altre pratiche artistiche, quelle in particolare della pittura e della scultura. Il mestiere acquista allora il significato e il valore di una disciplina specifica, sorretta da procedimenti operativi propri in qualche modo legati alla materia impiegata e alla stessa strumentazione necessaria. Si tratta di una consapevolezza importante in quanto pone l'artista in condizione di aprire nuovi discorsi ma senza improvvisazioni velleitarie, senza salti improvvisi, ma appunto con l'intelligenza di una processualità che presenta tempi e modi propri.<sup>41</sup>

#### V.2.3.2. Concetto e tecnica ceramica nel racconto dell'artista

Il 1976 è un anno cruciale in quanto la mostra personale antologica *Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976) di Nedda Guidi*, tenutasi al Palazzo dei Consoli di Gubbio in occasione dell'VIII Biennale eugubina curata da Enrico Crispolti, rappresenta per l'artista un'occasione importante di riflessione e organizzazione sistematica del lavoro sin qui compiuto. Guidi scrive per il fascicolo dedicato all'esposizione – e che contiene i contributi critici di Crispolti e di Luciano Marziano – le *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, un dettagliato resoconto dei suoi primi tre lustri di attività artistica. Le *Note* saranno poi riprese nel giugno dell'anno successivo e ancora nel settembre del 1978, per precisare e aggiornare quanto esposto nella prima stesura, e ripubblicate con queste integrazioni nel 1989, nel catalogo della mostra monografica *Si ceramica*, tenutasi nell'aprile di quell'anno alla Galleria de' Serpenti di Roma.

Per Guidi lo strumento della diarizzazione è impiegato per scandagliare il proprio fare artistico con lucida capacità autovalutativa e per approfondire le basi conoscitive della pratica ceramica, così da progredire per passaggi graduali e controllati nello sviluppo teorico e critico della propria ricerca. Allo stesso tempo esso le consente di fare didattica, nel senso rimarcato da Crispolti, cioè di partecipare all'altro lo snodarsi dell'esperienza e assumere nei suoi confronti un

<sup>41</sup> Cfr. Menna 1978, p.n.n.

impegno reale di apertura al dialogo: «la Guidi spiega passo per passo, e prima tecnicamente che come intenzioni di 'poetica', il proprio lavoro, con uno sforzo di autolettura che è indubbiamente raro ed esemplare»<sup>42</sup>.

Riletto nei termini della filosofia deweyana, l'impegno preso in carico dall'artista risponde all'istanza di annullare la distanza tra il momento artistico, consistente nell'atto creativo, e quello estetico, legato alla fruizione dell'opera. Ciò implica che già durante il lavoro l'artefice debba considerare con attenzione l'effetto che andrà a produrre sul percepente, così da orientare la sua azione al risultato di una ricezione limpida ed efficace. Dall'altro lato, colui che prende coscienza attraverso i sensi dell'oggetto d'arte non dovrebbe mai assumere un atteggiamento passivo, ma porsi piuttosto in relazione con esso, cioè investire la propria energia nella percezione, così da ricevere a sua volta energia dall'opera.

Nel proprio *report* la ceramista relega a uno stadio 'preistorico' le esperienze scultorie astratte e neocubiste degli anni Cinquanta e assegna un valore epifanico alla serie di opere denominate *Fogli*, dei primi anni Sessanta, esemplificative dell'adesione a un approccio creativo di carattere emotivo e gestuale: «il foglio era la pagina plastica delle mie emozioni e della liberazione del gesto formante»<sup>43</sup> (fig. 86). Rispetto alla rigidità della precedente stagione, i cui esiti sono caratterizzati da linee e volumi spigolosi e geometrizzanti, in questa fase (1961-1964) il procedimento formativo dell'opera si presenta più fluido e immediato. Il foglio di argilla è adagiato, come un tessuto, su un supporto morbido ed è deformato dalla pressione delle braccia, che genera una piega nella superficie distesa. La piega si fissa in modo permanente nella materia, trasformandone la forma da bi a tri-dimensionale. Alla prima, seguono ulteriori pieghe, che generano un piano ritmicamente ondulato. Alla compressione segue la distensione, operata dall'artefice per conferire dinamismo e completezza all'azione. All'essiccazione del foglio succede la fase più delicata dell'infornatura, durante la quale è più alto il rischio di rotture per l'esiguo spessore della lastra (circa 1 cm) e l'estrema fragilità dell'argilla secca. Dopo la prima cottura la lamina di terracotta è ricoperta da uno smalto monocromo di colore scuro dall'apparenza metallica che presenta, a seconda della sostanza con cui è stato miscelato l'ossido colorante e della temperatura della seconda cottura, un aspetto lucido, *mat*, a riflessi metallici, ferrugi-

<sup>42</sup> Cfr. E. Crispolti, *Senso e momenti di una ricerca*, in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/3.

<sup>43</sup> Cfr. N. Guidi, *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica*, in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/11.

noso, bruciato o sobbollito. La sperimentazione di effetti materici di superficie è coerente con la volontà che guida l'esperienza, orientata – come dichiarato in principio – alla liberazione della carica emozionale implicita della materia.

Nella fase successiva (1965-1966) avviene il passaggio «dal Foglio alla terza dimensione»<sup>44</sup> come esito di una prevedibile graduale perdita di intensità della carica 'emozionale ed espressionistica'<sup>45</sup> degli oggetti estetici. Se i *Fogli* costituiscono il prodotto di uno stato di grazia, di un temporaneo abbandonarsi alla ricchezza del mezzo, la ripetizione dell'esperienza determina nell'artista l'esaurirsi della tensione iniziale e la metabolizzazione del processo. Guidi – come chiarisce anche nella relazione *Concettualità e struttura nell'arte ceramica*, presentata nel 2000 all'Accademia di Romania a Roma<sup>46</sup> – avverte pertanto il bisogno di passare a uno *step* successivo, accogliendo il suggerimento della materia, che si fa più tesa e allude a un uso diverso e più freddo. L'elemento bidimensionale aperto diviene così unità da comporre in modo spaziale con altre unità omologhe, in modo da ottenere un volume chiuso a sei facce, dalla geometria limpida e severa, nella quale gli elementi piani costituenti manifestano senza ambiguità la loro essenza primaria. Come nella fase precedente alla costruzione della superficie distesa seguiva la sua deformazione, similmente adesso alla costruzione del solido segue l'azione trasformante, che si espleta in tagli generanti dei vuoti nel volume pieno – come in *Scultura Oggetto* del 1966 –, tali da riprodurre l'alternanza di rientranze e sporgenze dei *Fogli*. Il 'raffreddamento' e la mentalizzazione della relazione tra artista e materia determina anche l'inizio di un processo di riduzione delle preziosità visive e tattili degli smalti, che si fanno in questa fase più compatti e omogenei (fig. 87).

Le *Note* proseguono a illustrare il momento successivo e determinante del percorso di ricerca dell'artista, ossia l'«Assunzione della modularità»<sup>47</sup>, avvenuta nel biennio 1967-1968 con l'inizio della sperimentazione della relazione tra l'og-

<sup>44</sup> Ivi, p. 3/12.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> «Ma se avessi sostato a lungo lì, avrei corso il rischio della ripetizione di me stessa e, adagiandomi sull'abitudine, sarebbe venuta meno la tensione e la decodificazione del linguaggio ceramico stratificato. Così per inclinazione alla sperimentazione, avvertì la necessità di 'raffreddare' il gesto e di orientarmi verso la concettualizzazione del materiale. Inizia cioè quel tipo di operazione analitica, che salvo interruzioni momentanee, mi accompagnerà in tutto il mio lavoro» (cfr. N. Guidi, *Concettualità e struttura nell'arte ceramica*, 2000).

<sup>47</sup> Cfr. N. Guidi, op. cit., in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/12.

getto e il suo multiplo e tra l'insieme organizzato dei moduli e l'elemento 'apparentemente impalpabile'<sup>48</sup> dello spazio-ambiente. Come rileva la ceramista<sup>49</sup>, il tema modulare è in qualche modo presente *in nuce* già nelle fasi precedenti del suo percorso, sotto forma di dialettica tra pieno e vuoto, pertanto lo stadio corrente può intendersi come naturale evoluzione di un discorso, che diviene sempre più rigoroso e razionale. L'adesione alla logica modulare comporta infatti l'ulteriore semplificazione formale e cromatica dell'oggetto scultorio e ne rende ancor più controllabile il procedimento costruttivo, attraverso sequenze ripetute e ordinate di azioni elementari. Nel rivestimento monocromo compatto a colori vividi si manifesta una preferenza per lo smalto blu 'copiativo' – come in *Modulare Uno*<sup>50</sup> e *Modulare Due* del 1968 – che, nelle intenzioni dell'artista, esemplifica la qualità intellettuale del processo creativo per mezzo della qualità *artificiale* del colore (fig. 88).

Nel biennio 1970-1971 prosegue, nel racconto e nel percorso di Guidi, l'«Approfondimento dei temi di modularità, combinabilità, positivo-negativo, taglio del volume»<sup>51</sup>. Anche di questo momento sono illustrati puntualmente gli stadi del procedimento mentale e operativo. La prima fase è quella nella quale si affaccia alla mente dell'artista l'intuizione creativa e nascono una serie di appunti di progetto, che utilizzano i codici del disegno e del modello in argilla. Gradualmente la ceramista opera una selezione (momento decisionale) all'interno del ventaglio di possibilità prese inizialmente in considerazione. Ciò determina l'inevitabile accantonamento di un certo numero di alternative e conduce alla definizione univoca della forma tridimensionale corrispondente all'idea.

A proposito dei criteri selettivi adottati, Guidi cita la *Conversazione registrata il giorno 11 novembre 1971 nello studio di Nedda Guidi*, inclusa nel catalogo della mostra del 1971 allo studio d'arte Artivisive di Roma, in occasione della quale sono esposte le opere dello stesso anno, *Impraticabile, A misura d'uomo, Progressione, Angolo, Residui, Otto elementi liberi, Al torniante I, Al torniante II, N. 8 Forme sferiche e Ritmo esagonale*, che incarnano appunto questo passaggio e i cui moduli sono elementi primari costitutivi di un sistema plastico complesso, basato su un

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> «Io sento il valore del vuoto, lo sento come respiro della mente e... del corpo. D'altra parte m'è sempre appartenuta la dialettica negativo-positiva (ricordo i fogli del '61-'64), nonché il valore del taglio che interrompe un equilibrio» (cfr. Guidi *et al.* 1971, p.n.n.).

<sup>50</sup> Ripr. in D'Amico Gualdoni 1990, p. 19.

<sup>51</sup> Cfr. N. Guidi, op. cit., in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/13.

ordine logico e costante che regola le unità elementari e gli spazi di intervallo tra esse. La ceramista precisa che la forma e le dimensioni dei multipli rispondono a rapporti ragionati tra le parti e che tengono conto inoltre del principio della più ampia componibilità possibile tra gli elementi. Allo stesso modo ciascuna soluzione compositiva adottata risponde a determinate regole fissate dall'artista, in modo tale da garantire all'insieme un assetto compatto e saldamente strutturato, mediato da ponderati innesti di vuoto, «che facciano pensare oltre»<sup>52</sup>. La descrizione offerta da Guidi di un'opera emblematica del periodo a cui si fa riferimento, *Impraticabile* (1971), contribuisce ulteriormente a chiarire tali principi: «l'opera *Impraticabile* maiolica satinata bianca del 1971 è formata da un modulo esagonale irregolare con uno spostamento di una parte laterale in alto (fig. 89). È ripetuto trentacinque volte. Tra un modulo e l'altro c'è una distanza, uno spazio vuoto variabile da cinque a dieci centimetri. La sistemazione dei moduli in terra e l'orientamento della punta provocano una "figura" movimentata inquietante».<sup>53</sup>

Tornando all'esemplificazione della prassi: all'individuazione del progetto segue il procedimento operativo, che si sviluppa a sua volta in una sequenza di scelte selettive e di operazioni controllate (preparazione del modello in legno, formatura in gesso dei calchi, creazione della forma per pressione di fogli d'argilla aderenti alle pareti interne del calco, liberazione della forma, essiccazione, cottura, rivestimento del biscotto con più strati di smalti, prima lucidi poi opachi, spruzzati sulla superficie, ulteriore cottura), il cui esito finale è in parte affidato all'incognita del forno.

In generale, essendo l'arte un'esperienza di relazione tra uomo e ambiente, anche quando si configura come azione razionale rigidamente programmata – si pensi ad esempio al lavoro improntato alla razionalità e al rigore di artisti di varie epoche come Piero della Francesca, Maurits Cornelis Escher, Piet Mondrian o Sol LeWitt – essa può sempre presentare uno scarto dal risultato previsto in quanto – come scrive Menna – «l'artista organizza sintatticamente dei segni, questi segni sono fatti dalla mano, la mano è legata al braccio, il braccio è legato alla totalità del corpo, al respiro, al cuore e così via. Quindi lo scarto viene da questa zona profonda...»<sup>54</sup>. Ciò è particolarmente sentito da Guidi che avverte la possibilità di uno slittamento tra le proprie intenzioni consapevoli e il proprio agire

<sup>52</sup> Cfr. Guidi *et al.* 1971, p.n.n.

<sup>53</sup> Cfr. N. Guidi, in Marziano 2003, p. 31.

<sup>54</sup> Cfr. F. Menna, in Guidi *et al.* 1971, p.n.n.

e quindi di una parziale perdita di controllo del processo. Ad esempio nella fase della cosiddetta *ceramicatura*, ossia del rivestimento a smalto dei moduli plastici, che avviene per stesura a spruzzo di strati sovrapposti di smalti 'teneri', colori (ossidi metallici) e smalti *mat* – così da ottenere un effetto satinato di superficie –, entrano in gioco alcune varianti legate all'operatività umana che determinano un certo margine di imprevedibilità dell'esito, il quale si rivelerà solo all'uscita del forno. Invero vi è sempre nella prassi ceramica un'enfatizzazione dell'elemento, comune a ogni esperienza, dell'indeterminatezza del risultato e quindi dell'attesa legata alla sua rivelazione. D'altro canto, come osserva il filosofo Mario Perniola<sup>55</sup>: «La domanda sul “come va a finire” è un fattore estetico determinante perché consente di intendere l'esperienza come un'unità non immobile, ma articolata e dinamica, fatta di azioni e passioni», ma questo per Dewey, come per la ceramista, non vuol dire abbandonarsi all'imponderabile e perdere il contatto con la realtà, quanto piuttosto accogliere la risposta imprevista e prendersi il tempo di osservarla e di rielaborarla cognitivamente ed emotivamente, cogliendone persino le valenze poetiche. Si tratta di un aspetto interessante: Guidi è perfettamente consapevole dell'impossibilità di controllare in modo assoluto e totale il processo, così come ha contezza delle virate espressivo-evocative che, indipendentemente dalla sua volontà e dai suoi calcoli, l'opera può assumere – e di fatto talvolta assume – perché conosce del materiale anche l'intensa carica di suggestioni emozionali, tuttavia ne prende atto e ne fa *esperienza*.

Quanto detto appare con più chiarezza proprio nella fase del lavoro che si colloca alla metà dei Settanta (1974-1975) ed è identificata dall'assunto: «gli strumenti di lavoro riflettono una coscienza di processo operativo»<sup>56</sup>. Si tratta infatti di un momento particolarmente analitico, di studio, ripensamento e formalizzazione delle prassi operative, sulle quali è totalmente concentrata l'attenzione dell'artista. Questo periodo è caratterizzato dal «ritorno della terra alla terra», con un duplice significato: da una parte, la prevalenza dello sviluppo orizzontale delle composizioni di elementi formali puri, e quindi l'appiattimento dell'opera che ricerca il contatto con la superficie terrestre; dall'altra, l'attenzione alla materia 'terra', cioè la negazione del cromatismo ceramico, per privilegiare la verità della terracotta. Quest'ultimo aspetto di 'smaltimento ceramico'<sup>57</sup>, ossia di eliminazio-

<sup>55</sup> Cfr. Perniola 2007, p. 130.

<sup>56</sup> Cfr. N. Guidi, op. cit., in Crispolti Marziano Guidi 1976, pp. 3/14-3/15.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

ne del rivestimento a smalto, non coincide però con la negazione di qualsivoglia fattore cromatico, nel senso che non è assunto in maniera esclusiva, ma funziona in questa fase piuttosto come termine dialettico del dualismo colore-materia, in quanto è adottato in contrapposizione e in alternanza all'uso cosmetico del colore, rappresentato dal colore *artificiale* rosa. Ne è un esempio l'opera *Naturale-Artificiale (Otto 'B')* (1974), i cui otto moduli 'B' generano una figura centrale, nata dall'intersezione di un cerchio con un quadrato, e sono alternativamente in terracotta e maiolica rosa (fig. 90). L'artista assegna infatti i codici identificativi 'A', 'B' e 'C' ai modelli dei multipli sviluppati in questo biennio, i quali sono combinabili tra moduli omologhi e non, in modo da generare figure chiuse, come nella serie di sculture/istallazioni del 1974 che sono titolate col numero e il nome delle unità componenti (*Dieci 'A'*, *Venti elementi 'C'*, *Due 'A' e due 'C'*, *Ventiquattro 'C'*, *Quattro 'A' e quattro 'C'*, ecc.).

Accanto a queste soluzioni, nelle quali la conformazione delle figure elementari e l'organizzazione sintattica dei multipli rivestono ancora un peso rilevante, comincia nel 1975 una produzione che – come rileva Crispolti<sup>58</sup> –, denota una sensibile semplificazione del processo modulare, il quale tende a smarrire l'enfasi costruttiva delle esperienze del periodo precedente, per privilegiare la questione materico-cromatica come concetto primario. Ciò è portato all'estremo nella serie delle *Tavole di campionatura*, dove «gli elementi formali sono [ridotti a] segni che evidenziano il processo»<sup>59</sup>: il modulo cioè è una piccola tessera di terracotta colorata sulla quale è incisa la formula chimica del materiale costituente, che è dato dalla composizione dell'argilla con un ossido metallico (fig. 91). La *campionatura* è dunque il risultato di prove di laboratorio e i singoli elementi – uguali tra loro in forma e dimensione, ma differenti per gradazione di colore – sono i saggi ottenuti immettendo diverse quantità e qualità di ossidi coloranti nell'argilla, così da testarne la reazione. In questo modo il colore è intrinseco alla materia, piuttosto che ricoprirla, e cuoce con l'argilla (monocottura) secondo una pratica che si afferma stabilmente nella ceramica di Guidi a partire dal 1976, anno della stesura delle *Note*, che si chiudono, appunto, con la fase de «i colori 'naturali' delle terre e degli ossidi non più dipinti sopra, ma che fanno corpo con la materia»<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Cfr. E. Crispolti, op. cit., in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/6.

<sup>59</sup> Cfr. N. Guidi, op. cit., in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/14.

<sup>60</sup> Cfr. N. Guidi, *Note tecniche*, in Cazzaniga 1989, p. 42.

L'indagine sulla materia conduce l'artista alla specializzazione del procedimento di composizione di argille colorate, nel senso che a percentuali differenti di immissione degli ossidi nelle terre corrispondono tonalità cromatiche diverse, come sperimentato nelle *Tavole di campionatura*, ma mentre in queste ultime questa prassi non tiene ancora conto di un ordine progressivo regolare, ora Guidi procede scientificamente per gradi, preparando quantità scalari di ossido e combinandole, secondo rapporti controllati, a diversi impasti argillosi (granuloso, semirefrattario, più raffinato, puro) e a smalti trasparenti, lucidi e *mat*, e utilizzando una gamma di temperature di cottura (da 850 a 1000 °C), quindi verificando i diversi effetti ottenuti in termini di *texture*, intensità del colore e grado di assorbimento della luce.

Le opere di questa fase – ad esempio *Dal blu al grigio al rosso* (1976), *De-posizione* (1977), *Ventidue + 1* (1976-77), *Perimetro* (1978), *Progressione diversamente proporzionale* (1978), *Direttamente proporzionale-Linea del fuoco* (1979) – manifestano una graduale semplificazione morfologica degli elementi scultorei, che si fa più spinta col progressivo complicarsi delle operazioni combinatorie sul materiale (fig. 92). Tuttavia ciò non implica l'omologazione della forma dei moduli, al contrario le relazioni tra unità modulari sono spesso regolate da due registri: una progressione cromatica e una proporzionale di tipo geometrico-spaziale, come avviene nell'opera *Per aggiunta di ossidi e sottrazione di dimensione (+ e -)*, del 1976-77, della quale resta anche il disegno preparatorio *Progetto progressione forma - quantità colore - verifica delle relazioni tra quantità più e meno*<sup>61</sup>, che illustra lo studio delle geometrie atte a rappresentare visivamente la regola logico-matematica che sovrintende alla composizione dei materiali. Vi è perciò sempre un'idea-progetto di pura astrazione che guida il metodo operativo e che si palesa poi nell'oggetto finito, cosicché quest'ultimo si offre in quanto espressione tangibile e comunicabile dell'esperienza creativa nelle sue componenti dinamiche. Essendo il controllo e la misura del tempo e dello spazio fisico intimamente connessi a ogni fase dell'operatività, essi si manifestano infatti nell'esito finale del processo, come qualità materica del singolo elemento e sotto forma di figura, scansione e ritmo della composizione.

Nella nota del settembre 1978<sup>62</sup> l'artista sente il bisogno di chiarire proprio questo aspetto metodologico del procedere gradualmente e precisa che, se la mente

<sup>61</sup> Ripr. in Menna 1978, p.n.n.

<sup>62</sup> Cfr. N. Guidi, op. cit., in Cazzaniga 1989, pp. 42 e 44 e 46.

può operare salti temporali, ciò non è possibile nella creazione artistica, in quanto essa si svolge nella dimensione temporale umana, in accordo al ritmo dell'esistenza, così come ogni altra esperienza quotidiana del fare, e si sviluppa perciò come concatenarsi di operazioni: «la regola del fare come pensare è in accordo al ritmo dell'esistenza. Pensare, misurare, aggiungere, sottrarre, scrivere i rapporti, manipolare, curare, attendere l'ultima prova per un colore-materia che nasce dal fuoco»<sup>63</sup>. Di questa *routine*, che si snoda in un tempo talvolta molto lungo, sono emblematiche alcune opere nate dall'accumulazione di tracce di procedimenti, come la *Raccolta di campionatura* che colleziona saggi effettuati negli anni 1976-1991.

Nelle *Terre trovate* (dal 1976) le dimensioni spaziale e temporale dell'esperienza artistica si estendono, al di là delle prassi di laboratorio, al momento della raccolta della materia argillosa nell'ambiente naturale, il che si manifesta nell'opera come annotazione sul pezzo di creta della data, dell'orario e del sito del ritrovamento. Analogamente nelle *Tavole per un viaggio* (1978) su foglio di carta sono riportati schizzi e annotazioni che chiariscono il contesto del rinvenimento del frammento archeologico allegato. Si tratta per altri versi di anticipazioni del tema della storia, che diventerà centrale nella poetica dell'artista negli ultimi due decenni del Novecento.

In generale gli anni successivi al periodo 1961-1976 sono caratterizzati da una ricerca sempre più rambomantica e sensibile nell'universo 'terrestre', basata su un approccio artistico più aperto e libero, ma pur sempre connotato da serietà, umiltà e tenace coerenza.

### V.2.3.3. Una lettura critica dei quindici anni di ricerca in ceramica

Le *Note* rappresentano un documento interessante non solo in quanto illustrano l'esperienza artistica individuale della ceramista, ma anche nella misura in cui offrono una testimonianza diretta del contesto storico-artistico globale nel quale ella si muove. Attenta e sensibile alle istanze critiche sollevate dalle tendenze coeve, Guidi ne raccoglie infatti puntualmente gli spunti, riportandoli però nell'ambito della propria prospettiva filosofica e della personale ricerca estetica in continua evoluzione. Il suo è in un certo modo uno sguardo 'laterale', derivante, come scrive Filiberto Menna: «non dalla pretesa di stare a guardare da un punto di vista privilegiato e distante, ma dall'esigenza (legata anche al temperamento un po' ruvido e scontroso dell'artista) di rimanere sì in disparte senza mancare

<sup>63</sup> *Ibidem.*

però gli appuntamenti importanti coi fatti più significativi»<sup>64</sup>. In tal senso le *Note* contribuiscono a inquadrare il singolo atto creativo del lavoro dell'artista in un ambito culturale più ampio e generale e poi all'interno di un percorso logico e sistematico, nel quale la ceramista avanza sulla base di un confronto tra ciò che accade intorno a lei, ciò ha già fatto e ciò che progetta di fare. Perciò – come rileva Luciano Marziano – «il contenuto dell'operare di Guidi si evidenzia come serrato avanzare che non indulge alle usure della ripetitività, sicché, una volta accertato un ciclo, l'artista ne ricava e tesauroizza gli insegnamenti, le proposte per procedere oltre e penetrare dentro una più approfondita verità da reperire nella concretezza dell'opera»<sup>65</sup>.

I *Fogli*, come si è detto, costituiscono i primi passi di questo 'avanzare'. Enrico Crispolti<sup>66</sup> ne sottolinea la sobrietà della forma, determinata dall'essenzialità del gesto plasmante, e l'apparenza materica terrosa e primaria, che rinuncia alle qualità estetizzanti della ceramica tradizionale. Il critico inoltre associa il *modus operandi* della ceramista a quello immediato, ma non meno meditato, applicato allo stesso *medium* da Lucio Fontana nelle *Nature* (1959-1960), cronologicamente di poco precedenti al *Foglio n. 1* (1961). Perciò, in virtù della qualità emotiva e fisica dell'azione creativa, suggerisce l'affiliazione di questi lavori alla corrente informale, sebbene essi si collochino temporalmente in una fase già di esaurimento e di vuota formalizzazione di quella poetica. Invero nei *Fogli* di Guidi l'elemento gestuale è evidente nella piega prodotta dalla pressione del braccio, che conserva l'intensa carica emozionale dell'azione. Inoltre queste opere condividono con quelle nate in seno a questa temperie artistica l'assenza di rimandi metaforici a contenuti esterni, come dimostra pure la titolatura (*Foglio, Urto e distensione, Modulazione*, ecc.) facente riferimento all'oggetto come presenza in sé, animata da proprie tensioni. Infine una ulteriore affinità col linguaggio informale si trova nella prevalente bidimensionalità dei lavori, in quanto il presupposto di immediatezza mette in crisi le pratiche necessarie alla costruzione plastica dell'opera scultoria, mentre agevola l'espressione per mezzo di tagli, segni, incisioni e altro su una superficie materica.

Tuttavia nel caso di Guidi sembrerebbe sussistere con la ceramica informale una relazione estetica più che metodologica, in quanto manifesta nella natura

<sup>64</sup> Cfr. Menna 1978, p.n.n.

<sup>65</sup> Cfr. L. Marziano, *I calcoli rischiosi dell'argilla*, in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/9.

<sup>66</sup> Cfr. E. Crispolti, op. cit., in Crispolti Marziano Guidi 1976, p. 3/3.

dell'oggetto più che nel processo realizzativo. La dimensione notevole della lastra d'argilla (circa 80 cm di lato), commisurata, come in applicazione del Modulor *le-corbuseriano*, all'anatomia e alle possibilità di movimento del braccio, denuncia ad esempio la prefigurazione dell'azione da parte dell'artista in vista di un effetto previsto. Da tale prospettiva il controllo razionale dell'esperienza imposto dalla ceramista contraddice apparentemente la libertà istintuale della performance artistica propriamente informale, in quanto contiene nell'alveo di un'emotività trattenuta sia il piacere infantile della manipolazione che la gioiosa curiosità della scoperta della risposta offerta dal materiale. Come pure sembra non esserci estemporaneità nell'uso sapiente e calcolato degli smalti materici di rivestimento, né nella scansione ritmata e progressiva delle pieghe, anch'essa spesso progettata dall'artista con disegni preparatori che stabiliscono con lucidità ed esattezza dimensioni e frequenza delle onde d'urto e distensione. Al contrario la dottrina *deweyana* ci viene in aiuto per portare alla luce nel lavoro della ceramista quel carattere di spontaneità che per il filosofo americano ha fondamentale importanza nell'esperienza artistica e che però non va confuso con l'improvvisazione, in quanto, così come un vulcano esplose solo dopo un lungo periodo di compressione, anche l'azione artistica più impulsiva e incontrollata non può prescindere da una riflessione o elaborazione preliminare. Questa considerazione fornisce una conferma della consapevolezza e autenticità dell'adesione dell'artista ai postulati della poetica informale, accolta in quanto occasione per esprimere primariamente una condizione interiore e psicologica personale. Ciò appare evidente ad esempio dal dato iconologico simbolico della ferita o del sanguinamento, ovvero dell'impiego di smalti vetrosi rosso cupo, in alcune pieghe/piaghe dei *Fogli*, come nell'opera *Foglio con fessura* del 1963.

La serie di manufatti del periodo immediatamente successivo, che segna il passaggio dalla bidimensionalità alla terza dimensione e dalla forma aperta al volume chiuso, testimonia un approccio creativo razionale e formalmente rigoroso che si pone chiaramente in relazione alla generale tendenza dell'arte contemporanea a privilegiare, al linguaggio individualista, espressivo e non programmato della stagione informale, un codice di comunicazione estetica oggettivo e universalmente comprensibile, pertanto di matrice astratto-geometrica. In questi lavori ricorre il titolo *Scultura Oggetto* e, forse non a caso, nel 1971, Menna, nel catalogo della mostra alla galleria Artivisive di Roma<sup>67</sup>, si interroga sulla natura delle opere proposte dall'artista umbra, ponendosi la questione se si tratti, appunto, di

<sup>67</sup> Cfr. Guidi *et al.* 1971, p.n.n.

sculture o di oggetti. Trasponendo nel rapporto dialettico tra scultura e oggetto la medesima logica interpretativa applicata alla relazione tra quadro e pittura, il critico identifica l'opera a tutto tondo come scultura se produce rimandi metaforici o narrativi, se rinvia, come il quadro, a un'iconografia. La qualifica viceversa come oggetto se è autoreferenziale, come la pittura, e costituisce piuttosto uno strumento attraverso il quale l'artista sottopone a verifica i propri mezzi di comunicazione estetica. Con questa chiave di lettura appare oltremodo semplice cogliere nel passaggio di Guidi dal *Foglio* alla *Scultura Oggetto* la volontà, assolutamente coerente all'impostazione data al suo lavoro, di avvalorare dell'esperienza artistica il significato di indagine analitica sugli elementi e sulle regole sintattiche del linguaggio scultorio<sup>68</sup>. In quest'ottica le opere di Guidi ci offrono la trascrizione di un suo processo intellettuale di sintesi e rielaborazione della realtà naturale in principi eidetici restituiti sotto forma di figure solide. In questa sua presa di distanza dalla natura peraltro è già implicito il passaggio successivo alla modularità, come conseguente adozione di un metodo processuale che implica la semplificazione e la razionalizzazione ulteriore della forma dell'oggetto.

Nondimeno nell'assunzione della modularità come modalità creativa è evidente l'influenza della Minimal Art e l'attenzione al dibattito culturale internazionale sul tema del multiplo d'arte. Le opere proposte da Guidi sono infatti improntate alla progettualità e al rigore costruttivo minimalista e si configurano adesso come composizioni di unità standard, organizzate nell'ambiente secondo un sistema che è esso stesso significante, nel quale pieni e vuoti, spazio e materia, hanno uguale peso e valore. Altro nesso esplicito al panorama storico-artistico contemporaneo è ravvisabile nella scelta cromatica del blu Sevrès, assunta dall'artista col dichiarato intento di descrivere un processo mentale, in analogia con l'I.K.B. (International Klein Blu), colore blu brevettato dall'artista Ives Klein nel 1957 e da lui utilizzato in maniera assoluta ed esclusiva come metafora della dimensione della pura astrazione immateriale, dell'infinito, della contemplazione.

Tuttavia come sempre Guidi sembra voler trascendere i paradigmi teorici che utilizza, così da non assumerne in blocco gli orientamenti. Dell'Arte Minimalista, ad esempio, rigetta la propensione al titanismo e il carattere perentorio e alienan-

<sup>68</sup> Anche Dewey, in *Arte come esperienza*, precisa che il significato dell'opera d'arte può essere estrinseco, quando rimanda a qualcosa d'altro, o intrinseco, se comunica l'interazione dell'artista col mondo, e, in entrambi i casi, l'arte è sempre espressiva, nel senso che esprime qualcosa che riguarda l'artista come individuo, diversamente dalla scienza, che asserisce significati che hanno validità generale.

te che assumono certe strutture – si pensi alle *Icons* di Dan Flavin (installazioni ambientali di luci colorate al neon) o agli enormi dipinti astratto-geometrici di Frank Stella – per assegnare alle proprie opere una presenza sostenibile e misurata, che occupa lo spazio sia fisicamente che visivamente in maniera discreta e che nel tempo tende ad appiattirsi e a passare da un cromatismo più violento e artificiale a toni neutri e naturali. Né vi è, rispetto alle coeve correnti artistiche, alcuna condizione della convergenza tra arte e design, nel senso dell'idea di un oggetto estetico progettato dall'artista ma eseguito da altri, poiché per Guidi è imprescindibile quel 'continuum progetto/procedimento/prodotto'<sup>69</sup> che contempla il seguire personalmente tutte le lunghe e complesse fasi del processo ceramico, in modo tale da conservare il totale controllo logico-sistematico dell'azione e da procedere attraverso un metodo che sia empirico e analitico allo stesso tempo. A tal proposito, nella *Conversazione registrata il giorno 11 novembre 1971* Guidi precisa come il singolo processo creativo, nel complicato e mutevole articolarsi delle sue operazioni, sia da lei vissuto come un *unicum*: «per me [...] non esiste divisione [tra il momento della modellazione della forma e quello della sua definizione cromatica]. Quando io parlo di un secondo momento, quando io ritorno sull'oggetto, vuol dire che esso non è diviso dal primo momento, perché io sento totalmente l'oggetto, lo sento prima come organizzazione, poi come operazione naturalmente e poi come risultato finale»<sup>70</sup>.

Un'ulteriore diversità si ritrova poi nel significato attribuito alla flessibilità combinatoria dei moduli, flessibilità che per Guidi non vuol dire *apertura*, nel senso di libertà compositiva, poiché di fatto le possibilità organizzative degli elementi sono rigidamente gestite dall'artista, che le riduce a un numero di soluzioni bloccate, da lei attivate nei diversi eventi espositivi con la conseguente assegnazione di titoli diversi, e rispetto alle quali non è previsto alcun intervento modificatorio da parte di terzi. Anche Menna pone l'accento sulla centralità del problema dell'organizzazione sintattica degli elementi come discriminante del lavoro della ceramista, che appunto non intende costruire un'immagine, ma piuttosto affrontare in maniera precisa e rigorosa la questione, estremamente attuale, di «creare un sistema della scultura, o meglio dell'oggetto tridimensionale»<sup>71</sup>.

In questo indirizzo di ricerca la qualità materica della scultura assume un interesse crescente, in coerenza con una tendenza condivisa nel mondo ceramico di

<sup>69</sup> Cfr. S. Lux, *La scultura di Nedda Guidi*, in Cazzaniga 1989, p. 9.

<sup>70</sup> Cfr. Guidi *et al.* 1971, p.n.n.

<sup>71</sup> Cfr. F. Menna, in Guidi *et al.* 1971, p.n.n.

ripensamento del cromatismo più esaltato del periodo precedente e di ritorno alla spoglia materialità dell'argilla cotta, sia essa terracotta o grès – come nelle sculture informali dei primi anni Sessanta di Leoncillo, Spagnulo, Zauli, Valentini, Rambelli –, spesso passando attraverso la fase dei bianchi, dei neutri o dei colori più spenti e opachi degli ingobbi. Questa attenzione però in Guidi si acuisce al punto da assumere una rilevanza centrale e pressoché esclusiva, nel senso che ben presto l'indagine empirica condotta dall'artista sul *medium* ceramico si concentra sulle possibilità coloranti degli ossidi combinati all'argilla e gli esiti materiali di queste sperimentazioni sono assunti essi stessi, non già come strumenti di conoscenza per successive elaborazioni, bensì come opera, dando origine alla serie delle *Tavole di campionatura*.

Si tratta di un passaggio consapevole a un approccio al lavoro ancora più mentale e riflessivo che protende chiaramente al Concettualismo. La serie e la ripetizione sono infatti gli strumenti adottati anche nell'Arte Concettuale per 'catturare' il tempo, come avviene ad esempio per le sequenze di date dattiloscritte da On Kawara in *One Million Year* (1969). Inoltre, come nell'opera concettuale, in queste *campionature* di Guidi la componente intellettuale dell'opera tende a prevalere su quella visiva, sebbene qui il fruitore non sia privato del tutto della percezione della sostanza, il dialogo con la materia non si esaurisca cioè a livello mentale – come nel caso, ad esempio, di Joseph Kosuth, che espone la definizione scritta della parola 'acqua', così da suggerire soltanto l'*idea* dell'acqua e fare in modo che essa si generi nella mente di chi guarda –, ma coinvolge la sfera visiva, in quanto la formula-definizione del materiale è incisa sul materiale stesso, la cui apparenza cromatica lo identifica.

Nelle opere successive il dato materiale diviene la testimonianza di un segmento esistenziale individuale che si svolge ora anche fuori dallo spazio e dal tempo consueto del laboratorio. Le sue accumulazioni di frammenti di lavorazioni o di reperti raccolti rimandano a quelle di oggetti tratti dal reale che già dai primi anni Sessanta rientrano nelle pratiche degli artisti del Nouveau Réalisme. Allo stesso tempo l'adozione, accanto all'esposizione del frammento ceramico, di altri mezzi di narrazione, come la parola scritta, il disegno o l'immagine fotografica – come nelle serie *Tavole per un viaggio* o *Reperti da un viaggio* – si pone in linea con le coeve esperienze della Narrative Art<sup>72</sup>. Tuttavia Guidi anche in

<sup>72</sup> La tendenza prende il nome dal titolo della mostra tenutasi nel 1974 presso la John Gibson Gallery di New York (preceduta nel 1973, nella stessa sede, dall'esposizione intitolata *Story*). Il co-

questa fase di riduzione estrema della corporeità dell'oggetto, non tradisce la sua fedeltà all'elemento 'terrestre', che resta onnipresente.

Questo dato di lealtà alla materia ceramica rappresenta infatti il *fil rouge* dell'articolato e affascinante cammino di ricerca artistica di Nedda Guidi nell'arco di oltre quarant'anni di attività, cosicché il suo attraversamento dei territori dell'arte contemporanea, avvenuto costantemente con un ritardo e una lentezza consequenziali al bisogno di approfondire e riflettere, ha sempre comportato la puntuale traduzione nel linguaggio ceramico anche di poetiche che altrove tendevano quasi spasmodicamente alla sperimentazione di nuovi *media*. Il suo attaccamento alla pratica artistica più remota dell'uomo può leggersi pertanto come un ancoraggio della sua arte alla stessa dimensione umana, attraverso cui l'artista ha saputo affrontare l'esplorazione solitaria dei labirinti del pensiero, della memoria e del cosmo, senza mai incorrere in smarrimenti. Due opere dell'ultima fase, *Cielo caduto* e *Pozzo*, l'una rivolta all'infinito sopra di noi, l'altra metafora della profondità dell'Io, sembrano alludere alla completezza e alla coerenza di questo viaggio nella scultura ceramica condotto costantemente alla luce della ragione (fig. 93).

#### V.2.4. *Una conversazione con la scultrice Nedda Guidi*

Intervista inedita di Barbara Tinari<sup>73</sup> a Nedda Guidi

Casa-studio dell'artista, Roma, 9 giugno 1991

**Barbara Tinari** Qual è l'elemento di continuità tra il primo momento ancora informale dei fogli e il periodo più analitico degli anni '70? E tra forma bidimensionale e quella tridimensionale?

**Nedda Guidi** il *Foglio* era una pagina plastica in cui veniva affermato il rito della soggettività; le *Tavole di campionatura* e tutto il lavoro più analitico rappre-

municato stampa della mostra riportava la seguente definizione: «Movimento internazionale che si basa sull'utilizzo sistematico della fotografia abbinata ad un testo, separati nello spazio, ma legati da una relazione mentale. In accordo con l'Arte Concettuale che privilegia la riflessione sul progetto a scapito della realizzazione, ma in contrasto con un modo di pensare analitico e didattico, la Narrative Art sceglie i suoi temi dalla vita quotidiana e dall'ambiente circostante». Per la Narrative Art si veda: R. Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2006; P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995; M. Calvesi, *Avanguardie di Massa*, Feltrinelli, Milano 1978.

<sup>73</sup> Il 9 giugno del 1991 Barbara Tinari intervista Nedda Guidi a margine della propria tesi di laurea in Storia dell'Arte dedicata all'artista e intitolata *Nedda Guidi. Opere 1961-1991*, relatore prof. G.M. Accame, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, a.a. 1990-1991.

sentano l'interrogazione del soggetto sul proprio fare. Sempre il soggetto c'è, come denominatore comune, mai disgiunto dalla ricerca. Si tratta di far prevalere un interesse piuttosto che un altro, nell'arco di una vita, e vedere come funziona linguisticamente.

Non credo di aver mai fatto un lavoro esclusivamente bidimensionale. Anche nel periodo in cui l'oggetto si appiattisce resta un residuo di tridimensionalità, sia nell'uso della scansione formale, sia nelle varianti di colore che danno il valore della profondità.

**BT** Che cosa l'ha spinto a sottrarre il colore 'cosmetico', gli smalti, per inserirlo all'interno dell'impasto ceramico?

**NG** La caduta del rivestimento ceramico con smalti e colori – che peraltro non è mai stato usato per 'abbellire' l'opera – si verificò per «andare a vedere cosa accadeva senza la pelle», quindi da una esigenza di riconquistare la terracotta nella sua primarietà e nudità. In seguito mi accorsi di disporre di poche varianti per la mia idea di scultura-colore. Fu così che dovetti preparare impasti con immissione di ossidi coloranti. Ottenni il risultato di avere, in una sola cottura, colori inusitati. Il secondo momento, in sostanza, è un tornare sull'oggetto con una minore carica espressiva. Ho voluto evitare il 'depotenziamento' energetico nel tempo e raggiungere una unità più immediata tra il fare e il risultato.

**BT** Quale ruolo ha la componente artigianale all'interno del suo lavoro?

**NG** Il mestiere, come possesso di una tecnica specifica, non è stato da me enfatizzato, ma ritengo che sia indispensabile conoscere bene il proprio mezzo espressivo, soprattutto quando lo si vuole corrispondere a un'idea dell'arte. Non si può negare o modificare ciò che non si conosce. Mi considero una buona artigiana, nell'accezione classica del termine, ma libera dalle pratiche abitudinarie che gli artigiani amano perpetuare.

**BT** In che modo concepisce il rapporto tra natura e artificio?

**NG** Istituire un rapporto di avvicinamento e di allontanamento tra il dato fenomenico e l'elaborazione mentale e fattuale; questo in senso lato. Se si riferisce al mio lavoro intendo il naturale più vicino a una prima elaborazione umana: la terracotta. All'artificio appartengono tutti quei processi di natura mentale e operativa più sofisticati. In sostanza le terre costruite in laboratorio, il tipo di aggregazione spaziale, gli elementi concettuali presenti nel mio lavoro sono arte-fatti. Il dato naturale viene manipolato per un fine altro dalla natura.

**BT** Per quale motivo ha scelto proprio il materiale ceramico, carico di una forte componente di imprevedibilità, per portare avanti una ricerca così pun-

tuale e rigorosa del rapporto tra modulo, materia e spazio? E in che modo concilia l'apparente contraddizione tra la massima programmazione al livello di dosaggio di ossidi e di argilla, e la altrettanta imprevedibilità dell'esito dato dall'incognita della cottura?

**NG** È il materiale ceramico che ha scelto me. Andai in una fabbrica di maioliche per curiosità e da allora sono rimasta catturata dalle molteplici possibilità combinatorie e di sperimentazione del mezzo. 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. La mitologia del fuoco e della sua imprevedibilità scaturisce dal fatto che un materiale cambia a un certo punto di natura. E impressiona sempre. Ora l'imprevedibilità dipende da fattori sia umani che tecnici, che non posso qui elencare. Il prevedere un certo risultato e il compiere correttamente determinati procedimenti sono strettamente legati e c'è una sufficiente garanzia per la riuscita di un lavoro. Il margine di scarto è di natura poetica. Questo vale per i procedimenti artistici della tradizione occidentale. L'imprevedibile, che nel mio lavoro ha avuto la punta più alta negli anni '60, è valorizzato dalle poetiche orientali con il peso dato al caso – se c'è una colatura in più o una bella crepa, va bene lo stesso –. Se a me, che combatto con gli angoli, con l'ortogonale, con le varianti di forma e di colore salta un pezzo, salta il progetto... e la poesia.

**BT** In *Note su quindici anni di mia ricerca in ceramica* ci aiuta a leggere la Sua opera tracciando un percorso che mette in luce i momenti essenziali della Sua ricerca. Quali sono le Sue considerazioni a distanza di tempo? E, soprattutto, può focalizzare i momenti della Sua ricerca negli ultimi quindici anni, dal '76 a oggi?

**NG** Sono ancora convinta di ciò che scrissi nel '76. Nell'ultima personale alla Galleria Rondinini di Roma era presente il *Modulare Due* del 1968. Nelle *Note* esaltai il bleu dandogli una valenza 'mentale', come elemento non naturalistico. Rivedendolo mi sono accorta che quel bleu Sevres è il colore della più pura tradizione ceramica. Il bleu è stato utilizzato da sempre sia in Oriente che in Occidente. Per definire la ricerca degli ultimi quindici anni dovrei scrivere un trattato. Altri mi hanno letto. Comunque se devo caratterizzarla in poche parole, sottolineerei un aspetto più raddomantico e quindi più libero. Dopo il rigore estremo ci si può permettere anche di viaggiare all'interno del proprio mondo. Con il passare del tempo, pur restando fedele alla mia

immagine, ho scoperto che la curiosità è una fonte inesauribile di ricchezza e che la consequenzialità logica non esclude l'immaginazione.

**BT** Simonetta Lux, nel saggio critico per la mostra alla Galleria de' Serpenti, definisce la Sua un'opera «a misura d'uomo». Cosa ne pensa?

**NG** Dalla riflessione filosofica ho appreso il senso della finitezza umana. Conquistare il senso del limite è un atto di autocomprensione delle proprie possibilità e, direi, il senso della modernità. Il fare allora diventa a misura di essere umano, evita l'aulicità e si dispiega in una tensione metodologica disinteressata in cui potersi riconoscere. Il soggetto che opera si pone nella condizione di sapere e nel contempo di allarme del saputo, per cui vive una condizione rischiosa dove il dire o il fare si misurano non con il più, ma con il meno. È una sorta di ascetismo alla rovescia: non lo sguardo in su, ma in giù.

**BT** La Sua ricerca è caratterizzata da un atteggiamento riflessivo e analitico del fare arte. Per dirla con Menna, Lei fa «arte e contemporaneamente il discorso sull'arte», focalizzando la Sua attenzione su un'area operativa limitata. Tutto questo, a mio parere, costituisce la continuità del Suo lavoro dagli anni '70. Ma, mentre negli anni '70 questo discorso era più evidente nelle composizioni modulari che trovavano una collocazione spaziale di tipo ambientale, ora questa analisi viene condotta in modo più nascosto, per lasciare emergere un'immagine unitaria. Sembra che le componenti del linguaggio analizzate negli anni '70 vengano ora ricomposte in una unità. Mi può parlare della Sua ricerca nei lavori più recenti e di questo riaffioramento dell'immagine negli anni '80?

**NG** L'atteggiamento riflessivo dipende dal carattere e da un'attitudine coltivata con lo studio. Ho sempre sotto mano qualche testo teorico che mi nutre intellettualmente e in cui cerco una ragione di ciò che mi accade intorno. Per esempio, nel momento di massima eccentricità degli anni '80, ho cercato di capire le tesi del postmoderno attraverso Foucault, J.F. Lyotard, J. Baudrillard, ecc. e il concetto della relativizzazione totale e quindi del tutto possibile in arte. Di contro però mi sono interessata anche alle tesi di J. Habermans e alla difesa del concetto di un continuum della modernità, e in un momento in cui i segni erano alla deriva, ricordo che leggevo *Il senso dell'ordine* di E.H. Gombrich. Disponiamo di un ricco deposito di categorie di configurazioni cui si ricorre nel momento del bisogno. Noto con piacere che in questi due ultimi anni c'è una ripresa di studi seri che denunciano la 'relatività' di talune posizioni che avevano accantonato una possibile critica del giudizio. La continuità del mio lavoro si snoda su una oscillazione: autonomia e significato dell'opera e su una

convinzione: muore qualcosa per rinascere sotto altra forma; mi riferisco agli azzeramenti e alle limitazioni di aree operative compiuti, che ritengo siano stati necessari per risalire alle origini. Tutto ciò che si sperimenta come continuità, oppure come mutamento dipende, tra gli altri fattori dalla nostra capacità di ricordare e di dimenticare. Se penso alla fine degli anni '70 del mio percorso, penso alla 'leggerezza' con cui ho raccolto i reperti di ceramica greca e il modo in cui li ho catalogati: in punta di matita, appena citati il luogo, la natura, la cultura, l'orientamento. Sono dei primi anni '80 gli elementi compositi (losanghe) in cui compaiono spostamenti di colore, luce e ombra; 'figure' sempre, che suggeriscono percorsi visivi più immediati. Il ciclo *Argos* degli stessi anni ripropone modanature colte al limite del dato decorativo, in cui si può cogliere il *continuum*, il non finito, la citazione di ordine architettonico e via di seguito. Certamente accolgo l'entrata di elementi metaforici che avevo cercato di buttar fuori dalla porta, ma con circospezione.

*Opera 1983* è il risultato dell'aggregazione di varianti minime e di un calcolo esasperato di quantità di colore, eppure rimanda a qualcos'altro; così per *Akyarlar* (fatta al rientro dalla Turchia) con la dualità del primario e dell'arabesque. La *Celeste* è stata preceduta da una serie di *Orizzontini* e di *Calotte* (da un viaggio a Matmata in Tunisia). La geometria (triangolo e semisfera) si stempera in qualche concessione di natura sensibile. Verso la fine degli anni '80, provocatoriamente, ho riaffermato il principio costruttivo con il ciclo *Memoria e costruzione* e la serie delle *Anfore* e della *Scultura*, il cui tema del vaso rovesciato rimanda all'origine della ceramica. Non manca il «colpo di scena» per avere «spazi ampi da praticare» (dalle Note del 1976). Per l'opera *Senza titolo*, o la *Grande soglia*, ho adoperato due elementi costruttivi del 1977. Le componenti dell'analisi non si perdono, entrano di volta in volta a far parte del tutto. Non credo nella separazione netta dei vari momenti di una storia di lavoro.

**BT** Qual è stato il Suo rapporto col Minimalismo?

**NG** Del Minimalismo ho apprezzato la progettualità e il rigore costruttivo, ma ho rifiutato il titanismo e «quel carattere di statement paranoide» di cui parla Marisa Volpi nel 1978. Anche se il contemporaneo è planetario, non si può travasare il modo di fare da una cultura all'altra. In U.S.A. ho visto graticole e porcellini alti venti, trenta metri, insegne sbalorditive. Il Minimalismo forse mi ha dato coraggio per affrontare problemi costruttivi, ma nella dimensione e nel rigore di una tradizione più vicina alla mia formazione.

**BT** Alcuni titoli di opere recenti rimandano a un mondo mitologico e arcaico. Qual è il Suo rapporto col passato? (Penso a opere come *Omaggio a Ebla*).

**NG** Dalla fine degli anni '70 si affacciano interessi di diverso tipo, soprattutto ho sentito l'esigenza di conoscere più profondamente la cultura mediterranea. Un viaggio nelle coste dell'Asia Minore fu rivelatore. Ero a Akyarlar, poco distante da Bodrum (Alicarnasso) e da Mileto. L'aria era tiepida, impalpabile, i confini tra mare e cielo confusi; ho sentito l'immobilità del tempo e ho capito perché proprio in quelle coste è nato il pensiero occidentale, il primo tentativo fatto dall'uomo di darsi una ragione delle cose. La riflessione nasce dallo stupore suscitato dalle cose, come dice Platone.

I segni sparsi nel passato vivono con noi, l'essenziale è che non costituiscano un bagaglio pesante da trasportare.

Più che di mondo mitologico e arcaico io parlerei di archetipi che agiscono a livello profondo. E io mi guardo bene dal rimuoverli. Caso mai la tensione è di dare forma ad archetipi contemporanei, il che è una proposizione quasi utopica. *L'Omaggio a Ebla* (Tecnoebila) è una scommessa con il futuro e un'archeologia del presente. Riusciranno, se le troveranno tra diecimila anni, a situare le mie tavolette al loro giusto posto, visto che i segni impressi con il rullo (come facevano gli Eblati), sono stati fatti con mascherine di rifiuti tecnologici?

**BT** La Sua ricerca si è sviluppata con grande coerenza ed essenzialità. Il materiale ceramico ha quasi 'negato se stesso', la piacevolezza della materia, delle impronte, delle bruciature, per un'essenzialità minimale. Ma ho sempre notato, in modo più evidente nei lavori recenti (ad esempio *Celeste*) una sensibilità estremamente pittorica. Lavorando con forme che tendono ad appiattirsi, Lei tende a esibire le loro qualità di superficie, è d'accordo?

**NG** Ho negato le piacevolezze del materiale. La ceramica si presta a porgere tutta la sua intrinseca bellezza. È un materiale generoso, che soddisfa le qualità più sensorie di chi lo lavora e poi è un materiale carico di simbologia, che fa parlare con troppa enfasi di terra, acqua, aria e fuoco con la nostalgia del primo vasaio. Quando dico che può rappresentare una trappola mi riferisco all'alta cucina di taluni ceramisti che si gratificano con gli effettacci. Ho sempre pensato: attenzione che si cammina sul filo del rasoio, basta poco per precipitare. Naturalmente questa è una mia posizione, non nego ad altri di servirsi delle proprie virtù ceramiche. È che la massima attenzione sulle qualità cosmetiche porta a uno sfibramento dell'oggetto. C'è una sorta di edonismo che allontana dall'arte. Da quando ho iniziato a lavorare con le terre e gli ossidi la qualità della superficie si è potenziata, ma non è disgiunta dalla forma tridimensionale, sia pure, talvolta, ridotta. Sono stata attenta alla texture come variante; penso all'uso di materiale di diverso tipo: granuloso,

semi-refrattario, più raffinato - quasi setoso per l'assorbimento o meno della luce e degli ossidi coloranti. In terracotta non si può disgiungere la forma dalla superficie e tanto meno dalla scultura-colore.

C'è un oggetto che volevo intitolare *La pelle dell'anfora* (poi *Superficie*), ma fa parte della fine di un ciclo.

**BT** «Il gioco dell'invenzione si allinea alla scienza del numero» (S. Sinisi, 1978). La Sua ricerca comprende, a mio parere, anche una componente gioiosa, quasi 'ludica', che riporta al mondo dei bambini, alle costruzioni primarie, inventate, ma rigorosamente geometriche (penso al ciclo di *Memoria e costruzione*). È d'accordo?

**NG** Se il mio lavoro riesce a comunicare energie positive io sono contenta. Chi ha detto che bisognerebbe avvicinarsi alla naturalezza dell'infanzia? I bambini entrano nel *Perimetro*, mentre gli adulti se ne guardano bene. Gli elementi primari hanno nella combinabilità una componente ludica a seconda di come vengono intesi. Il montare e lo smontare dei bambini è molto diverso dalla sintesi compositiva o sintattica utilizzata per un fine. Il concetto di gioco è molto misterioso e sfuggente. *Memoria e costruzione* non è un gioco.

**BT** In che modo convivono l'elemento razionale e quello intuitivo?

**NG** In modo dialettico. Conosco le «intermittenze della ragione», come dice Simonetta Lux. Credo nell'attitudine eidetica, altrimenti non potrei spiegar-mi, con la ragione, perché faccio questo lavoro.

**BT** Ognuno di noi ha dei padri spirituali. Quali sono state le opere del passato o del presente [che l'hanno più influenzata?] a chi o verso quale pensiero Lei è 'debitrice'?

**NG** Devo molto a John Dewey, *Arte come esperienza*, a Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, a Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*. Le opere e gli artisti del passato e del presente glieli lascio immaginare.

### *V.3. Nino Caruso, ceramista e progettista di moduli per l'architettura: sintesi innovativa di arte, disegno industriale e tecnica costruttiva*

Il XX secolo rappresenta uno straordinario laboratorio tecnico e formale per l'uso della ceramica nell'architettura. Al suo interno grandi maestri ricercano e sperimentano soluzioni innovative in grado di conferire originalità ed espressività agli spazi costruiti, facendo ricorso alle infinite possibilità segniche, cromatiche e materiche della ceramica, nonché alle sue notevoli capacità di resistenza, inal-

terabilità e durezza. Ne sono esempio moltissimi casi eccellenti, come gli interventi liberty nell'architettura tosco-emiliana termale e residenziale di Galileo Chini, l'edificio organicista della fabbrica di ceramica Solimene a Vietri sul Mare progettato da Paolo Soleri, la perfetta integrazione artistica di spazio, forma e colore della Casa di Asger Jorn ad Albisola, i rivestimenti di maioliche disegnati da Gio Ponti per l'Hotel Parco dei Principi di Sorrento, il piastrellato bianco integrale pensato da Nanda Vigo per il Museo Remo Brindisi di Lido di Spina.

In questo panorama si inserisce, in una posizione di indubbio rilievo, la ceramica modulare introdotta dall'artista ceramista Nino Caruso (Tripoli, 1928-Roma, 2017), il quale, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, mette a punto una proposta alternativa all'uso tradizionale architettonico del materiale fittile attraverso una produzione del tutto nuova, sia sul piano estetico che su quello tecnico e applicativo. Diversamente dalle indagini condotte in questo settore da altri artisti e designer, Caruso ripensa il modulo ceramico di rivestimento in termini tridimensionali e ne potenzia il campo d'applicazione facendone l'unità elementare per la costruzione di superfici architettoniche integrate alle strutture dell'edificio oppure di presenze plastiche destinate all'arredo e alla qualificazione artistica dello spazio urbano. Grazie all'invenzione di un'originale tecnica scultoria, a partire da modelli di forma foggiate in polistirolo espanso e tradotti in ceramica con metodi artigianali (colaggio in calchi), il ceramista crea multipli ceramici che, organizzati in strutture compositive basate su logica addizionale, possono estendersi infinitamente nello spazio e configurarsi come pareti-scultura o bassorilievi-continui, nonché come elementi funzionali *outdoor* o ancora come vere e proprie sculture 'abitabili', dialoganti con il paesaggio. La prefigurazione delle ampie possibilità di sviluppo di questa tipologia scultoria modulare in campo architettonico stimola Caruso a ricercare modalità più rapide, efficaci ed economiche di riproduzione dei propri multipli ceramici, da cui il lavoro in sinergia con alcune industrie ceramiche (CAVA e Marazzi) e la produzione avanguardistica su larga scala di moduli ceramici che sono impiegati nella realizzazione di pregevoli interventi architettonici, riscuotendo attenzione e apprezzamento internazionali. In tal senso, come scrive Gillo Dorfles, «l'opera di Nino Caruso, costituisce, dunque, un esempio singolare di interferenza ed osmosi tra lavoro manuale e industriale, tra esperienza tecnologica e fantastica, tra aleatorietà ideativa e meticolosità realizzativa»<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> Cfr. Villa 1989, p. 10.

Persuasos che per innovare l'arte ceramica sia necessario ripensarla non solo dal punto di vista tecnico e stilistico, ma anche da quello produttivo, Caruso riesce a restituire dignità e futuro a un mestiere e a una materia considerati in quel momento storico obsoleti rispetto ai più valorizzati materiali e processi di tipo industriale<sup>75</sup>. Allo stesso tempo egli fornisce una risposta concreta alla volontà di emancipazione culturale del prodotto ceramico di grande serie, finalizzandolo al progresso e alla qualificazione estetica degli spazi quotidiani del vivere. Inoltre intercetta e risolve alcune questioni centrali del dibattito culturale contemporaneo, in quanto il suo approccio risponde alle istanze, allora avvertite come inderogabili, di interdisciplinarietà e comunicazione/partecipazione dell'arte. La sua proposta progettuale infatti comporta il superamento della scissione tra ambiti diversi del pensiero attraverso l'individuazione di un metodo e di un prodotto che rappresentano un punto di convergenza tra arti visive, architettura e design industriale. In più è molto sentita da parte dell'artista/progettista l'esigenza di prendere in carico la dimensione sociale del proprio ruolo, che, anche grazie alla spiccata sensibilità politica di Caruso, si manifesta, oltre che come assunzione di un'idea aperta, moltiplicata e collettiva dell'oggetto d'arte, sotto forma di un approccio lavorativo basato sulla condivisione dei saperi e degli intenti e sul costante confronto con l'altro, sia attraverso la divulgazione della cultura ceramica, che mediante il dialogo con operatori di ambiti di attività affini al proprio.

In particolare, sebbene estesa a un ampio arco cronologico che dagli anni Cinquanta del Novecento si estende ai Dieci del secondo millennio, l'attività artistica di Caruso si concentra maggiormente sulla produzione in grande serie di plastiche ceramiche per l'architettura nel decennio compreso tra la metà degli anni Sessanta e la metà dei Settanta, durante il quale il ceramista intrattiene intensi rapporti con l'industria ceramica. In seguito, il mutare della congiuntura economica determina l'esaurirsi dell'esperienza e il suo rientrare, salvo occasionali deroghe, nei ranghi di un fenomeno artistico sganciato dalla logica produttiva industriale, seppure sempre fortemente orientato alla modularità e all'interazione con lo spazio della collettività. Ciò nondimeno l'originale metodologia messa a punto da Caruso riscuote a livello globale un notevole interesse da parte del

<sup>75</sup> Vale a titolo esemplificativo il caso dell'artista Enrico Baj che, nel 1969, espone nella mostra *Plastics 1967-1969*, alla galleria Marconi di Milano, lavori realizzati con materiali industriali come pvc, polietilene, poliestere, alluminio, enfatizzati dal titolo dell'evento e impiegati per reinventare anche oggetti tradizionali, come la cravatta.

mondo artistico e accademico, con il conseguente svilupparsi intorno alla figura del ceramista di numerose occasioni internazionali di scambio culturale, grazie alle quali di rimando entrano a far parte del patrimonio ceramico italiano, per intermediazione dell'artista, capacità e saperi di altri paesi, come nel caso dell'antichissima tecnica Raku, da lui introdotta nel nostro Paese e oggi largamente diffusa e praticata.

### V.3.1. *Esplorazioni e scoperte nell'universo ceramico, tra razionalità e mito*

Nato in Libia nel 1928 da genitori siciliani, Nino Caruso si avvicina alla ceramica a partire dai primi anni Cinquanta, quando, essendo stato espulso dal paese natio per motivi legati al suo attivismo sindacale e politico<sup>76</sup>, è accolto a Roma dall'artista e amico d'adolescenza Salvatore Meli<sup>77</sup>. Questi possiede già una consolidata esperienza e reputazione nel campo della ceramica d'autore e il suo atelier ha sede a Villa Massimo. Assunto come aiutante da Meli, Caruso – che si è formato alla scuola professionale per periti industriali di Vittoria, in Sicilia, e ha trascorsi di tornitore meccanico nell'industria automobilistica – entra così 'inaspettatamente'<sup>78</sup> in contatto con il vivace ambiente artistico romano, subendone una immediata e intensa fascinazione.

Inizialmente offre il proprio sostegno materiale alla realizzazione di alcuni lavori di Meli e di Marino Mazzacurati e frequenta l'*entourage* intellettuale di Villa Massimo e i principali luoghi d'incontro degli artisti, intorno a via del Babuino e a piazza del Popolo, dove, in un generale fervore culturale e ideologico, si accende la disputa tra astrattismo e arte figurativa. E tuttavia – come racconta lui stesso – un sentimento di inadeguatezza, legato all'incertezza del proprio *background* culturale, gli impedisce di esprimere apertamente le proprie idee e la propria, già avvertita, inclinazione artistica.

Nel 1953 è a Casale Monferrato per il servizio militare e qui, nelle ore libere, prende a frequentare la manifattura ceramica Scuola Italiana Ceramiche (S.I.C.),

<sup>76</sup> Dirige il clandestino Partito Comunista Libico in lotta per l'indipendenza del Paese.

<sup>77</sup> Lo stesso Meli aveva a sua volta dato principio alla propria attività artistica grazie alla disponibilità dell'amico e conterraneo (di Comiso) Salvatore Fiume, che lo aveva accolto presso il suo studio a Canzo, in Brianza, da dove il ceramista si era poi trasferito, alla fine degli anni Quaranta, a Roma. Qui aveva frequentato l'ambiente artistico (Capogrossi, Guttuso, Leoncillo) e fatto da assistente a Marino Mazzacurati, prima di mettersi in proprio.

<sup>78</sup> L'avverbio fa riferimento al titolo dell'autobiografia dell'artista, *Una vita inaspettata* (Caruso 2016).

presso la quale ha l'opportunità di ampliare la sua conoscenza dei processi ceramici (foggiatura al tornio, stampaggio e colaggio in forme di gesso). Comincia così, «senza la preoccupazione del giudizio degli artisti di Villa Massimo»<sup>79</sup>, a manipolare l'argilla e a praticare la tecnica di foggiatura a colombino, osservata da Meli. Un anno dopo, rientrato a Roma, ottiene da privatista il diploma di Maestro d'Arte presso l'Istituto Statale d'Arte Silvio D'Amico e, tra la fine del 1954 e l'inizio del 1955, in un seminterrato di via Ruggero Fauro, avvia un piccolo laboratorio (fornito di forno per la cottura delle ceramiche), in condivisione con il giovane pittore Duilio Rossoni. Nonostante lo scarso riscontro commerciale dei suoi lavori, si dedica con molto entusiasmo e determinazione alla ricerca tecnica e formale nell'arte fittile, esponendo la sua prima produzione nel 1956 in una personale alla Galleria dell'Incontro, presentato da un testo critico dell'amico Guttuso<sup>80</sup>. In questa fase il pensiero creativo di Caruso ha il proprio *focus* nella tipologia del vaso, che l'artista sviluppa come plastica scultoria, facendo ricorso alla tecnica del colombino. Nascono in questo modo libere forme cave di matrice primitivo-organicista, talvolta di grandi dimensioni, sulle quali il ceramista sperimenta effetti materici di superficie, dalle colorazioni terrose.

Da questo momento prende avvio la carriera espositiva con partecipazioni ai principali concorsi ed esposizioni di ceramica contemporanea, come il Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza e la Biennale d'Arte Ceramica di Gubbio, che gli procurano i primi incoraggianti riconoscimenti. Allo stesso tempo, presato dalle necessità economiche e aperto a ogni tipo di esperienza lavorativa, Caruso collabora con ingegneri e architetti, realizzando pannelli ed elementi decorativi per l'architettura e prendendo familiarità, grazie alla frequentazione dei cantieri, con le tecniche del lavoro edile. Così, pur conservando con la materia ceramica «un rapporto costante 'organico' integrante con la sua personalità»<sup>81</sup>, avendola eletta a territorio privilegiato della sua ricerca, l'artista si interessa anche ad altri materiali, come il legno, il cemento e il ferro. Quest'ultimo è impiegato

<sup>79</sup> Cfr. Caruso 1997, p.n.n.

<sup>80</sup> In realtà la mostra si chiude a pochi giorni dall'inaugurazione a causa di un rovinoso incendio notturno. Tuttavia proprio questo incidente – che procura la perdita, oltre che delle ceramiche dell'artista, di alcuni disegni di Guttuso, che erano stati depositati in galleria dopo una precedente esposizione – offre al giovane Caruso l'opportunità di attirare su di sé l'interesse della stampa, che, nel dare notizia del danno subito dal famoso artista Guttuso, menziona anche l'ancora sconosciuto ceramista Caruso.

<sup>81</sup> Cfr. *Nino Caruso* 1975 b, p. 22.

ad esempio nel Monumento alla Resistenza di Pesaro<sup>82</sup> (1963-64), grazie al quale nel 1964 ottiene il prestigioso Premio *In/arch*, istituito dalla rivista *L'architettura. Cronache e Storia* di Bruno Zevi.

Nel 1964 Caruso trasferisce il proprio atelier nell'antico complesso monastico del Pio Sodalizio dei Piceni (piazza San Salvatore in Lauro n. 5 a Roma), già sede dell'importante manifattura, galleria e scuola di ceramica, Fiamma, dell'imprenditore Ferruccio Palazzi, frequentata negli anni Venti anche da Duilio Cambellotti. Nello stesso anno Caruso entra a far parte del World Crafts Council (organismo internazionale che riunisce i delegati del settore artigianale di cinquanta paesi del mondo), intervenendo al primo W.C.C. Congress, dove viene eletto membro del consiglio direttivo, carica che ricopre fino al 1968. Intanto, nel 1965, a conclusione di un lavoro durato circa un anno e consistente nella realizzazione di un monumentale pannello ceramico (circa ottanta metri quadri) su disegno di Renato Gutuso, per la Banca Commerciale di Palermo, l'artista matura la volontà di rinnovare le proprie, oramai consolidate, prassi ceramiche e di sperimentare nuovi ambiti dell'invenzione creativa. Tale indagine lo conduce all'invenzione di una metodologia assolutamente originale, non più a partire dalla manipolazione dell'argilla, bensì attraverso la modellazione di un materiale industriale: il polistirolo espanso. Grazie alla rivoluzionaria introduzione di questa tecnica Caruso ottiene risultati del tutto inediti sul piano funzionale e nondimeno perviene a un originale codice formale, improntato a una rigorosa astrazione. Tale novità d'approccio lo porta a ripensare l'oggetto d'arte ceramica come multiplo riproducibile in serie industriale e componibile in sistemi spaziali applicabili all'architettura e agli spazi urbani. Da questo momento il suo interesse si concentra sul settore della ceramica modulare d'uso nell'architettura e prende avvio un'intensa attività professionale nel design per alcune delle industrie ceramiche più all'avanguardia, i cui prodotti trovano applicazione, a partire dal 1968, in interessanti interventi architettonici.

Nel 1970 il ceramista ottiene la docenza di Progettazione Ceramica all'Istituto Statale d'Arte Silvio D'Amico di Roma, occupando la cattedra dello scultore prematuramente scomparso, Leoncillo Leonardi, incarico che mantiene fino al 1985. Continua in modo più libero e discontinuo l'impegno nella progettazione in collaborazione con svariate ditte di ceramica, sia da rivestimento che di oggettistica (D'AS, UDA, Musa, Cotto Impruneta, Villeroy & Boch). Contemporaneamente Caruso dedica moltissime energie all'organizzazione di eventi culturali

<sup>82</sup> Ripr. in Mangione Vignatelli Bruni 2014, pp. 28-29.

finalizzati alla promozione dell'arte ceramica e alla trasmissione delle proprie conoscenze attraverso pubblicazioni scientifiche, seminari e *workshop* in Italia, dove fonda il Centro Internazionale di Ceramica, e presso Istituti e Università estere. L'attività creativa si nutre così anche degli stimoli e dei saperi raccolti nell'occasione dei suoi numerosissimi viaggi e degli scambi culturali intrattenuti con maestri ceramisti di diversa tradizione, come accade ad esempio in Giappone.

Dagli anni Ottanta il suo linguaggio artistico, pur avvalendosi del medesimo metodo di sviluppo del volume scultorio (a partire dalla costruzione di forme a incastro ottenute dal taglio del polistirolo), si apre al recupero della policromia, della dimensione 'domestica' della scultura, della forma-archetipo del vaso, nonché all'assunzione di tecniche (buccheri, terra sigillata) e di elementi di provenienza archeologica, soprattutto etrusca e magno-greca, come steli, colonne, portali, cornici, scudi, sarcofagi, seggi, lucerne, presentati a partire dalla personale *Omaggio agli Etruschi*<sup>83</sup> del 1985 a Orvieto (fig. 94). Proseguono parallelamente e senza interruzione le sperimentazioni nel campo della scultura ambientale, con svariati interventi monumentali e architettonici realizzati sempre con logica modulare, come il *Muro Scultura* per l'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo (1981) e il *Bassorilievo Continuo*<sup>84</sup> dell'Ospedale di Tokai (Giappone) nel 1984, con elementi modulari in porcellana realizzati in collaborazione con la manifattura Shino Toseki di Kyoto, la *Fonte di Giano* a Torgiano (1986), il *Bassorilievo Continuo* per la International Cars di Latina (1989), il *Bassorilievo Continuo* per la piazza delle Erbe di Pachino (1990), il rivestimento parietale per la stazione ferroviaria Feve-Renfe<sup>85</sup> di Gijón, in Spagna (1994), il *Portale di Dioniso* a Brufa (1994), il *Portale Mediterraneo* a Villa Glori a Roma (1997) (fig. 95). Nel 2002, Caruso realizza l'intervento monumentale della *Rotunda*<sup>86</sup>, nella città di Coimbra, in Portogallo, un sistema di venti elementi scul-

<sup>83</sup> Mostra personale *Omaggio agli etruschi*, Palazzo Massari e Palazzo dei Diamanti, Ferrara, dal 31 agosto al 30 settembre 1985.

<sup>84</sup> Ripr. in Mangione Vignatelli Bruni 2014, p. 22.

<sup>85</sup> Nel 1992 Caruso vince un concorso indetto dal Comune di Gijón per la riqualificazione dell'edificio della stazione Feve-Renfe, in seguito al quale realizza, in collaborazione con gli architetti Julio Redondo e Francisco Arenas, un progetto per un rivestimento parietale, eseguito dai ceramisti del locale Centro Textura, a partire da prototipi realizzati dall'artista in polistirolo. Si tratta di un sistema di otto moduli in argilla naturale refrattaria locale, dalle tonalità ferruginose, ottenuti per stampaggio ad alta pressione a secco e cotti a 1250 °C, che sono composti sulla superficie secondo uno schema predisposto dallo stesso Caruso (ripr. in Mangione Vignatelli Bruni 2014, p. 31).

<sup>86</sup> Ivi, pp. 14-15.

torei a sviluppo verticale, ottenuti dall'assemblaggio di moduli ceramici realizzati industrialmente a trafilatura da un'azienda di Porto. Si tratta del suo ultimo intervento di allestimento permanente di strutture architettoniche. Nel periodo più tardo il ceramista tende a privilegiare alla scultura modulare astratta, di matrice tecnicistica e geometrizzante e la modellazione manuale dell'argilla, dando vita a pezzi unici dalle forme nuove e più morbide, che attingono alla memoria e all'universo onirico, sulle quali sperimenta inediti e delicati effetti cromatici e di superficie, ottenuti grazie al sapiente controllo del fuoco di cottura.

### V.3.2. *Dialogo interdisciplinare, didattica e divulgazione*

L'ingresso nel World Crafts Council e la partecipazione al primo congresso – che si tiene presso la Columbia University di New York dall'8 al 19 giugno 1964 – e alle successive assemblee generali (Montreux, 1966 e Lima, 1968) costituiscono per Nino Caruso, oltre che un'occasione fondamentale di confronto e conoscenza, uno stimolo notevolissimo ad ampliare gli orizzonti professionali, sia tramite l'innovazione dei processi, dei linguaggi e degli esiti applicativi della ceramica, che soprattutto attraverso la partecipazione a una dimensione associativa del mestiere e l'intessitura di nuove connessioni tra l'arte del fuoco e altri ambiti culturali e di attività. Come scrive lo stesso Caruso, in un articolo su *La Ceramica*, nell'agosto del 1964:

Gli artigiani americani operano in un clima di grande entusiasmo. In tutti gli Stati sorgono scuole per formare una base artigiana nel Paese. Una infinità di scambi di esperienze estetiche e tecniche, avvengono in una atmosfera di collaborazione franca e libera, senza i pregiudizi e le chiusure ancora di tipo medievale che esistono da noi. È un esempio che noi, in Italia, dovremmo seguire per superare i concetti di cultura di 'Bottega medievale' (cosa assurda oggi in un mondo moderno che subisce variazioni tanto repentine a causa dei moderni mezzi di comunicazione di cui dispone) che ancora informano il nostro lavoro<sup>87</sup>.

Da tale constatazione nasce la determinazione a superare l'atteggiamento di diffidenza e rivalità imperante nell'ambiente professionale e in quello dell'istruzione artistica in Italia, per affermare invece un approccio culturale aperto, di-

<sup>87</sup> Caruso 1964, p. 58.

namico e moderno. I trascorsi politici e sindacali del ceramista forniscono un ulteriore impulso all'impegno da allora profuso da Caruso nella promozione di momenti di crescita professionale, di scambio e di relazione tra figure della medesima area disciplinare, nonché nel riconoscimento sociale e nella valorizzazione culturale del proprio lavoro attraverso occasioni di visibilità da estendersi a tutto l'ambiente artistico e artigianale. Obiettivi ai quali risponde la fondazione del Centro Italiano delle Produzioni d'Arte (C.I.P.A.), nato nel 1966 a Genova, in occasione della prima edizione della mostra-pilota *Eurodomus*, organizzata da Gio Ponti, Giorgio Casati ed Emanuele Ponzio, per favorire il rinnovamento dell'artigianato artistico e il suo inserimento nella cultura moderna. Caruso, che ne è il promotore, coinvolge nell'iniziativa rappresentanti del modo dell'eccellenza artigianale e del design, come Federico Bonaldi, Irene Kowaliska, Renata Bonfanti, Renzo Burchiellaro, Paolo De Poli, Franco Bucci, Federico Fabbrini, Guido Gambone, Sandra Marconato, Pompeo Pianezzola, Gigi Sabadin, Ivo Sassi, Alessio Tasca, Nanni Valentini, Carlo Zauli e Gio Ponti, che è insignito della presidenza onoraria. Tuttavia, a dispetto delle speranze e delle energie profuse nel progetto, l'esperienza si esaurisce nella sola partecipazione del gruppo ad alcuni eventi espositivi, mentre si rivela inefficace al conseguimento di una reale e stabile cooperazione e condivisione di intenti tra i membri dell'associazione. Per questa ragione, chiusa l'attività del C.I.P.A. nel 1968, Caruso decide di ampliare su scala internazionale la propria rete di dialogo e cooperazione e, nella stessa sede romana del proprio studio, fonda il Centro Internazionale di Ceramica, nel cui comitato direttivo<sup>88</sup> coopta illustri ceramisti di cinque Paesi, e qui, fino al 1985, tiene *workshop* estivi di formazione ceramica, conferenze e incontri specialistici finalizzati a incentivare la ricerca tecnica e formale nell'arte del fuoco.

Sul piano dell'attività culturale riveste inoltre una rilevante valenza storica l'iniziativa, senza precedenti in Italia, di un convegno e di una competizione di progettazione internazionali, promossi e coordinati da Caruso, con l'imprenditore Mario Di Donato, nel 1969. In veste di direttore artistico dell'industria ceramica CAVA di Cava de' Tirreni, Caruso organizza infatti un concorso di design di nuove soluzioni decorative per piastrelle da rivestimento coll'intento di dare impulso al filone di ricerca da lui avviato in azienda con la creazione della *Serie*

<sup>88</sup> Il comitato direttivo del C.I.C. è così composto: Nino Caruso, Italia (direttore); Edouard Chapallaz, Svizzera; Stig Linberg, Svezia; Paul Soldner, USA; Olivier Strebelle, Belgio; Tapio Wirkkala, Finlandia.

*Moderna* e finalizzato allo sviluppo di prodotti innovativi e dinamici, non solo sul piano tecnologico e funzionale, ma anche su quello estetico. Il concorso registra un'ampia partecipazione: 472 sono le opere partecipanti progettate da 127 autori provenienti da ogni parte del mondo. I criteri adottati dalla giuria – come precisato nel verbale e come confermato dagli esiti della selezione – valorizzano i progetti che, tenuto conto dell'ottimizzazione dei processi industriali, esaltano le facoltà combinatorie della programmazione modulare, offrendo una vasta gamma di risultati formali differenziati<sup>89</sup>.

L'esposizione dei progetti si tiene all'interno dello stabilimento CAVA, in concomitanza con il convegno internazionale (6-8 giugno 1969) sul tema *La Ceramica nell'Architettura*<sup>90</sup>, ospitato in uno spazio della fabbrica delimitato da pile di cassette contenenti piastrelle. Lo scopo dell'incontro è – come dichiara nel discorso d'apertura Mario Di Donato – favorire un confronto di idee per il rinnovamento del settore industriale ceramico, sulla base delle nuove esigenze culturali ed economiche espresse dal mercato contemporaneo, delle trasformazioni tecniche in atto nel mondo dell'edilizia e del diverso approccio globale al progetto degli spazi dell'abitare proposto da architetti, designer e artisti. Al convegno sono invitati a partecipare rappresentanti delle diverse categorie professionali coinvolte, di fatto oppure potenzialmente, nella ricerca tecnologica, nel design, nella cultura del progetto, nella produzione, nella commercializzazione, nella comunicazione e nell'uso del prodotto ceramico. La CAVA provvede peraltro alla pubblicazione degli Atti<sup>91</sup>, includendovi non solo le relazioni dei conferenzieri,

<sup>89</sup> Il primo premio del concorso è assegnato alla *Serie Quadro* dell'architetto Maria Luisa Belgiojoso di Milano, un sistema che offre illimitate possibilità di composizione basate sulle geometrie del rettangolo e del quadrato; il secondo va all'opera *C/4 69* dell'architetto napoletano Ermanno Guida, il cui disegno del modulo base genera, nelle diverse composizioni, *pattern* sempre diversi, evocanti soluzioni di gusto tradizionale; infine, il terzo premio se lo aggiudica l'architetto romano Franco Placidi, per l'interessante approccio figurativo del motivo che allude a un intreccio di fili in tensione.

<sup>90</sup> Nel 1956, nell'ambito del Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza, si era tenuto un convegno dedicato al tema della ceramica nell'edilizia, che aveva trattato argomenti del tutto analoghi con il medesimo intento di favorire l'integrazione tra architettura e ceramica attraverso l'incontro e il dialogo tra industriali, artigiani, artisti e tecnici. Si vedano in proposito il numero di luglio della rivista «La Ceramica» del 1956 e il «Bollettino Economico della Camera di Commercio di Ravenna» del giugno dello stesso anno.

<sup>91</sup> Nel documento (Caruso Di Donato 1969) sono presenti i seguenti interventi: l'architetto Adriano Cambelotti dell'Università di Roma delinea una *Storia dell'impiego della ceramica nell'architettura*; il tecnologo Tonito Emiliani illustra i progressi de *La scienza e la tecnologia al servizio della*

ma anche un report dei dibattiti apertisi a margine. Fondamentali si rivelano il coordinamento e gli interventi del principale promotore dell'iniziativa, Caruso, il quale – come anche nella relazione pubblicata su «Ceramica Informazione»<sup>92</sup> – auspica l'istituzione nelle aziende, sull'esempio di quanto realizzato alla CAVA, di gruppi di studio capaci di sviluppare soluzioni adeguate ai problemi posti da una società in continua trasformazione e da un mercato sempre più ampio, differenziato e culturalmente preparato. Egli sottolinea inoltre la necessità di una maggiore cooperazione tra pensiero creativo e industria ceramica, rivolgendosi ai colleghi artisti e progettisti e invitandoli a intrattenere un dialogo aperto con la produzione e a tener conto contestualmente dei bisogni funzionali ed espressivi dell'architettura, così da uniformare il proprio linguaggio formale a quello invalso nel progetto architettonico. Rimarca inoltre il peso di fenomeni come l'industrializzazione dell'edilizia e la globalizzazione culturale, che impongono alla produzione industriale un aggiornamento tecnologico continuo e un'apertura alle tendenze internazionali del gusto per ottenere un prodotto flessibile, competitivo e di alto profilo qualitativo.

L'evento di Cava de' Tirreni ottiene notevole eco sulle riviste di architettura e design, come «La Ceramica»<sup>93</sup>, che dedica alla manifestazione un ampio spazio, e numerosi articoli – spesso accompagnati dalla riproduzione delle strutture modulari disegnate da Caruso e prodotte dalla CAVA – offrono un resoconto del concorso e dei lavori del seminario.

A partire dagli anni Settanta all'insegnamento all'Istituto d'Arte di Roma si accompagna una notevole attività didattica extra-scolastica e, con i viaggi all'e-

*qualità del materiale ceramico per l'architettura*, con particolare riferimento alle ricerche condotte in seno al centro di studi da lui diretto a Faenza (Centro di Ricerche Tecnologiche per la Ceramica); l'architetto e designer Roberto Mango di Napoli sviluppa il tema *Ceramica e design: note per un approccio metodologico*; il pittore astrattista Eugenio Carmi di Genova parla di *Forma e colore nella ceramica*, sollecitando la ricerca all'ampliamento delle applicazioni funzionali della ceramica, piuttosto che all'innovazione estetica delle tipologie esistenti; l'architetto e designer Ennio Lucini di Milano affronta l'argomento del *Design nelle superfici ceramiche* e sottolinea l'importanza di avere una visione progettuale globale dell'ambiente e non limitata alla piastrella; gli architetti Carlo Chiarini e Valter Bodrini presentano una doppia relazione su *La ceramica come elemento decorativo, funzionale ed espressivo nell'architettura*; infine, il ceramista svizzero Eduard Chapallaz tratta il tema *Integrazione della ceramica d'arte nell'architettura, esempi in Svizzera* difendendo il principio di autonomia dell'opera d'arte nell'architettura e destando particolare interesse dei tecnici sia per la dimensione delle superfici ceramiche presentate che per quella degli elementi costitutivi.

<sup>92</sup> Cfr. Caruso 1969, pp. 182-183.

<sup>93</sup> Sangiorgi 1969, pp. 81-85.

stero, si intensificano per Caruso le occasioni di confronto e approfondimento della cultura ceramica. Nel 1976, su proposta del ceramista, la rivista americana «Ceramics Monthly» dedica un articolo al tema della ceramica modulare per l'architettura con riferimento all'originale metodologia operativa da lui sviluppata. In seguito a tale pubblicazione Caruso è invitato a tenere un corso di un mese alla Towson State University di Baltimora e successivamente l'interesse sviluppatosi intorno alla nuova tecnica basata sul taglio del polistirolo procura all'artista ulteriori ingaggi per *workshop* e conferenze presso numerose Università degli Stati Uniti e poi in altri Paesi come Giappone, Canada, Europa, Australia, Cina, Egitto, Corea<sup>94</sup>.

In alcuni casi l'insegnamento genera proseliti e il metodo viene adottato e replicato, talvolta con esiti interessanti, come nel caso delle ceramiche modulari dell'artista australiano Ian Dowling, che dopo la partecipazione a un seminario tenuto da Caruso nel 1999 a Perth, in Australia, comincia a sperimentare la tecnica della creazione di modelli in polistirolo nella progettazione di oggetti di design e moduli per strutture-scultura a rilievo e a tutto tondo, con risultati che ben presto denotano una personalizzazione della ceramica modulare spaziale e un conseguente affrancamento dall'iniziale influenza formale del maestro italiano.

<sup>94</sup> Dal 1976 al 2010 Caruso ha tenuto corsi di scultura e conferenze presso: Towson State University, Baltimore, Towson; Ohio State University, Columbus, Ohio; University of Minnesota, Duluth, Minnesota; University of Colorado, Boulder, Colorado; Colorado State University, Fort Collins, Colorado; University of Washington, Seattle, Washington; Arizona State University, Tempe, Arizona; American University Washington D.C.; School of the Art Institute, Chicago, Illinois; Cranbrook Academy, Bloomfield, Michigan; Penn State University, Pennsylvania; Tyler School of Art, Philadelphia, Pennsylvania; Haystack School of Crafts, Deer Isle, Maine; Factory of Visual Art, Seattle, Washington; San Francisco Art Institute, San Francisco, California; Irvin Studio, Culver City, California; Southern University of California, Los Angeles, California; State University of California, Los Angeles, California; California State University, Los Angeles, California; Ranch School of Art, Aspen, Colorado; American Institute of Architects, Washington D.C.; University of Georgia, Athens, Georgia; Kyoto City University, Kyoto, Giappone; Traditional Center of Crafts, Shigaraki, Giappone; Architects Association, Nagoya, Giappone; Tokoname Art and Crafts Museum, Tokoname, Giappone; Crafts and Art Center, Tajimi, Giappone; Japan Architects Association, Tokyo, Giappone; University of Washington, St. Louis, Missouri; Centre de Céramique Bonsoeurs, Montreal, Canada; California State University, Long Beach, California; Rhode Island School of Design Providence, Rhode Island; Congreso Internacional de Cerámica, Talavera de la Reina, Spagna; Textura, Gijon, Spagna; Association de Artisanos, La Corunia, Spagna; International Seminar of Ceramic, Gaja, Portogallo; Cencal, Caldas da Rainha, Portogallo; International Ceramic Festival, Mino, Giappone; George Washington University, Washington D.C.; European Ceramic Context, Bornholm, Denmark.

La visione aperta, il confronto con altre culture e la constatazione dell'assenza nel nostro Paese di una letteratura specialistica sulla ceramica – diversamente da quanto osservato ad esempio negli Stati Uniti<sup>95</sup> – incoraggiano Caruso a mettere la propria competenza e le proprie idee a disposizione di altri ceramisti o aspiranti tali anche attraverso la scrittura di testi divulgativi. Nel 1979 l'artista pubblica con la casa editrice Hoepli il manuale *Ceramica Viva*, che ottiene un immediato successo, dovuto soprattutto alla presentazione di nuove tecniche, apprese da Caruso nel corso dei suoi viaggi e incontri. Seguono, con lo stesso editore, *Ceramica Raku* (1982), *Decorazione Ceramica* (1984), *Ceramica Oltre* (1997) e *Dizionario illustrato dei materiali e delle tecniche ceramiche* (2006). Il ceramista realizza inoltre, per il Dipartimento Scuola Educazione della RAI, un programma in dieci puntate dal titolo *L'arte della ceramica* (1982). Grazie anche a questa sapiente comunicazione, il paradigma ceramico-modulare da lui proposto diviene un modello di riferimento per altri ceramisti che più o meno dichiaratamente traggono da esso ispirazione, come nel caso del progetto *Practice Practice Practice* del 2017 dello studio veneziano di design Zaven (Enrica Carvarzan e Marco Zavagno) che, in esplicito omaggio a Caruso, disegna una gamma di moduli tridimensionali da rivestimento in ceramica giocati sull'alternanza di forme concave e convesse, o come accade per l'artista indiano P.R. Daroz, che, nell'ambito di un repertorio alquanto vario di approcci tecnici e formali alla materia, affronta, con multipli scultorii autoportanti ottenuti a colaggio da modelli intagliati in polistirolo, il tema della colonna – già ampiamente sviluppato da Caruso – con risultati, anche sul piano estetico, conformi a quelli dell'artista/designer italiano.

Nel 1978 Caruso fonda con Piero Dorazio, Graziano Marini e Giuliana Soprano il Centro Internazionale della Ceramica Montesanto a Todi, presso il quale operano negli anni artisti come Max Bill, Sebastian Matta, Kenneth Noland, Joe Tilson, Carla Accardi, Giuseppe Santomaso, Luigi Veronesi, Antonio Corpora, Nedda Guidi. Infine nel panorama dell'attività di promozione e divulgazione della cultura ceramica rientrano numerosi interventi e lezioni teoriche tenute nell'ambito di convegni, incontri didattici e tavole rotonde e l'organizzazione di eventi e rassegne di ceramica contemporanea, tra cui le tre edizioni (1994, 1996,

<sup>95</sup> A proposito della letteratura ceramica nei Paesi anglosassoni, Caruso scrive: «ero meravigliato dal numero considerevole di pubblicazioni sulle tecniche ceramiche e il modo aperto con cui gli artisti fornivano informazioni sui materiali e i processi lavorativi che adottavano. Notai che tutto questo aveva contribuito al successo della ceramica contemporanea americana in campo internazionale, dando un contributo di considerevole innovazione» (cfr. Caruso 2016, p. 167).

1998) della mostra *Ceramic art exhibition* a Perugia, la manifestazione *Vaselle d'Autore per il Vino Novello* a Torgiano, dal 1996 al 2016, il Primo Convegno Internazionale *Cottaterra - Arte ceramica dalla tradizione all'innovazione* nel 1998 nelle città ceramiche del distretto di Perugia, Deruta, Gubbio e Gualdo Tadino<sup>96</sup> e *La scultura ceramica contemporanea in Italia* nel 2015 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

### V.3.3. *Il design industriale dei moduli ceramici per l'architettura (1965-1974)*

#### V.3.3.1. Invenzione e produzione della ceramica modulare con matrice di forma in polistirolo

Nel 1958, ancora agli esordi della carriera artistica, Nino Caruso è incaricato della realizzazione di un fregio continuo di cinquanta metri costituente la balaustra in cemento di un edificio al quartiere EUR di Roma. Risolve il mandato sviluppando un modello in legno in scala reale, costituito da un pannello a rilievo da inserire nelle casseforme predisposte per realizzare i segmenti prefabbricati della fascia continua in cemento, così da ottenere un motivo rientrante, che si articola per tutta la lunghezza della balconata. Si tratta di una soluzione emblematica del lavoro successivo dell'artista in quanto ne contiene *in nuce* alcune tipiche caratteristiche. In primo luogo il ricorso alla modularità per risolvere la dimensione architettonica dell'opera, con la possibilità di estendere l'artefatto praticamente all'infinito attraverso la semplice ripetizione del processo. Inoltre l'articolarsi della prassi creativa in una fase tecnico-artigianale di competenza dell'artista, consistente nella costruzione del modello ligneo, e in una fase standardizzata, da affidarsi a maestranze specializzate, costituita dalla riproduzione dei multipli per gettata del cemento in forme. Infine – come osserva Flavio Mangione –, la valorizzazione delle «capacità tattili e dei risvolti misterici»<sup>97</sup> che il materiale è di per se stesso in grado di comunicare, perciò la concezione dell'elemento scultorio-architettonico in quanto pura forma plastica, priva di qualsivoglia aggiunta decorativa di superficie. Un altro precedente indicativo del maturare di una mentalità

<sup>96</sup> In tale occasione sono invitati esponenti di punta della cultura ceramica di diversi paesi – tra cui Kichizaemon, erede dell'antica famiglia di vasai Raku, che dà il nome alla famosa tecnica divulgata in Italia dal ceramista – si tengono conferenze, performance tecnico-artistiche, laboratori e mostre, che mettono a confronto l'arte ceramica italiana con quella di Norvegia, Germania, Svizzera e Grecia.

<sup>97</sup> Cfr. Mangione Vignatelli Bruni 2014, p. 22.

progettuale modulare orientata all'architettura è costituito dalla creazione, nel 1964-1965, di multipli ceramici ottenuti dalla pressione dell'argilla in stampi di legno, poi montati in sequenza così da generare un'alternanza regolare di cornici scalari rientranti e sporgenti (fig. 96).

A partire dai tardi anni Sessanta Caruso sperimenta con successo l'impiego del polistirolo espanso che, scolpito mediante una elementare apparecchiatura tecnologica, gli consente di creare forme originali da riprodurre successivamente in ceramica con la tecnica manuale del colaggio. Come spesso accade, l'intuizione generatrice dell'innovazione arriva in modo fortuito e imprevisto. Nel 1965 Caruso è alla ricerca di una nuova grammatica ceramica, quando casualmente nota nella vetrina di un negozio di giocattoli un apparecchio elementare per il taglio del polistirolo, accanto al quale sono esposti in maniera dimostrativa alcuni piccoli solidi del materiale foggiate in vario modo. Incuriosito si procura uno strumento simile e comincia a testarne le possibilità, prefigurando la traduzione della forma ottenuta nella materia ceramica mediante colaggio in calchi di gesso. Incoraggiato dai primi risultati della sua sperimentazione, il ceramista mette a punto nel proprio laboratorio un processo artigianale di produzione in serie limitata di oggetti scultorii ceramici a partire da modelli intagliati nel polistirolo espanso e con questo nuovo procedimento sostituisce la prassi operativa seguita sino ad allora, consistente nella foggatura a mano in argilla di pezzi unici.

Numerose fonti bibliografiche illustrano le fasi del metodo inventato dal ceramista e divulgato dalla stampa contemporanea e dallo stesso autore attraverso *workshop* e testi didattici, corredati da disegni e documenti fotografici. L'apparecchiatura per il taglio dei blocchi di polistirolo da lui sviluppata è costituita da un filo al nichel-cromo riscaldato e regolato da un trasformatore e un reostato. Dopo aver disegnato su una faccia del parallelepipedo di polistirolo la traccia da seguire nel taglio<sup>98</sup>, il blocco è avvicinato al filo rovente che facilmente penetra il materiale e lo seziona secondo il profilo desiderato. Una volta effettuato il taglio da parte a parte, il solido si presenta scisso in due unità complementari, che si configurano come positivo e negativo: una sorta di traduzione formale del concetto filosofico orientale di *yin* e *yang* – come osserva l'architetto giapponese Yoshinobu Ashihara<sup>99</sup>

<sup>98</sup> In generale, la tecnica prevede la sagomatura della forma con il filo incandescente seguendo un disegno tracciato sul solido, ma ben presto la duttilità del materiale e l'esattezza del gesto, dovuta all'acquisito controllo del movimento durante il taglio delle sagome, consentono a Caruso di intervenire liberamente inventando il contorno nel corso dell'operazione.

<sup>99</sup> Cfr. Caruso 1997, p.n.n.

– ovvero di elaborazione del simbolo del Tao, che rappresenta la dualità e l'equilibrio tra forze opposte. I due elementi base, positivo 'A' e negativo 'B', ottenuti da un solo taglio, possono essere finalizzati in ceramica come unità autonome oppure moltiplicati e assemblati in brevi sequenze, che andranno a costituire a loro volta moduli. In alcuni schizzi di progetto pubblicati<sup>100</sup>, il parallelepipedo di polistirolo è talvolta attraversato da più tagli orientati in due sensi ortogonali, in questo modo l'artista progetta di ottenere nove oppure sedici elementi da un solo blocco, da comporre poi plasticamente in un oggetto scultorio. I volumi elementari singoli sono in seguito assemblati tra loro e incollati in modo da formare sculture finite a tutto tondo. Ultimata la forma desiderata in polistirolo, il ceramista procede alla formatura per ottenere il calco in gesso nel quale verrà colata l'argilla liquida<sup>101</sup>. Il colaggio dell'argilla nella forma è ripetuto tante volte quanti sono i multipli che si intende produrre. Infine il pezzo essiccato viene sottoposto a cottura e generalmente smaltato di bianco e cotto nuovamente.

Inizialmente l'oggetto principale d'interesse per il ceramista è ancora il vaso, che assume però con questo metodo una configurazione radicalmente diversa, che non ha più nulla a che vedere con le morfologie vagamente antropomorfe dei grandi vasi-scultura dell'ultimo decennio. Ben presto alla progettazione dell'oggetto d'uso cavo, Caruso sostituisce quella di artefatti privi di funzione d'uso o più generalmente di moduli ad altorilievo pensati come unità da organizzare in strutture piane, come nella scultura *Struttura* del 1966, costituita da una stele bifronte di elementi negativo/positivo assemblati in due colonne affiancate, con la quale vince il Premio del Ministero dell'Industria, Commercio e Artigianato riservato ai ceramisti artigiani iscritti all'Albo al XXV Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte di Faenza del 1967<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> Il processo di formatura prevede che di ciascuna faccia lavorata del solido si ricavi l'impronta in gesso disponendo a distanza di alcuni centimetri un recinto costituito da spessori di polistirolo e colando del gesso liquido nell'intercapedine ben sigillata. Una volta asciugate, le forme di gesso delle singole facce vengono composte, così da costituire la madre forma, negativo della scultura, nella quale, attraverso una bocca appositamente predisposta nella parte superiore – un'altra bocca è affiancata alla prima per consentire la fuoriuscita dell'aria – è colata l'argilla liquida. Quando un certo spessore di argilla, ceduta l'acqua che contiene al gesso dello stampo, comincia ad acquistare consistenza, lo stampo viene drenato della barbottina eccedente attraverso un foro posto sul fondo e il pezzo cavo viene liberato dal calco e posto a essiccare per poi essere cotto (cfr. *Nino Caruso* 1975a).

<sup>102</sup> Cfr. *29 Nazioni* 1967, p. 65.

L'artista si rende conto rapidamente che gli elementi plastici basici, ottenuti dal taglio del polistirolo, rivelano straordinarie potenzialità di sviluppo spaziale, in quanto, composti in matrici bidimensionali, possono essere utilizzati nella realizzazione di rivestimenti murari e di pareti autoportanti ad altorilievo: «partendo da un oggetto puntuale questo si fa linea, poi superficie fino a comporre volumi e spazialità inaspettate»<sup>103</sup>. Ciascun altorilievo ceramico realizzato col processo descritto presenta infatti di norma una base liscia, quattro facce laterali piane, idonee ad aderire perfettamente alle unità contigue, e un sesto lato 'scolpito', che costituisce la faccia-vista del muro-scultura (fig. 97). I multipli sono quindi organizzati in infinite, e talvolta inaspettate, combinazioni, in quanto – come scrive Enzo Mari a proposito delle potenzialità della logica modulare – «la modularità degli elementi permette nel corso della verifica [montaggio] di individuare, oltre quelle previste al momento della progettazione, altre possibilità di relazione insite nella loro stessa costituzione»<sup>104</sup>.

Il lavoro si connette così idealmente con le strutture architettoniche e la riproducibilità dei moduli in grandi numeri suggerisce l'adozione di lavorazioni automatizzate e quindi la collaborazione con l'industria. Avvalendosi dell'industria, piuttosto che dell'esecuzione manuale in proprio, l'artista può infatti ridurre costi e tempi di produzione dei suoi multipli e allo stesso tempo può contare su un elevato e costante livello di qualità esecutiva e su una ripetitività praticamente infinita, che gli consente di affrontare anche la realizzazione di enormi pareti. Proprio questa sua attenzione al superamento della prassi manuale della tradizione ceramica a vantaggio della standardizzazione industriale del processo rappresenta – come scrive Filiberto Menna nella presentazione dell'artista in occasione della mostra alla galleria SM 13 di Roma nel 1969 – un cardine della poetica dell'artista, che aspira alla creazione di «uno spazio estetico totale»<sup>105</sup>, nel senso che tende a concepire la propria opera nel campo della fruizione collettiva e a renderla partecipe della complessità spaziale architettonica. Lo stesso ceramista sottolinea la centralità nel suo lavoro delle possibilità d'intersezione della ceramica con l'industria e con l'architettura e precisa in nota ai suoi bozzetti che: «l'idea del modulo negativo e positivo è molto importante perché si può produrre industrialmente (quindi a basso costo) e la sistemazione del rivestimento risulta

<sup>103</sup> Cfr. Mangione Vignatelli Bruni 2014, p. 24.

<sup>104</sup> Cfr. Mari 1970, p. 43.

<sup>105</sup> Cfr. Villa 1989, p. 11.

sempre diversa, quindi l'architetto può usare il prodotto di serie con la possibilità di fare una composizione che è sempre diversa»<sup>106</sup>.

#### V.4.3.2. Il sodalizio con l'industria ceramica: le collaborazioni con la CAVA e la Marazzi

In linea con i moderni principi dell'Arte Programmata, già dal 1964, Caruso manifesta il proprio convincimento nell'opportunità di un sodalizio tra arte e industria: «poiché l'industria è un mezzo che consente all'uomo di raggiungere il benessere, è compito degli artisti-artigiani e dei disegnatori industriali di inserire la loro opera in questo settore, per ottenere una moralizzazione del prodotto [industriale], affinché questo non abbia solo un fine economico ma anche estetico»<sup>107</sup>. In questa prospettiva il ceramista comincia immediatamente a considerare le ulteriori possibilità produttive di carattere industriale dei propri moduli ceramici – «estrusione o stampaggio di argilla secca con presse idrauliche» (come si legge in nota ad alcuni suoi schizzi)<sup>108</sup> – e a ricercare occasioni di cooperazione con il mondo dell'industria ceramica.

Tramite l'amico architetto Antonio Malvasi, Caruso viene a contatto con Mario Di Donato, intraprendente titolare di un'azienda emergente del territorio della provincia salernitana, l'industria ceramica CAVA (Ceramica Artistica Vietri Antico) di Cava de' Tirreni, per la quale l'architetto ha di recente eseguito il progetto dell'edificio espositivo della manifattura. L'ampiezza d'orizzonti, lo straordinario talento manageriale e la forte motivazione all'innovazione e allo sviluppo dell'imprenditore campano determinano i presupposti alla concretizzazione dell'idea del ceramista e alla nascita di un fecondo sodalizio professionale tra i due. Così, a partire dal 1966 e fino al 1971, Nino Caruso realizza con la CAVA tutti i suoi progetti modulari, ricoprendo per la ditta l'incarico di *art director*<sup>109</sup> e svolgendo un ruolo fondamentale per il successo commerciale e soprattutto per l'evoluzione culturale del prodotto aziendale.

<sup>106</sup> Cfr. Caruso 1997, p.n.n.

<sup>107</sup> Cfr. Caruso 1964, p. 58.

<sup>108</sup> Cfr. Caruso 1997, p.n.n.

<sup>109</sup> Nell'intervista di Eduardo Alamaro all'addetto ai forni della CAVA, Matteo D'Amore, questi, pur facendo riferimento alla collaborazione di Nino Caruso con la fabbrica e attribuendo più di un prodotto di punta della fabbrica al ceramista, dichiara che alla CAVA non vi fosse un direttore artistico, essendo lo stesso Mario Di Donato responsabile dell'indirizzo estetico innovativo della produzione (cfr. Alamaro 2004, p. 8).

L'opificio CAVA era nato nel 1960 per iniziativa dei fratelli Rosa e Mario Di Donato, i quali, in un periodo di generale fioritura del settore della ceramica pavimentale di tipo industriale, decidevano di riconvertire alla produzione di piastrelle maiolicate da rivestimento la preesistente manifattura familiare di sapone di Marsiglia, mettendo in campo la precedente esperienza imprenditoriale nel settore ceramico della PA.BI., fondata nel 1957 da Mario Scotto e Mario Di Donato. Nel 1964 la ditta assumeva un assetto definitivo, precisandosi nel marchio e nella *mission*, riassunta nello slogan «una antica tradizione per una fabbrica moderna». L'intento dichiarato era infatti quello di perseguire un duplice orientamento: da una parte la volontà – espressa anche nel nome – di dare continuità alla produzione tradizionale locale di piastrelle, rifacendosi a un ampio repertorio di modelli desunti dagli ultimi quattro secoli della storia ceramica campana, dall'altra una evidente aspirazione all'introduzione di sistemi, tipi e criteri nuovi, perseguita attraverso l'avanzamento tecnologico e formale del prodotto ceramico, come anche la veste razionalista conferita all'architettura della fabbrica da Malavasi intendeva affermare.

D'altro canto la necessità di qualificare la piastrella da rivestimento come elemento essenziale d'arredo e d'architettura era già stata avvertita con qualche anno d'anticipo nei distretti industriali di Modena-Reggio Emilia, dell'Imolese e del Faentino, lì dove, per ragioni storico-culturali e di disponibilità economiche e di materie prime, si concentrava il maggior numero di manifatture dedite a questa produzione. A partire dal 1960 – anno in cui Gio Ponti firmava per la Marazzi<sup>110</sup> la piastrella 'quattro volte curva', entrata nella storia col nome di *Triennale* – la fabbrica di Sassuolo si era avvalsa di collaborazioni eccellenti, alcune delle quali provenienti dal *fashion* design e dall'architettura. Si era dotata inoltre di un gruppo di ricerca interno, il Centro Stile, per seguire le tendenze internazionali del gusto e sviluppare prodotti originali, in linea con le richieste del mercato, dedicando al contempo importanti risorse all'innovazione tecnologica, necessaria a garantire alti livelli di produttività e qualità. Un discorso analogo sul piano del progresso tecnologico e formale era stato portato avanti, dai primi anni Sessanta, anche da altre industrie della stessa area, come ad esempio la Iris Ceramica di Fiorano Modenese, fondata nel 1961, e l'industria di rivestimenti ceramici del distretto faentino LaFaenzaCeramica, nata nel 1962 e diretta artisticamente da

<sup>110</sup> Per una bibliografia sulla Marazzi si veda: D.G.R. Carugati, *Marazzi*, Electa, Milano 2008 e S. Chesi, *Pietro Marazzi. Un capitano dei... miracoli, dalla fabbrica di cartone all'impero ceramico*, Diabasis, Reggio Emilia 2009.

Carlo Zauli. Proprio negli anni del dopoguerra, infatti, in seguito alla forte crescita del settore edile e grazie alla specializzazione in questo territorio di aziende produttrici di macchinari e materie prime e allo sviluppo di attività ausiliarie alla lavorazione ceramica industriale, si era qui registrato un fortissimo incremento delle imprese manifatturiere dei materiali ceramici da rivestimento. La cooperazione tra le diverse competenze legate al settore – artisti, disegnatori, laboratori di ricerca, produttori di piastrelle, di macchinari e di materiali, trasportatori e operatori della logistica – aveva poi favorito le aziende emiliano-romagnole, alimentando tra esse una sana e proficua competizione, in grado di incentivarne le strategie di sviluppo e innovazione e di attestare i livelli qualitativi del loro prodotto ai vertici del mercato internazionale.

Completamente diverso è invece lo scenario nel quale si colloca la giovane industria meridionale CAVA che, sebbene radicata in un territorio di antica tradizione ceramica, che pure mostra negli anni del dopoguerra un certo dinamismo, non può contare sul circolo virtuoso di interrelazioni tra attori del medesimo comparto industriale delle concorrenti aziende settentrionali e tende invece a connotarsi come eccezione in un contesto produttivo meridionale del settore ceramico prevalentemente ancorato alla dimensione artigianale. Ciò nonostante, la politica aziendale ambiziosa e lungimirante di Di Donato riesce a colmare il gap iniziale con le regioni culturalmente dominanti del settentrione d'Italia con la creazione all'interno dell'azienda, già alla metà degli anni Sessanta, di un Centro Studi e Ricerche per il controllo e l'implementazione della qualità del prodotto, costituito da una rosa scelta di progettisti e tecnologi altamente specializzati. Tra i personaggi di spicco coinvolti nella ricerca tecnologica vi sono l'ingegnere di scuola germanica Volkmar Kauffman, a cui succede l'ingegnere tedesco ed esperto ceramico Horst Simonis – già attivo a Salerno dagli anni Cinquanta nella prestigiosa manifattura ceramica Ernestine –, il quale elabora nel 1967 uno smalto ceramico a base di boro, dalle particolari qualità di trasparenza e profondità, dotato nello stesso tempo di elevata resistenza, che porta all'azienda notevole interesse e popolarità tra gli operatori del settore<sup>111</sup>. Sul fronte della creatività invece la CAVA si avvale dapprima della direzione artistica di Nino Caruso, poi, dopo il suo allontanamento, prosegue sulla strada da lui tracciata nella ricerca di collaborazioni con esponenti del mondo dell'arte, specie di ambito Optical, come Sara Campesan, Angelo Colangelo, Nato Frascà, Attilio Lunardi, Antonio

<sup>111</sup> Cfr. Landi 2005, p. 15.

Niero, Osvaldo Romberg, dell'architettura, come Filippo Alison, Paolo Tilche, Cini Boeri, Ermanno Guida, Maria Luisa Belgiojoso, Roberto Mango, e di firme prestigiose del design, come il *couturier* Pierre Cardin.

Come scrive Pietro de Ciccio – figlio di Rosa Di Donato, allora giovane collaboratore dello zio Mario nel settore marketing e oggi responsabile della Cerami-Cava, che raccoglie l'eredità culturale della CAVA e ne porta avanti gli intenti –, «con i suoi 20 forni a tunnel, le linee automatizzate, gli oltre trecento dipendenti, una produzione giornaliera di 3000 mq di smaltato e di 700 mq di pavimenti e rivestimenti artistici decorati a mano»<sup>112</sup>, l'azienda vive nei secondi anni Sessanta un periodo d'oro, durante il quale continua a «incrementare la sua produzione, in perfetta linea con una tradizione plurisecolare e con le esigenze dell'età contemporanea»<sup>113</sup>. Proprio in questi anni la volontà di espansione nel mercato agisce da stimolo alla ricerca di interlocutori esterni qualificati ai quali proporre il prodotto ceramico aziendale, attraverso la creazione di occasioni di visibilità più ampie di quelle sino ad allora garantite dai tradizionali canali di vendita dei materiali edilizi. A questa istanza la ditta risponde con la partecipazione assidua alle fiere nazionali e internazionali – tra le quali la Fiera di Milano, il SAIE (Salone Internazionale dell'Edilizia) di Bologna, il BATIMAT di Parigi – e con l'apertura di punti vendita monomarca in diversi capoluoghi italiani (dapprima Bari, Bologna, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Padova, Roma, Torino, poi anche Caserta, Cosenza, Lecce, Palermo) e rappresentanze in varie capitali europee (Londra, Madrid, Parigi), con alcune «sale mostre»<sup>114</sup> attive anche nella promozione di eventi artistici e incontri culturali. Questi ultimi sono finalizzati a richiamare e coinvolgere artisti, designer e architetti<sup>115</sup> desiderosi, i primi, di sperimentare nuovi linguaggi espressivi attraverso la ceramica servendosi delle alte prestazioni tecniche dei processi industriali e, i secondi, di introdurre nel progetto elementi innovativi di qualificazione degli spazi dell'architettura. A Roma, in particolare, nei primi anni Settanta, il coinvolgimento di una pluralità di voci intorno al di-

<sup>112</sup> Cfr. P. De Ciccio, *L'eredità della C.A.V.A.*, in Amos 2008, p. 88.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Cfr. Alamaro 2004, p. 8.

<sup>115</sup> Ad esempio, tra gli artisti dell'area milanese, Pietro de Ciccio ricorda Bruno Munari, il quale sarebbe entrato in contatto con Mario Di Donato e avrebbe proposto all'industriale di sviluppare un progetto a partire dall'approccio ingenuo al design dei bambini, che coordinati dal progettista si sarebbero improvvisati nella creazione di un modulo 10×10 cm foggato a mano con diverse argille.

scorso ceramico avviene grazie all'attività svolta dallo *showroom* CAVA di piazza Farnese (al civico 52-53), il quale costituirà per l'azienda campana una proficua occasione di relazione con il mondo artistico romano, grazie alla sinergia instaurata con la vicina galleria d'arte contemporanea Studio Farnese (piazza Farnese n. 50) di Maria Alfani, specializzata proprio nel dialogo interdisciplinare tra scultura e architettura. Su progetto di un gruppo di artisti (Campesan, Colangelo, Frascà, Lunardi, Niero, Romberg) coordinati dalla galleria e aderenti alle correnti dell'Arte Programmata, Cinetica e Visuale, la CAVA sviluppa, infatti, nel 1971 la *Linea Studio Farnese - CAVA n°1*, presentata in occasione di una mostra al Centro Domus di Milano e allo stesso Studio Farnese e costituita da una serie di oggetti modulari in ceramica (una piastrella, un rivestimento, un divisorio, una scultura), che si situano sul confine tra arte e disegno industriale e che proseguono nei modelli proposti dagli artisti l'impostazione progettuale dei moduli di Caruso.

Nella breve storia dell'industria campana (1960-1975) l'apporto fornito da Caruso si rivela infatti duraturo e determinante, oltre che per l'approccio creativo, particolarmente coerente nell'idea estetica e nel metodo produttivo alla natura e alle possibilità di sviluppo del prodotto ceramico, per l'intelligenza manageriale dell'artista e per la sua capacità di dare vita a un filone di attività nel quale potessero confluire istanze culturali contemporanee, interessi aziendali e ricerca personale artistica, filone che di fatto sarebbe proseguito in modo autonomo sia per l'artista che per l'azienda anche dopo la fine del reciproco rapporto di collaborazione. Infatti – come racconta De Ciccio<sup>116</sup> – da subito l'obiettivo condiviso dall'imprenditore e dal ceramista è la promozione di un impiego del materiale ceramico più esteso, diversificato e qualificante rispetto all'uso tradizionale, pressoché limitato al rivestimento degli ambienti di servizio (bagno e cucina).

Calatosi nel ruolo di industrial designer con l'entusiasmo di ogni nuova sfida, Caruso si dedica da subito al progetto di una serie di piastrelle in maiolica (*Serie Moderna*) da realizzare con processo serigrafico, coll'intento di offrire una valida alternativa alla stanca ripetizione dei motivi tradizionali, o peggio alla loro mistificazione, attraverso l'adozione di valori artistici coerenti coi tempi moderni<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Intervista rilasciata alla scrivente in data 4 luglio 2016 presso la CeramiCava di Cava de'Tirreni (SA).

<sup>117</sup> Un discorso analogo è portato avanti negli stessi anni anche dal ceramista Carlo Zauli, che, per LaFaenzaCeramica, elabora eleganti e sobri motivi per piastrelle a disegni *optical* tono su tono. Solo a partire dagli anni Ottanta, anche Zauli sperimenta nella serie *Terza Dimensione* elementi plastici monocromi in rilievo per la copertura di pareti interne.

Naturalmente il suo interesse prevalente è però orientato alla creazione di moduli scultorei, perlopiù destinati alla copertura delle superfici verticali o alla creazione di pareti divisorie, che sono pensati come elementi di pregio e valorizzazione per gli spazi non ausiliari dell'abitazione, dell'ambiente lavorativo o del luogo pubblico (fig. 98).

Si tratta di moduli concepiti come unità di segno aggregabili in sistemi bidimensionali dal forte impatto visivo, riassunti nella sola forma plastica le qualità estetiche dell'oggetto, pertanto privi di *pattern* o motivi decorativi di superficie e generalmente acromatici. Come in molte opere dell'Arte Programmata, Cinetica e Optical, il bianco è infatti il colore privilegiato per questo filone di ricerca, in quanto riesce a valorizzare al massimo l'articolazione plastica della forma attraverso il chiaroscuro generato dall'incidenza della luce sulle sporgenze e rientranze del volume scultorio, moltiplicate dagli infiniti accostamenti. Le prime produzioni sono effettuate con tecnica a colaggio, il che comporta anche costi di realizzazione piuttosto elevati. In seguito, proprio per contenere le spese, nasce l'idea di produrre i multipli per estrusione (come i mattoni forati da costruzione), inoltre alcune tipologie poco rilevate vengono eseguite a pressione in stampi.

Già nel 1966-67 l'istanza avvertita da Caruso di portare il più alto livello dell'espressione ceramica nella dimensione collettiva quotidiana si concretizza in un'opera imponente, vera e propria pietra miliare della storia della ceramica per l'architettura: il *Bassorilievo Continuo* della Chiesa Evangelica di Savona<sup>118</sup>, un rivestimento scultorio applicato dagli architetti Carlo Aymonino e Baldo De Rossi all'intera superficie parietale dell'aula unica dell'edificio religioso e costituito dalla composizione libera di quattro elementi modulari in maiolica bianco *mat*, ideati dall'artista e prodotti a colaggio dalla CAVA. A proposito dell'opera, Daniela Fonti scrive che:

L'alternarsi dei leggeri rilievi e dei delicati incassi con pause di 'vuoto' nella *texture* in ceramica, conferisce alle pareti interamente rivestite una sottile e incessante vibrazione senza generare mai l'impressione di una meccanica ripetizione. Il leggerissimo chiaroscuro si organizza in ritmo, come una sequenza musicale fatta di accelerazioni e pause; la luce scorre lungo le pareti bianche incurvate rendendole quasi immateriali, conferendo così allo spazio una valenza davvero metafisica<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Ripr. in Mangione Vignatelli Bruni 2014, pp. 4 e 6.

<sup>119</sup> Cfr. D. Fonti, in Dorflès *et al.* 2008, p. 16.

Nel 1968, su segnalazione dello stesso Caruso, l'opera è recensita tra l'altro su «Domus», nell'articolo *Pareti in ceramica*, nel quale si rileva come abbia trovato «un impiego interessante – per la caratteristica delle pareti, lunghe, chiuse e in curva – il bel rivestimento a rilievo in maiolica bianca opaca, studiato da Caruso per la Ceramica CAVA»<sup>120</sup> e si sottolineano le caratteristiche di componibilità e flessibilità dei moduli «giocati sulla unità di colore e sull'alternarsi dei rilievi»<sup>121</sup>. Peraltro lo stesso articolo offre l'occasione per presentare al pubblico sei diversi modelli di moduli ceramici in maiolica smaltata bianco opaco prodotti dalla CAVA su design di Caruso, che spaziano dai prodotti per rivestimenti murari a rilievo agli elementi a doppia faccia per diaframmi-scultura. A partire da questa pubblicazione la parete-scultura di Caruso ottiene un'enorme risonanza nel mondo dell'architettura e – come racconta il ceramista – le nuove possibilità offerte alla progettazione dalla scultura ceramica modulare continua sono oggetto d'interesse da parte degli studi più aggiornati. Così nei mesi successivi è offerta all'artista la possibilità di realizzare un'altra grande opera ambientale: il muro-basso-rilievo<sup>122</sup> alla Galerie Les Champs di Parigi, progettata dagli architetti Natale e Acs, costruito ancora a partire da due elementi ceramici modulari, realizzati in estrusione e ricoperti con smalto bianco semilucido sempre dalla CAVA.

Il carattere fortemente innovativo, l'elevata qualità tecnica ed estetica di questi prodotti e la loro rispondenza alle istanze estetiche e sociali espresse dalle moderne tendenze delle arti, dell'architettura e del design, procurano alle ceramiche CAVA un largo apprezzamento da parte degli operatori del settore, del mercato e della critica, testimoniato anche da prestigiosi riconoscimenti all'azienda e al direttore artistico, come il Premio *Italy Exports* al XXII Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza (1967), il premio al Concorso Gran Decoro del SAIE di Bologna (1968), la Medaglia d'oro della Camera dei Deputati in occasione della V Biennale d'Arte della Ceramica di Gubbio (1968), il Premio Nazionale *Mercurio d'Oro* (1968), il Premio *Andrea Palladio* al Salone Internazionale della Ceramica di Vicenza (1969). L'attività culturale e progettuale di Caruso in seno all'industria CAVA e la produzione avanguardistica della fabbrica meridionale catturano inoltre una notevole attenzione da parte della stampa specializzata italiana ed estera che, tra la seconda metà degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta,

<sup>120</sup> Cfr. *Pareti* 1968, pp. 37-38.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> Ripr. in Mangione Vignatelli Bruni 2014, p. 24.

dedica al prodotto CAVA e alla ricerca artistica del ceramista notevoli spazi di approfondimento<sup>123</sup>. Emblematiche in tal senso sono le due pagine di pubblicità dell'azienda in apertura al numero di gennaio 1971 di «Domus», costituite da un mosaico di immagini fotografiche di opere realizzate e di dettagli dei materiali progettati da Caruso accompagnato dalla didascalia: «per questa serie sono stati studiati quegli elementi necessari a completare e rifinire gli esterni e gli interni degli edifici. Moduli componibili da rivestimento, elementi divisori, muri decorativi, studiati appositamente per integrare la ceramica nell'architettura. Adatta a risolvere problemi d'arredamento interno e di luoghi pubblici».

I prodotti realizzati in prototipo da Caruso per la CAVA, a partire dalla sperimentazione del metodo di modellazione della forma in polistirolo, includono diverse categorie. Vi sono in primo luogo alcune serie di piastrelle da rivestimento a rilievo, che prevedono versioni dello stesso modulo di varie dimensioni combinabili in modo flessibile tra loro e sono caratterizzate da motivi basati sulle geometrie pure del cerchio e del quadrato. Sono inoltre interessanti alcuni moduli funzionali inventati dal designer e aventi il formato della piastrella, quindi da inserire a parete nel corpo del rivestimento, conformati in modo da assolvere allo scopo di accessori d'arredo bagno (portarotolo, portasapone, ecc.). A queste soluzioni formalmente più ordinarie, Caruso affianca il progetto dei suoi caratteristici multipli con faccia-vista ad andamento concavo-convesso, da utilizzare sempre nei rivestimenti parietali. Questi prodotti sono proposti in composizioni essenziali di moduli singoli, giocate sul ritmo positivo-negativo, oppure in sistemi più articolati, nei quali si alternano due o quattro varianti di forma (positivo 'A' e negativo 'B', più due ulteriori moduli generati accoppiando le metà dei primi due), come nel caso del modulo utilizzato nella chiesa di Savona. Inoltre la giustapposizione di 'spalle' dei due moduli consente la creazione di unità a doppia faccia, che trovano applicazione nella costruzione di sistemi-parete autoportanti con funzione di divisori. Questi multipli sono anche predisposti per accogliere all'interno armature che assicurano la coesione degli elementi e la stabilità dell'assemblaggio verticale. Inoltre sono spesso componibili sia in orizzontale che

<sup>123</sup> Queste pubblicazioni costituiscono oggi le fonti principali cui attingere per ricostruire un repertorio delle categorie tipologiche di prodotti per la casa e per l'architettura sviluppati in questi anni dal ceramista in cooperazione con la CAVA, in quanto, a eccezione del materiale conservato da Caruso, nessuna documentazione tecnica della fabbrica cavese sembra essere sopravvissuta alla sua chiusura nel 1976, fatta eccezione per un numero esiguo di schede di prodotti e per gli atti del convegno tenutosi nella fabbrica del 1969.

in verticale e pensati per offrire anche nella vista di testata una soluzione formale interessante, come il modulo per divisorio *Muro Vivente*, cosiddetto perché dava «l'impressione che si muovesse»<sup>124</sup>. Ad esempio il multiplo da copertura di superfici della chiesa evangelica è proposto nel 1968 su «Abitare»<sup>125</sup> in veste di unità modulare per una 'parete-scultura' con funzione di diaframma, e, diversamente da quanto accade a Savona, qui gli elementi ceramici sono organizzati in alternanze regolari positivo-negativo e orientati in senso orizzontale. Il testo sottolinea che le due facce del divisorio si presentano come «veri e propri bassorilievi dalla tessitura infinitamente variata secondo l'accostamento e la composizione dei pezzi, con i loro mutevoli giochi chiaroscurali determinati dal variare delle condizioni di luce»<sup>126</sup>.

La maestria raggiunta dall'artista nella lavorazione del polistirolo espanso consente inoltre a Caruso di plasmare la forma in senso tridimensionale e non più solo monoassiale, come avviene ad esempio negli elementi progettati per la creazione di diaframmi autoportanti semitrasparenti, come il modulo 738 conformato a 'Y', col quale il ceramista si aggiudica nel 1969 il Premio *Andrea Palladio* al Salone di Vicenza, o come il modello *Lem*, invece conformato a 'X', così da generare nella parete una scansione regolare di fori circolari.

Un ulteriore ambito di applicazione dei moduli a doppia faccia è la creazione di oggetti-sculture per la casa, come la scultura-stele pubblicata nel 1967 su «Forme»<sup>127</sup> e costituita da una sovrapposizione orizzontale di moduli fortemente articolati, alla quale sono affiancati interessanti contenitori impilabili ottenuti dal medesimo modulo proposto in verticale. Alcuni articoli su riviste dell'epoca documentano questa dimenticata produzione (fig. 99). Pietro Toschi ad esempio su «Interni» recensisce una linea di «multipli artistici tridimensionali»<sup>128</sup> prodotti in piccole serie di esemplari numerati e firmati e parla di «sculture-oggetto, di ceramica bianca, levigata, senza scopo apparente e appunto per questo utili a molti usi»<sup>129</sup>. Inoltre nel 1971, nell'articolo *Nino Caruso. Strutture modulari in polistirolo espanso e un paravento* su «Domus»<sup>130</sup> sono illustrati alcuni oggetti

<sup>124</sup> Cfr. Alamaro 2004, p. 10.

<sup>125</sup> Cfr. *Rassegna* 1968, p. 42.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Cfr. *Studi* 1967, p. 52.

<sup>128</sup> Cfr. Toschi 1970, p. 14.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> Cfr. *Nino Caruso* 1971, p. 74.

d'arredo realizzati in prototipo dal ceramista, col metodo da lui sviluppato e sempre prodotti dalla CAVA: «piccole sculture-oggetto, incastrabili l'una nell'altra, eseguite con la tecnica a colaggio, in piccola serie, numerate e firmate; bianco, arancio e blu».

Dal 1970 l'impegno continuativo di docenza all'Istituto d'Arte di Roma determina l'interruzione del rapporto di lavoro dell'artista/designer con l'industria cavese, la quale continua invece, fino alla sua chiusura, a produrre con profitto i suoi moduli.

Dall'acquisita mentalità seriale e dalla confidenza con le tecniche di produzione industriale del ceramista nascono in questi anni prototipi per oggetti d'arte e d'uso, come una versatile struttura/paravento<sup>131</sup> e ancora lampade<sup>132</sup>, contenitori e persino set da caffè. Questi ultimi – sempre conformati col metodo dell'intaglio del polistirolo – sono realizzati nel 1968 in due modelli dalla Ernestine<sup>133</sup> di Salerno, per la quale Caruso inventa anche una serie esclusiva di piccole sculture. Caruso disegna inoltre modelli di piastrelle per la D'AS dell'architetto Matteo D'Agostino di Salerno, già «amico, protettore e sponsor della Ceramica CAVA»<sup>134</sup>. Tra queste vi è la fortunata serie *Insieme* di sei mattonelle da rivestimento per pavimenti e pareti, in maiolica, di colore bianco e nero e a tinta invertita, caratterizzate da un motivo geometrico basato sul cerchio e sul quadrato ripetuto in scala diversa, così da potersi utilizzare singolarmente, adattandolo alle dimensioni e alla destinazione dell'ambiente, o accoppiato con unità differenti della stessa serie, in modo da creare composizioni.

Nei primi anni Settanta (1972-1974) Caruso stabilisce, in qualità di designer a contratto, una collaborazione molto fortunata con la Marazzi di Sassuolo. Sebbene orientata prevalentemente al settore delle piastrelle da copertura di superfici, la Marazzi dispone infatti di una linea di produzione dedicata alla realizzazione di oggetti ceramici tridimensionali aventi funzione di accessori da

<sup>131</sup> «Paravento ritagliato», apribile nei due sensi [...] che cambia 'faccia' in molti modi, secondo la posizione delle ante (potrebbe anche essere attrezzata con piani d'appoggio ribaltabili)» (*Ibidem*).

<sup>132</sup> Ripr. in Cristallo Guida 2014.

<sup>133</sup> In verità negli anni in cui Caruso collabora come designer con la Ernestine, la ditta è tenuta in vita da una cooperativa di maestranze che, anche quando assumono la denominazione MAC (Maestri d'Arte Ceramica), utilizzano preferibilmente sui prodotti il nome della manifattura originaria, e talvolta, come per i servizi disegnati dal ceramista, un'etichetta adesiva a mo' di marchio col nome-logo 'Ernestine'.

<sup>134</sup> Cfr. Landi 2006, p. 14.

bagno. Questi articoli erano riprodotti in grande serie con la medesima tecnica del colaggio in forme richieste per la realizzazione dei multipli di Caruso. Si trattò perciò semplicemente di riconvertire una tecnologia già esistente, ma ormai pressoché inutilizzata, alla produzione di una nuova tipologia di elementi, dalle ricche potenzialità applicative. Oltre a un paio di esclusivi oggetti-scultura per l'arredo della casa, l'artista progetta per la ditta di Sassuolo alcuni sistemi modulari per l'architettura dal notevole impatto estetico: gli elementi per pareti 'filtranti' *Screen* e *Dyapason*<sup>135</sup> e i multipli da rivestimento *Canne d'Organo* e *Ritmo*<sup>136</sup>, che ottengono larga eco da parte della stampa specialistica e trovano applicazione in prestigiose opere d'architettura, come nel caso della stazione della metropolitana di Marsiglia (1975), rivestita con i quattro elementi modulari della serie *Canne Organo*, utilizzati anche nella sede del Consorzio Agrario di Bologna (1974) e ripresi, nel 1974, nel progetto dei moduli stampati in metacrilato per il rivestimento dello spazio espositivo alla Fiera di Milano dalla ANIC, azienda produttrice di metacrilato di metile (fig. 101).

Grazie ai processi e al materiale ceramico utilizzati dalla Marazzi i moduli del ceramista possono ora raggiungere dimensioni maggiori e offrire migliori performance in termini di inalterabilità e di resistenza meccanica e termica. Essi sono infatti realizzati in *fire clay*, un'argilla refrattaria a pasta bianca e compatta ricoperta da uno smalto feldspatico duro e brillante che durante la monocottura a 1280 °C fa corpo unico con la terra e che non teme l'esposizione in esterno. Ciò dischiude all'artista più ampie possibilità di sviluppo del significato stesso di scultura e del rapporto con l'ambiente aperto della città. Così, accanto alla funzionalità architettonica, i sistemi modulari possono ora costituirsi come ipotesi estetico-strutturali aperte, che si accampano nello spazio *outdoor*, come panchine, fontane, steli, pilastri, portali o sculture. Fanno parte di questa categoria alcuni elementi standardizzati di grossa dimensione con funzione di panche, fioriere e 'sculture abitabili' progettati per la Marazzi (1974) e per la Italgarden<sup>137</sup>

<sup>135</sup> *Screen*/elemento modulare autoportante: un elemento di dimensioni 20×20×22 cm; *Dyapason*/elemento modulare autoportante: un elemento di dimensioni 32×24×10 cm.

<sup>136</sup> *Canne Organo*/rivestimento: serie di quattro elementi da abbinare liberamente tra loro, di dimensioni 50,5×50,5×5 cm; *Ritmo*/rivestimento: serie di due elementi da accoppiare tra loro, di dimensioni 50,5×50,5×5 cm. Entrambi prodotti nel 1972 da Marazzi Forme.

<sup>137</sup> Elemento modulare in cemento di dimensioni 50×50×25 cm, componibile con logica addizionale, adatto per sistemazioni da esterno (panchine, sculture, arredo giardino), produzione Italgarden, 1972.

(1972) rispettivamente in *fire clay* e in cemento e la *Scultura modulare*<sup>138</sup>, vincitrice del secondo premio all'*International Ceramic Design Competition* di Nagoya (Giappone) nel 1973 e protagonista di numerosi allestimenti temporanei in spazi pubblici<sup>139</sup>. Caruso realizza inoltre in cemento, nel 1972, il monumento ai Caduti di Bovino (Foggia), nel quale coniuga alla funzione commemorativa della scultura quella d'uso: i vari corpi plastici – alcuni dei quali fungenti da sedute –, sono modellanti in polistirolo, quindi ne sono ricavati i calchi in gesso, che sono poi utilizzati come casseforme per la gettata del calcestruzzo.

Nel giro di pochi anni la produzione su larga scala da parte della Marazzi dei multipli progettati dal ceramista arriva tuttavia a conclusione, in quanto il volume dei prodotti immessi sul mercato dalla grande industria si rivela sovradimensionato rispetto all'effettiva richiesta del pubblico, che privilegia articoli dall'estetica più 'commerciale'. Per altri versi a un certo punto e piuttosto repentinamente vengono meno le condizioni sia culturali che economiche perché sussistano le linee di produzione predisposte prima dalla CAVA e poi dalla Marazzi al ciclo di lavorazione dei moduli di Caruso, come anche di altri designer e artisti inseritisi, sul suo esempio, nel medesimo filone creativo, cosicché, non realizzandosi una effettiva metabolizzazione della proposta dello scultore nel settore del disegno industriale, essa rimane in qualche modo confinata allo *status* di fenomeno artistico sperimentale o d'avanguardia. Ciò nondimeno il ceramista prosegue nei decenni successivi la ricerca di nuove soluzioni formali e applicative a partire dai moduli ceramici prodotti con la propria originale tecnica scultoria, realizzando, in maniera autonoma o con il supporto produttivo occasionale di manifatture ceramiche, interventi anche di notevole impegno nel campo della scultura, dell'architettura e dell'arredo urbano.

<sup>138</sup> *Scultura Modulare*: serie di quattro elementi autoportanti liberamente abbinabili tra loro, di dimensioni 48,5×38×28 cm, produzione Marazzi Forme, 1972 (ivi, pp. 38-39)

<sup>139</sup> La *Scultura Modulare* è esposta nel 1974 in piazza Margana a Roma e in piazza dei Consoli a Gubbio in occasione della VII Biennale d'Arte Ceramica; alla Fortezza Sangallo di Civita Castellana per la mostra *Omaggio agli Etruschi* nel 1987; nella piazzetta delle Conserve di Cesenatico (*Sculture nella città. Itinerari della memoria*) nel 1989; alla Rocca Paolina di Perugia (*Itinerari*) nel 1991; presso la Casa dell'Architettura a Roma (*Arte Architettura Spazio urbano, l'opera di Nino Caruso*) nel 2014; alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (*La scultura ceramica contemporanea in Italia*) nel 2015.

V.3.4. *Tecnica, forma e funzione della ceramica razionale di Caruso nella prospettiva storico-critica delle ultime avanguardie artistiche*

Dopo aver adoperato per un decennio una delle tecniche di foggatura più remote della storia ceramica, il colombino, seguendo l'esempio fornitogli inizialmente da Meli, Caruso si affida a un procedimento di elaborazione della forma scultoria avulso dalla pratica consueta della figulina. L'adozione di un materiale avente caratteristiche tecniche e sensoriali del tutto incoerenti con la creta lo pone così al riparo dal rischio di assumere, più o meno consapevolmente, modelli formali invalsi nell'arte fittile contemporanea o nel mestiere ceramico, mettendolo in una posizione di avanguardia. In più la rinuncia alla manipolazione dell'argilla gli consente di erigere una barriera tra operatività e partecipazione emozionale e lo indirizza a un linguaggio razionale, oggettivo e anti-espressivo, in linea con le tendenze artistiche coeve. Questa svolta segna pertanto il passaggio da una concezione sostanzialmente organicista e primitivista della forma a un nuovo sentimento estetico, basato sulla valorizzazione delle connotazioni meccaniche e anti-naturalistiche dell'oggetto plastico.

Caruso definisce *Archivasi* questi primi oggetti scultorii e si tratta infatti di contenitori in terracotta maiolicata o smaltata, generalmente di colore piatto e omogeneo, di dimensioni piuttosto contenute, dalle conformazioni squadrate e meccaniche, che ricordano quelle di imballaggi o recipienti industriali (fig. 101). Vi si può ritrovare un'eco della poetica pop art, proprio in questo rifarsi, forse involontario, all'immagine del *packaging* dei prodotti commerciali, generando in questo caso un cortocircuito cognitivo-percettivo che non è dovuto alla presunta immissione nel recipiente di un contenuto simbolico autoreferenziale dell'artista – come per le scatolette di *Merda d'artista* di Manzoni (1961) – né alla decontestualizzazione dell'oggetto dal proprio ambiente domestico o della larga distribuzione commerciale – come negli esperimenti condotti da Warhol sulla bottiglietta di Coca-Cola (1962), sulla scatola di detersivo Brillo (1964) o sul barattolo di zuppa Campbell (1968) – bensì all'abbinamento di una estetica moderna e tipicamente industriale con una tipologia oggettuale e con un *medium* antichi e tradizionalmente artigianali.

Un simile ripensamento del design del prodotto ceramico in chiave meccanicistica non si registra in questi anni neppure nell'ambito della produzione commerciale di grande serie. Le proposte dei marchi più avanzati della ceramica si concentrano infatti sulla funzionalità e commerciabilità dell'oggetto, più che sulla ricerca formale, come avviene ad esempio per la S.C.I. di Laveno, che in

questo periodo lancia sul mercato il fortunato servizio *Margherita* (1965) di Antonia Campi, caratterizzato da un ritorno alla tradizione popolare della ceramica graffita, o come il Laboratorio Pesaro di Franco Bucci, che produce set da tavola in grès, come il modello *A-64* (1966), che, pur essendo ottenuti a colaggio, rievocano, in una lingua più essenziale, le forme tornite delle stoviglie artigianali. Tra le rare eccezioni spiccano le creazioni di Ambrogio Pozzi, che nel panorama contemporaneo della ceramica industriale d'uso e d'arredo sviluppa le idee più moderne, applicando al design un approccio razionale, che geometrizza le forme e bandisce la decorazione e le evocazioni di stile, oppure le felici sperimentazioni di Alessio Tasca – in ambito più artigianale che industriale –, che utilizza la trafilatura per plasmare rapidamente in argilla forme inedite e semplici di oggetti comuni, come il vaso o il servizio da caffè.

L'idea di impiegare il polistirolo come mezzo per intervenire su una materia dalla millenaria storia d'uso, come la ceramica, costituisce in effetti un elemento di assoluta novità nell'approccio di Caruso alla figulina, sebbene nel panorama più vasto dell'arte *tout court* fossero stati condotti esperimenti con questo mezzo già a partire dalla fine degli anni Cinquanta. Tuttavia il ceramista ha la lungimiranza di utilizzare il polistirolo solo in modo strumentale e non come materia prima dell'opera, diversamente dagli altri artisti che in questi anni si servono di tale materiale, non rendendosi peraltro immediatamente conto della sua fragilità e alterabilità e vedendosi perciò costretti successivamente a intervenire sulle proprie opere per assicurarne la conservazione. Jean Dubuffet ad esempio realizza negli stessi anni (1962-1974), col medesimo sistema del taglio con filo incandescente, la serie di sculture denominate *Hourloupe*. Entusiasta per la scoperta della nuova tecnica, che gli consente un'immediatezza nella creazione della forma paragonabile alla penna a sfera che corre sulla carta, l'artista francese tenta diverse strade per migliorare la resistenza e la durezza dei suoi lavori, pervenendo alla fine a una soluzione del tutto analoga a quella adottata subito da Caruso, ossia ricavare dalla scultura in polistirolo un calco da cui ottenere per colaggio una scultura in poliestere dalle caratteristiche visive simili all'originale.

Tra i vari esperimenti artistici che utilizzano il polistirolo è in special modo interessante, per l'affinità degli esiti formali con il bassorilievo continuo di Caruso, il lavoro *Strutturazione pulsante* di Gianni Colombo (1959): una parete di blocchetti di polistirolo, fatti tagliare a macchina dall'artista, organizzati in una fitta matrice di righe e colonne, animata da un movimento elettromeccanico, che crea un gioco ritmico di variazioni di luce e ombra. A un anno dall'invenzione di quest'opera, nel 1960, Colombo – che è attivo in campo ceramico dal 1953 al

1960 – presenta al XVIII Concorso Nazionale della Ceramica d'Arte di Faenza un'opera ceramica di sconvolgente originalità. Si tratta di un congegno costituito da un asse verticale metallico nel quale sono inserite alcune sezioni dal contorno irregolare, a ciascuna delle quali il fruitore dell'opera può imprimere un moto rotatorio, così da mutare secondo le sue preferenze forma, colore e incidenza della luce sull'oggetto. Colombo, che è tra i fondatori del milanese Gruppo T, esprime in questa ceramica – che non riceve dalla critica contemporanea la meritata attenzione – l'idea centrale del paradigma cinetico-programmato, ossia la variazione dell'immagine nella sequenza temporale.

Caruso, pur non facendo parte di alcun gruppo legato alle etichette dell'Arte Programmata, Cinetica o Minimalista, condivide con i colleghi delle ultime avanguardie l'idea di un oggetto artistico mutevole, in quanto soggetto al continuo divenire dei fenomeni reali e delle possibili interazioni col fruitore. In più egli avverte la medesima urgenza culturale di stabilire un dialogo tra opera d'arte, progetto/prodotto industriale e spazio architettonico e perciò la necessità di affidarsi a un codice espressivo 'freddo', basato, nel suo caso, su sistemi complessi di unità modulari, animati da effetti luministici e da giochi di ripetizioni e alternanze. In tal senso il ceramista condivide e fa proprio il discorso dell'arte moltiplicata in quanto, in coerenza con una personale istanza alla socializzazione del pensiero creativo e dell'opera, concepisce le sue plastiche in una dimensione multipla e in una logica addizionale che tende a superare i limiti dimensionali consueti dell'oggetto per impossessarsi di spazi più ampi, che intersecano quelli vitali dell'osservatore. Il modulo ceramico scolpito diviene allora l'elemento primario per la costruzione di grandi strutture in rapporto con l'ambiente e ciò, nonostante esso sia provvisto di propria organicità e completezza, diversamente da quanto accade in molte installazioni coeve, nelle quali la singola unità non ha valori plastici significanti, ma acquista senso unicamente per effetto di una strategia compositiva d'insieme.

Per Caruso, come avviene nella Minimal Art, il concetto di progettualità non si esaurisce nel design della forma del multiplo<sup>140</sup>, ma si estende alla messa a punto dei possibili assetti dell'insieme, i quali, in funzione dello spazio di

<sup>140</sup> Un precedente interessante di progettazione di un modulo ceramico scultorio destinato all'architettura è rappresentato dalla Piastrella Patram, progettata nel 1953 dallo scultore milanese Carlo Ramous in collaborazione con l'ingegnere Tullio Patscheider e impiegata nel progetto della Casa di Via General Govone 57 a Milano.

destinazione, rispondono a precisi criteri di varietà, armonia e articolazione dialettica tra i moduli basilari. Come un compositore, il ceramista propone – sotto forma di schemi-matrici di montaggio, in cui ogni modulo è individuato da un diverso colore –, un proprio ideale «spartito musicale, [nel quale] gli elementi modulari agiscono da note<sup>141</sup> che scandiscono i ritmi e le pause»<sup>142</sup>. Peraltro, sebbene il continuo mutare dei rapporti chiaroscurali, dovuto alle mutevoli condizioni di luce e al cambiamento dei punti di vista, proietti l'opera in un'area di ricerca ottico-percettiva e cinetica, il carattere permanente dell'intervento e la durezza del materiale fanno sì che essa non si riduca a un mero esperimento destinato a suscitare nel pubblico curiosità o divertimento transitori, ma coinvolga la sensorialità del percipiente, andando al tempo stesso a incidere sulla soglia della sua attività cosciente, così da conservare intatto il proprio *appeal* estetico nella fruizione continua e ripetuta dell'artefatto. In più un ulteriore grado di 'apertura' dell'opera, nel senso precisato da Eco, è determinato dal fatto che il progetto della composizione modulare, di norma sviluppato dal ceramista, può altresì essere affidato alla libertà, all'iniziativa e al gusto personale dell'architetto che dirige i lavori o del committente dell'intervento architettonico.

Proprio questo aspetto di variabilità infinita della soluzione compositiva conclusiva rappresenta – come osserva Gillo Dorfles – la novità principale introdotta da Caruso rispetto all'impiego tradizionale dei sistemi modulari ceramici nell'architettura, nella misura in cui i multipli non sono assemblati in modo ripetuto e costante, come avveniva invariabilmente da millenni, bensì «secondo diversissime e spesso 'irriconoscibili' versioni formali»<sup>143</sup>. Ciò rende l'opera sempre pressoché unica e irripetibile, pur essendo gli elementi compositivi il risultato di un processo di produzione seriale.

Caruso riesce così a superare l'idea tradizionale del pannello ornamentale ceramico di forma e dimensioni definite da applicare a parete o quella della modanatura che sottolinea e decora le parti strutturali dell'edificio, per concepire un intervento di qualificazione del tutto integrato all'architettura, completamente aperto ed estensibile equilibratamente all'intera superficie muraria, in quanto

<sup>141</sup> La metafora del modulo-nota è a tal punto calzante che l'artista racconta, nel corso dell'incontro/intervista rilasciata alla scrivente, l'episodio di una studentessa giapponese che avrebbe effettivamente tradotto in forma musicale una sequenza di quattro moduli da lui sviluppata.

<sup>142</sup> Cfr. Caruso 1997, p.n.n.

<sup>143</sup> Cfr. Dorfles 1974, p. 60.

privo di margini e di gerarchie visive (figura-sfondo, centro-periferia, dentro-fuori). Il risultato è un *bassorilievo continuo*, scevro tanto da narrazioni figurative che da rimandi simbolici o iconografici di natura segnica o cromatica e pertanto immune al rischio di derive retoriche, ma capace nondimeno di valorizzare esteticamente l'ambiente attraverso l'introduzione di puri valori di ritmo, luce e vibrazione, senza alcuna alterazione della percezione dei rapporti spaziali di progetto. In tal senso quella di Caruso è una «scultura 'vera e propria', originata dalla dinamica della progettazione modulare, avente un valore autonomo come definizione spaziale e volumetrica, una scultura che 'cresce su se stessa' con caratteri peculiari di razionalità e purezza»<sup>144</sup>. Allo stesso tempo, è oggetto funzionale prodotto in serie industriale, che non rinuncia, però, alla propria dignità artistica, così da risolvere un nodo cruciale: la dialettica tra quantità e qualità, tra progresso tecnologico e sapienza artigiana, tra apertura al futuro e recupero dell'eredità del passato.

D'altro canto va anche detto che, a dispetto delle numerose applicazioni in interventi architettonici o urbanistici in Italia e all'estero, realizzati in un arco di circa tre decenni su progetto dello stesso autore, spesso in collaborazione con studi di architettura e opifici ceramici, i moduli delle sculture frontali disegnati da Caruso per l'industria si rivelano incapaci di vita autonoma, nel senso che non ottengono da parte del mercato dei prodotti ceramici per l'edilizia una risposta tale da assicurarne la continuità produttiva. In senso più generale l'esperienza artistica di Nino Caruso, nel merito della progettazione di un prodotto industriale innovativo destinato agli spazi del costruito, appare esaurirsi in un arco temporale di meno di un decennio, senza generare una svolta reale e duratura nel modo di immaginare e realizzare la relazione tra arte ceramica, industria e architettura. Ciò sembra spiegabile proprio in relazione alla stringente attualità dell'idea del ceramista che, al volgere tra il VII e l'VIII decennio del Novecento, è in grado di rappresentare una perfetta sintesi tra le ricerche in atto nelle arti visive, nel design e nell'architettura e di offrire una possibilità di concretezza a aspirazioni intellettuali, fermenti creativi e tendenze ideologiche coeve. Di contro con il mutare degli scenari economici e culturali essa rientra nell'alveo di un fenomeno artistico connesso alla personalità e al percorso di ricerca del proprio autore, che da solo ne assicura l'evolversi nel tempo in coerenza con il mutare delle istanze stilistiche ed espressive.

<sup>144</sup> Cfr. *Nino Caruso* 1975b, p. 24.

Da tale punto di vista Luciano Marziano definisce Caruso 'viaggiatore dell'arte'<sup>145</sup> e ne rimarca la capacità di assorbire con immediatezza gli umori del proprio tempo, traducendoli in immagini che rimandano ora all'antichità mediterranea, ora alla dimensione del mito, ora al paesaggio interiore. Ma il suo è primariamente un viaggio nel *medium* ceramico, nel senso che i linguaggi adottati scaturiscono soprattutto dalla continua e infaticabile sperimentazione del rapporto con la 'terra' e del lavoro manuale, che si rinnova attraverso l'esperienza, ma anche per mezzo di saperi che attingono a un patrimonio culturale ceramico globale e pluriepocale, indagato con intuito, curiosità e intelligenza.

V.3.5. *Conversazione con il ceramista e progettista Nino Caruso*

Casa-studio dell'artista, Todi (Perugia), 28 luglio 2016

**Francesca Pirozzi** Quali fattori determinano il passaggio da un'espressione ceramica basata sulla manipolazione della creta, come nella tecnica del colombino da lei utilizzata negli anni Cinquanta, a una ideazione della forma per il tramite di un materiale avulso al contesto ceramico, quale il polistirolo?

**Nino Caruso** Utilizzavo la tecnica del colombino da dieci anni. In quel periodo avevo cambiato anche studio e Guttuso mi diede incarico di realizzare un grande pannello al quale dedicai circa un anno di lavoro. Al termine di questo lavoro mi resi conto che non avevo più voglia di continuare con il colombino e avevo invece bisogno di andare oltre. Ero alla ricerca di qualcosa di nuovo, ero però ancora indeciso su cosa fare. Un giorno camminando vidi nella vetrina di un negozio di giocattoli un piccolo aggeggio costituito da una forcina, un filo caldo e una batteria e accanto alcuni pezzetti di polistirolo già tagliati. Comprai una piccola macchinetta di quel tipo. Cominciai a fare dei tagli e scoprii il doppio elemento negativo-positivo: prendevo le due parti e le attaccavo, così da creare un vaso con un rilievo. Dal primo momento ero interessato al polistirolo non come materiale in sé, ma come mezzo da sfruttare nel campo ceramico, che era il mio campo principale d'interesse. Stimolato dal momento di fioritura del design, ho cominciato a sfruttare il sistema del taglio per realizzare degli oggetti. Poi ho provato a farne un pannello, e da lì ho avuto l'intuizione che producendo una grossa quantità di elementi avrei potuto rivestire anche grandi superfici.

<sup>145</sup> Cfr. Dorflès *et al.* 2008, p. 23.

**FP** La sua formazione tecnica all'istituto professionale industriale e l'esperienza lavorativa come tornitore meccanico hanno influenzato il suo *modus operandi* nella modellazione della forma a partire dal profilo e nella mentalità industriale del prodotto seriale?

**NC** Non saprei dire se la mia formazione può avere influito. Certo fa tutto parte del mio bagaglio, ma non è che ci fu un ragionamento derivante dalle mie esperienze precedenti, piuttosto un'intuizione, un procedere per passi, cosicché dopo un traguardo si apriva immediatamente una nuova prospettiva, dalla quale nasceva un'idea: ho iniziato facendo oggetti, per poi passare alla ceramica per l'architettura. Devo dire che tutto è fondato indubbiamente sul lavoro, sulla costanza dell'operare e sull'interesse all'approfondimento.

**FP** Vi sono alcuni aspetti delle correnti artistiche degli anni Sessanta che trovano riscontro negli esiti della sua ricerca di quegli anni. Mi riferisco in particolar modo alla Minimal Art e all'Arte Cinetica e Programmata, quindi all'interesse per l'uso di moduli geometrici, costruiti su progetto dell'artista con tecniche industriali e organizzati in sequenze e composizioni seriali, aventi lo spazio come componente essenziale dell'opera e tendenti a un'opera aperta e flessibile. Queste istanze artistiche e sociali erano da lei partecipate o seguite con interesse? Aveva rapporti con i gruppi artistici attivi in quegli anni in questi movimenti dalla forte connotazione anche sociale?

**NC** Quando arrivai a Roma negli anni Cinquanta mi trovai catapultato nel mondo dell'arte senza saperne nulla. Non ero provvisto di basi culturali adeguate, avevo una formazione professionale tecnica, un'esperienza lavorativa da operaio, un forte interesse nella politica, ma ad esempio non conoscevo ancora i musei, né seguivo i movimenti artistici dall'interno, con consapevolezza. Tuttavia il mio lavoro si inseriva inconsciamente in un orientamento generale contemporaneo.

Inizialmente la mia collaborazione con Meli e con gli artisti di Villa Massimo si limitava a un mio supporto di tipo esclusivamente materiale alle loro attività. In seguito, durante il servizio militare, maturai la scelta di intraprendere anch'io quel tipo di vita che mi affascinava molto. Lì, in libera uscita, avevo individuato un laboratorio di ceramica e mi ero proposto come aiuto. Avevo chiesto che mi fornissero un po' di creta e in caserma avevo cominciato a lavorarla come avevo visto fare a Meli. Facevo dei vasi a colombiano e decoravo le ceramiche dipingendo sopra uno strato di ingobbio bianco sul quale dava la cristallina. Colombino e bianchetto erano le mie uniche cognizioni ceramiche. Dopo il servizio militare cominciai a frequentare piazza del Popolo

con il gruppo degli artisti. Lì si riunivano tutti. Era un momento fervido di idee e anche di contrasti: astrattisti, figurativi... Frequentavo l'ambiente artistico romano, ma, da osservatore, senza partecipare alle dispute intellettuali che vi avevano luogo. Eppure tutto ciò risvegliava un mio forte interesse, cosicché manifestai al mio amico Meli la mia intenzione di intraprendere il percorso artistico e lui tentò di dissuadermi, ricordandomi che non avevo una preparazione di base e invitandomi piuttosto a fare il tornitore, io però non mi lasciai dissuadere.

**FP** L'arte integrata all'architettura, come per i suoi moduli, aveva per lei un valore aggiunto rispetto all'opera d'arte autonoma?

**NC** Avevo intrapreso questo percorso di ricerca ed ero giunto a una soluzione nuova, che risultava efficace, pertanto proseguivo in quella direzione, via via evolvendo – ad esempio, dal bassorilievo continuo alla modanatura – per poi affrontare cose diverse, ma sempre tenendo fede all'idea del sistema flessibile, dell'oggetto prodotto in serie, ma dotato di unicità nel momento in cui viene usato da un soggetto qualsiasi, che può essere l'autore o un architetto.

**FP** Qual è il suo rapporto con il colore? Che cosa la porta prima a escluderlo totalmente poi ad ampliare nuovamente il suo orizzonte cromatico utilizzando smalti colorati?

**NC** La ragione è semplice: quando c'è un lavoro di rilievo, la luce sul bianco gioca un ruolo essenziale, il chiaroscuro cambia a seconda dell'incidenza. Con la CAVA tutti i moduli sono stati prodotti in bianco, mentre con la Marazzi abbiamo anche fatto dei moduli in nero, ma l'effetto era meno efficace che con il bianco.

**FP** Il momento in cui approccia il modulo come valore centrale nella sua produzione ceramica sembra coincidere anche con la sua 'discesa in campo' nel dibattito internazionale sulla cultura ceramica, penso alla partecipazione dal 1964 al World Crafts Council, alla fondazione nel 1968 del Centro Internazionale di Ceramica e alle numerose attività che ne conseguono. Mi spiega come nasce e con quali intenti questo suo impegno culturale e se esiste un nesso tra esso e l'adozione di un nuovo linguaggio creativo?

**NC** Fui invitato a New York nel 1964 per costituire il World Crafts Council e all'epoca non avevo ancora sviluppato il metodo del polistirolo. Tuttavia questa esperienza mi ha dato l'opportunità di vedere come gli artisti negli altri paesi, e in particolare in quelli anglosassoni, si comportavano in modo diverso da quanto avveniva in Italia nel comunicare quello che facevano e come lo facevano e nell'aggregarsi tra loro. Da ciò mi è venuta l'idea di creare il

Centro Italiano Produzioni d'Arte con l'intento di costituire un'associazione tra ceramisti. Così ho cominciato a proporre la mia idea, contattando i miei colleghi e cercando di vincere la loro diffidenza e di persuaderli che l'unione avrebbe giovato a tutti, in quanto insieme avremmo avuto un peso maggiore anche nei confronti delle istituzioni. Questa attività è andata avanti per alcuni anni e ha assorbito molte mie risorse. Abbiamo fatto alcune mostre grazie a Gio Ponti, che io avevo coinvolto e nominato presidente dell'associazione, ma alla fine la cosa è fallita. A questo punto io ho pensato di perseguire i medesimi obiettivi in modo autonomo, nel senso che, coi contatti che avevo preso nel '64, ho organizzato il Centro Internazionale di Ceramica. Ho scritto a tutte le università informandole delle attività del C.I.C. e così arrivavano le adesioni di professionisti che intendevano perfezionarsi nella disciplina e venivano a frequentare i corsi che vi si tenevano nella stagione estiva.

**FP** In che modo pensa di aver contribuito alla diffusione della cultura ceramica contemporanea in Italia?

**NC** I manuali che ho pubblicato con l'editore Hoepli tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta hanno colmato una lacuna culturale esistente nel nostro Paese rispetto ad altri, della quale mi ero reso conto nei miei viaggi all'estero. A ciò si aggiunge il contributo fornito dal programma in dieci puntate *L'arte della ceramica* prodotto dalla RAI. Le due cose determinarono un nuovo e diffuso interesse del pubblico e hanno favorito negli anni l'approfondimento delle tecniche e lo sviluppo di interessanti personalità artistiche in questo settore.

**FP** Esiste nel mondo della ceramica italiana o internazionale del Novecento una figura per lei di riferimento o con la quale possano dialogare le ricerche estetiche e tecniche da lei poste in essere?

**NC** Come dicevo trovo che il mio lavoro, per quanto riguarda la ceramica per l'architettura, sia unico e irripetibile. Non mi risulta che altri abbiano sviluppato simili percorsi in maniera autonoma e originale come è avvenuto nel mio caso, per questo non saprei mettere in relazione la mia ricerca con altre.

**FP** Pensando allo scenario contemporaneo ritiene ad esempio che l'applicazione della stampante 3D alla lavorazione ceramica possa portare una reale innovazione al rapporto tra arte ceramica, architettura e ambiente?

**NC** Nella mostra che ho tenuto alla Casa dell'Architettura a Roma ho concordato con l'organizzatore di coinvolgere anche altri esponenti del mondo dell'arte della ceramica e tra questi è intervenuto un ceramista che lavora in via sperimentale con la stampante 3D e ha presentato proprio una porzione

di abitazione realizzata con questo metodo. Naturalmente si tratta di un'innovazione tecnologica molto interessante, ma sono dell'avviso che quel che conta è sempre l'intelligenza che usa la tecnologia e ne intuisce nuove applicazioni. Nel mio caso si è trattato di mettere insieme una nuova tecnologia con un materiale plurimillenario e proprio questo connubio originale mi ha dato la possibilità di sviluppare un linguaggio assolutamente nuovo e personale per la ceramica. Se tu guardi le opere che ho realizzato manipolando l'argilla, ci trovi comunque come un'eco di tutta la storia della ceramica, lì invece no. Certo c'è in qualche modo un riflesso dalla cultura mediterranea che mi appartiene e che inconsapevolmente ho trasferito nel mio lavoro, ma il linguaggio, nascendo da un metodo estraneo alla ceramica, è per forza di cose nuovo e personale.

**FP** Nelle realizzazioni più importanti, come quelle di Parigi, Marsiglia, Savona, ecc., la scelta della composizione dei moduli è stata affidata all'architetto oppure se ne è occupato lei personalmente?

**NC** Ho curato io personalmente la disposizione dei moduli sulla parete. Procedevo in questo modo: disegnavo la parete e poi riproducevo la sequenza dei moduli assegnando a ognuno dei quattro elementi un colore (giallo, rosso, blu e verde) e quindi disegnando questa matrice colorata che le maestranze con molta pazienza riproducevano. Quando si crea una sequenza modulare, con le sue pause e il suo ritmo, è un po' come comporre una sorta di musica basata su sole quattro note e, infatti, una ragazzina giapponese ha fatto una cosa del genere musicando una mia composizione.

**FP** Come e quando nasce il rapporto con l'azienda CAVA di Cava de' Tirreni?

**NC** Il mio rapporto con la CAVA ha inizio nel 1966. Caso volle che avevo da poco inventato il sistema della lavorazione della ceramica a partire dal polistirolo e venne a trovarmi il mio amico architetto, Toni Malavasi, il quale frequentava la costa amalfitana ed era in rapporti con Mario Di Donato della CAVA, per il quale aveva realizzato il fronte dell'edificio industriale, ospitante il museo aziendale. Malavasi mi invitò a presentarmi all'imprenditore. Quest'ultimo si rivelò molto lungimirante e fu subito entusiasta della mia idea e disponibile a realizzarla.

**FP** Come e quando avviene il passaggio da designer a direttore artistico della CAVA?

**NC** Immediatamente, in quanto Mario Di Donato comprese subito che potevo aiutarlo e mi affidò la direzione della progettazione, dandomi completa autonomia. L'azienda produceva piastrelle tradizionali e quel filone rimase

attivo, ma ad esso fu affiancata una linea moderna pensata da me, che si chiamava, appunto, *Serie Moderna*. Proprio per implementare questo settore, all'interno del Seminario Internazionale del '69 progettammo di bandire un concorso internazionale di design di piastrelle.

**FP** Nel 1967-68 realizza con la CAVA i moduli per la Chiesa Evangelica di Savona. Come nasce questo lavoro?

**NC** Avevo già mostrato all'architetto Aymonino i miei multipli in polistirolo. Quando li ebbi realizzati con la CAVA in ceramica a colaggio glieli sottoposi e lui ebbe l'idea di impiegarli per il rivestimento interno della chiesa che stava realizzando, che essendo di culto evangelico, non prevedeva alcuna raffigurazione iconografica, pertanto utilizzò il rilievo per caratterizzare completamente l'interno, muri e soffitto. Fu una realizzazione bellissima. Io stesso inviai le foto alla rivista «Domus» che le pubblicò. Non ci fu giovane architetto che non conobbe il mio lavoro attraverso quelle immagini. Da lì abbiamo cominciato a esporre il prodotto nelle fiere. Io ero totalmente identificato con la CAVA e mi occupavo personalmente anche degli allestimenti. A ogni salone del SAIE ad esempio c'era la fila di tutti gli industriali per venire a vedere le novità proposte dalla CAVA, perché si trattava di un prodotto innovativo.

**FP** Durante la sua direzione artistica alla CAVA, dal '66 al '71, prosegue la sua attività personale come artista e designer, nel senso che si serve anche di altri contesti produttivi per realizzare le sue idee o che presta la sua creatività anche ad altre ditte?

**NC** No, nel periodo in cui lavoravo con la CAVA la mia attività si svolgeva in esclusiva con l'azienda, in quanto, come dicevo prima, mi ero identificato con essa.

**FP** Su alcune riviste dei primi anni Settanta (Toschi 1970; Nino Caruso 1971) è presentata una sua produzione in collaborazione con l'industria CAVA di complementi d'arredo (lampade, contenitori, ecc.) e di piccole sculture-oggetto eseguite a colaggio in serie limitata, numerate e firmate. Mi parla di questi lavori? Erano lavori che realizzava in proprio o servendosi delle linee produttive industriali della CAVA? E in questo caso erano venduti nei negozi monomarca o avevano un circuito diverso?

**NC** Ho progettato questi oggetti-scultura per la CAVA e successivamente ne ho realizzati un paio anche per la Marazzi. I prototipi erano creati sempre con la tecnica del polistirolo e poi prodotti industrialmente in piccola serie dalle aziende ceramiche e venduti nei negozi che ne proponevano il materiale da rivestimento.

- FP** Al progetto dei multipli da rivestimento e degli oggetti generati a partire dalla lavorazione manuale del polistirolo lei affianca anche il design di articoli che, come i moduli 'quadrato', 'cerchio su quadro' e 'tondo su tondo', sembrano essere il risultato di un progetto grafico, è così?
- NC** No, anche questi moduli nascevano sempre dalla lavorazione del polistirolo e quindi da un tipo di approccio manuale e non grafico. Per talune opere artistiche realizzate negli anni successivi, come ad esempio gli *Scudi*, esistono degli schizzi di progetto. Ma per le ceramiche modulari per l'architettura ho sempre applicato lo stesso metodo della creazione di un prototipo tridimensionale dal taglio del polistirolo col filo caldo.
- FP** In questi anni, oppure dopo, intrattiene altre collaborazioni con realtà produttive ceramiche del territorio salernitano, mi riferisco ad esempio al suo servizio da caffè per Ernestine o alla piastrella *Insieme* per D'AS di D'Agostino, mi parla di questi lavori e se furono gli unici?
- NC** Ho disegnato una serie di oggetti-scultura per la Ernestine di Salerno, oltre a due servizi da caffè. Dei primi non mi rimane nulla, mentre ho ancora i due servizi. Anche questi ultimi erano progettati a partire dalla lavorazione del polistirolo. Furono collaborazioni nate dopo la chiusura del rapporto con la CAVA, avvenuta nel '71, e su proposta delle aziende. Per D'Agostino ho disegnato la serie di piastrelle componibili denominata *Insieme*. Erano piastrelle in maiolica bianco e nero con un motivo geometrico riprodotto in varie dimensioni adatte a creare delle composizioni libere.
- FP** Mi parla del rapporto con Mario Di Donato e dell'idea di organizzare nel '69 alla CAVA un convegno internazionale e un concorso di progettazione, da cosa nacque l'idea, quali esiti ebbe e cosa determinò il non ripetersi dell'esperienza negli anni successivi?
- NC** L'idea nasce come conseguenza della mia esperienza a New York nel '64 e dall'apertura che essa aveva prodotto nei miei orizzonti, che si concretizzava come spinta a creare occasioni di dialogo e di confronto tra operatori del mondo della ceramica e dei settori coinvolti. Quello di mettere insieme le persone è sempre stato un mio 'pallino' e dipende anche dalla mia formazione politica, dai miei trascorsi di sindacalista e di comunista clandestino. Vi è sempre stata cioè da parte mia la volontà di dare anche un valore e un peso sociale al nostro lavoro e anche un senso di dovere morale nel promuovere la categoria e offrire opportunità anche ad altri artisti. Questo impegno l'ho sempre portato avanti, dedicandovi molto tempo e risorse. Ad esempio per la rassegna di Torgiano o a Deruta, Gubbio e Gualdo Tadino dove nel 1998 ho organizzato un convegno

internazionale con grandi personaggi del mondo della ceramica, come Raku, e poi conferenze, *workshop* e mostre, che mettevano a confronto la ceramica italiana con quella di altri paesi (Norvegia, Svizzera, Germania e Grecia). Anche questa esperienza avrebbe dovuto ripetersi ogni due anni, ma di fatto è cambiata l'amministrazione e non ha più avuto seguito. Così a Cava era nelle mie intenzioni di farne un appuntamento annuale, ma come appunto spesso accade in Italia, il proposito non si realizzò.

**FP** L'appello da lei rivolto ad artisti e designer a contribuire al rinnovamento della ceramica nell'architettura collaborando col mondo dell'industria fu accolto da altri?

**NC** Sì, devo dire che diversi ceramisti in quegli anni ricercarono occasioni di collaborazione con l'industria. Penso a Carlo Zauli, Pompeo Pianezzola, Panos Tsolakos, Franco Bucci e altri che lavorarono per la produzione industriale, non solo in Italia, ma anche in Germania, ad esempio. Credo di aver contribuito a questo scambio, col mio esempio e con l'opera di divulgazione della cultura ceramica che ho portato avanti.

**FP** Durante la sua direzione artistica alla CAVA coordinò l'attività di altri artisti e designer, mi dice qualcosa di questa attività, se si trattava di un lavoro di équipe e chi ricorda in particolare tra gli altri artisti o designer coinvolti?

**NC** Quando lavoravo con la CAVA mi occupavo da solo della progettazione. Successivamente, quando andai via, l'azienda ricercò altre collaborazioni con artisti dell'area dell'Arte Programmata e Cinetica e sviluppò progetti con loro.

**FP** Cosa porta alla conclusione della collaborazione con la CAVA nel 1971?

**NC** Nel 1971 conclusi il mio rapporto con la CAVA, perché oramai mi era diventato impossibile, visto il sopraggiunto incarico d'insegnamento all'Istituto d'Arte, recarmi con continuità a Cava de' Tirreni. Tuttavia la CAVA continuò a produrre i moduli progettati da me e a realizzare numerosi interventi architettonici, soprattutto nella capitale. Allo stesso tempo altre aziende ceramiche che conoscevano il mio lavoro con la CAVA hanno cominciato a chiamarmi, tra cui la Marazzi.

**FP** Mi dice qualcosa della *Linea Studio Farnese - CAVA n°1* e del Manifesto del 13 dicembre 1971?

**NC** Si tratta di un progetto che non mi vide coinvolto in quanto si svolse dopo che io avevo interrotto la mia collaborazione con l'azienda. Tuttavia la *Linea Studio Farnese* include anche i miei moduli, che, come ho detto, continuarono a essere prodotti anche negli anni a venire. Fui presente alla mostra allo Studio Farnese in occasione della quale furono presentati questi nuovi prodotti.

**FP** Quali novità porta al suo lavoro l'esperienza con l'azienda di Sassuolo?

**NC** Con la Marazzi c'è stata una svolta nelle dimensioni e nei materiali dei miei moduli: ho sviluppato blocchi grandi, in materiali ceramici cotti ad alte temperature e quindi dotati di ottima resistenza, pertanto ho concepito l'idea di utilizzare i moduli anche in soluzioni per esterno, cosa che prima non era possibile per il tipo di materiali utilizzati dalla CAVA. La Marazzi era già allora un colosso che produceva enormi quantità di materiale, tuttavia i sistemi che io proponevo richiedevano tecnologie diverse da quelle da loro impiegate nella fabbricazione delle piastrelle. Ci fu allora una favorevole circostanza: l'azienda aveva una linea di produzione di elementi per arredo bagno in ceramica, realizzati a colaggio, con materiale ceramico cuocente ad alta temperatura (1280 °C). Questa produzione era in crisi ed era stata pertanto bloccata. Così fu sufficiente riconvertire le linee produttive di accessori alla fabbricazione dei blocchi da me progettati. Anche questa produzione però si esaurì nel giro di pochi anni, perché l'azienda aveva fatto una previsione di vendite analoga a quella delle ceramiche da rivestimento e, benché fossero stati fatti alcuni lavori molto qualificati, come la stazione della metropolitana di Marsiglia o il Consorzio Agrario di Bologna, le richieste del mercato non furono sufficienti a coprire la produzione. D'altro canto trattandosi di una grande azienda, ogni articolo era prodotto in serie industriale e non ci fu una strategia adeguata a configurare questa produzione alla sua effettiva natura, cioè come un filone minore, destinato a un pubblico di nicchia.

**FP** Anche nella Marazzi ha avuto un ruolo all'interno dell'azienda?

**NC** No, lì il rapporto era di tipo diverso dalla CAVA. Avevo un contratto limitato al design dei moduli che proponevo.

**FP** In alcune tipologie di moduli ceramici è facile riconoscere il processo che sta alla base della creazione, in quanto la forma racconta il movimento del blocco contro il filo incandescente, in altri moduli questo processo è più difficile da ricostruire perché l'oggetto appare modellato in maniera tridimensionale. Si tratta di un diverso metodo di lavoro oppure anche questi solidi più complessi, come quelli a 'X' o a 'Y' impiegati ad esempio per le 'pareti filtro', nascono sempre dal taglio del polistirolo?

**NC** Tutti i moduli che ho progettato per l'architettura sono nati da prototipi realizzati col processo di lavorazione del polistirolo.

**FP** Riguardata a distanza di cinquant'anni, come valuta la portata della sua esperienza nell'ambito della progettazione di elementi ceramici modulari per l'architettura? Ritieni che essa abbia avuto uno sviluppo concluso e limitato

all'arco di circa un decennio, aprendo prospettive che poi di fatto non si sono realizzate per il cambiamento dei tempi, oppure che abbia davvero rappresentato una svolta duratura, evolvendosi in qualcosa di diverso e generando un reale rinnovamento nel settore dell'industria ceramica?

**NC** Sicuramente l'esperienza ha avuto una sua durata limitata, perché essendo un'idea basata sulla cooperazione tra chi progetta e chi esegue, a un certo punto, a causa della crisi, le aziende non hanno più voluto o potuto investire su questa idea, perciò è venuta meno la componente produttiva. D'altro canto però devo anche dire che nel mio lavoro tendo a stancarmi quando un certo tipo di attività si ripete a lungo nel tempo, così anch'io ho desiderato a un certo punto voltare pagina.

**FP** L'insegnamento della sua originale tecnica ha fatto proseliti in Italia o all'estero?

**NC** Nessuno, da quanto mi risulta, dopo di me ha portato avanti questo tipo di lavoro in Italia. All'estero invece, in seguito ai corsi che avevo svolto, alcuni ceramisti hanno applicato il mio metodo. Ad esempio l'australiano Ian Dowling, dopo la frequenza di un *workshop* tenutosi nel 1999 a Perth, ha realizzato delle pareti molto simili alle mie che mi ha anche mostrato. Io gli ho fatto i complimenti, ma l'ho anche stimolato a personalizzare il discorso, cosa che lui ha fatto, ottenendo poi diverse soddisfazioni dal nuovo lavoro intrapreso, in termini di commissioni importanti e di guadagni. Un caso diverso è quello del ceramista indiano P.R. Daroz, il quale mi ha contattato dicendomi che conosceva e apprezzava il mio lavoro e desiderava incontrarmi. Io l'ho ricevuto e, come faccio abitualmente, gli ho mostrato il mio studio con la massima apertura. Al termine del nostro incontro, lui mi ha dato un suo catalogo nel quale, erano pubblicati anche dei lavori fatti con i 'miei' blocchi a doppia faccia. Erano talmente simili, che ho provato un forte imbarazzo e non sono riuscito a dire nulla. Successivamente, vinta la mia timidezza caratteriale, gli ho scritto, dicendogli che avevo piacere che avesse trovato interessante la mia opera, allo stesso tempo lo invitavo a una maggiore autonomia.

**FP** Nelle sue intense frequentazioni dei Paesi esteri ha potuto constatare una disparità di considerazione dell'arte ceramica rispetto a quanto accade in Italia?

**NC** Purtroppo ho spesso verificato come ad esempio l'arte ceramica italiana fosse conosciuta e considerata più da curatori e accademici di altre nazionalità, che nel nostro stesso Paese, dove radicati pregiudizi hanno spesso relegato quest'arte a un livello 'minore'. Questa presupposta inferiorità è confermata dalla scarsa presenza della ceramica nei musei e nelle mostre di scultura con-

temporanea e, in ogni caso, dalla predilezione per quegli artisti che si sono espressi occasionalmente con questo linguaggio, rispetto a coloro che hanno dedicato ad esso la ricerca di una vita. Nella mostra che ho organizzato sulla scultura contemporanea in ceramica alla GNAM di Roma, ho cercato di mostrare, al contrario, quali importanti fermenti artistici si sono mossi intorno a questo campo in Italia dagli anni Cinquanta a oggi, così da creare anche un'occasione di stimolo e di interesse intorno al discorso ceramico per altre istituzioni culturali pubbliche e private.

## VI.

### *Sinergie creative: la collaborazione tra artista e maestro ceramista*

La relazione sinergica tra ideatore ed esecutore dell'opera d'arte è una condizione molto più ricorrente nella storia dell'arte di quanto non lo sia come oggetto d'indagine da parte della ricerca storico-artistica. Di norma infatti gli studi di settore sono orientati prevalentemente alla disanima delle motivazioni culturali, espressive e concettuali della creazione artistica e all'analisi estetica dell'artefatto piuttosto che allo studio dei processi materiali che stanno alla base della traduzione dell'idea in oggetto concreto e soprattutto tendono a glissare sull'argomento nel caso in cui tali procedimenti siano affidati a individualità diverse da quella dell'autore intellettuale dell'opera. In altri termini le modalità in base alle quali si organizza la cooperazione tra colui che manifesta l'intuizione creativa e colui o coloro ai quali è affidata la sua traduzione in un dato oggettuale sono generalmente ignorate e/o taciute, cosicché, nel migliore dei casi, la sola traccia che se ne conserva consiste nella *cortese* esplicitazione da parte dell'artista del nome dell'opificio o dell'artiere responsabili della prassi produttiva dell'artefatto.

Eppure l'affascinante esplorazione del processo realizzativo e delle dinamiche di scambio e collaborazione tra profili professionali diversi fornisce un utile strumento di lettura e di valutazione per l'opera d'arte, in quanto ne chiarisce la storia e il patrimonio genetico, ponendo nella giusta luce i contributi ad essa forniti da coloro che ne detengono, a vario titolo, la paternità. D'altra parte, quando un'opera unica è eseguita da un artefice diverso da colui che ne ha concepita l'idea, non sempre è così banale tracciare i confini dei rispettivi ambiti creativi. Ad esempio se è implicito che l'esecutore – che spesso è a sua volta dotato di abilità e sensibilità artistica – metta da parte le proprie aspirazioni per porsi al servizio del concetto dell'autore, è anche vero che, per quanto possa risultare stringente – e spesso non lo è affatto – il controllo o il coinvolgimento fattivo dell'ideatore nelle fasi di realizzazione del suo progetto, in corso d'opera si apriranno inevitabilmente per l'artiere margini di scelta e spazi di libertà d'azione più o meno ampi che

questi sarà chiamato a colmare sulla base della propria identità tecnico-creativa, fatta di saperi, capacità e potenziale espressivo. Allo stesso tempo talvolta il sodalizio tra artista e artigiano comporta una massiva partecipazione del primo nelle prassi operative, con il controllo e la guida del maestro di bottega solo nelle fasi più propriamente tecniche e materiali. Proprio questi ambiti di compartecipazione artistica rendono alquanto spinosa la questione della separazione dei due momenti generativi dell'opera, quello del *braccio* e quello della *mente* che, alla luce di quanto esplicitato, si rivelano molto spesso in realtà un *braccio pensante* e una *mente operativa*, il che riproduce, come attraverso un prisma sdoppiante, l'identità duale dell'autore dell'opera.

Si tratta – come osserva Franco Dante Tiglio a proposito della frequentazione delle botteghe ceramiche albisolesi da parte degli artisti – di una «complicità della creazione» che, nel caso della creazione dell'opera ceramica, comporta una particolare condizione d'intesa e affidamento:

è una conquistata reciproca fiducia tra artista e artigiano, che si risolve in una non trascurabile partecipazione di quest'ultimo alla formazione dell'opera. Tale intima comunanza di intenti, di azioni, di gesti è assecondata anche dalla particolare atmosfera di familiarità e di umile dedizione che si respira all'interno della fornace. Qui, in verità, l'artista non trova soltanto la disponibilità della materia prima, degli strumenti di lavoro, dei colori, dei forni, ma incontra soprattutto assistenza e braccia disponibili a manipolare la terra o a preparare le forme al tornio o allo stampo; trova consigli, suggerimenti e insomma tutto quel complesso intreccio di attenzioni e corrispondenze necessarie alla organizzazione ed esecuzione di un lavoro, che continua a riservare nuove sorprese anche al vasaio più esperto.<sup>1</sup>

In questo senso l'artigiano Davide Servadei e l'artista Luigi Ontani rappresentano due figure esemplari per l'esplicitazione del paradigma della co-creazione dell'opera d'arte in ragione del rapporto virtuoso da loro intrattenuto sia reciprocamente che rispettivamente con altri interpreti delle medesime dinamiche ideativo-produttive. Il primo in quanto direttore artistico di una delle più attive e prestigiose botteghe storiche d'arte ceramica d'Italia, la Bottega Gatti di Faenza, nella quale hanno visto la luce capolavori dei maggiori artisti e designer contemporanei, e il secondo in quanto maestro d'ingegno che proprio dal ricorso alla

<sup>1</sup> Cfr. Tiglio 1990, p. 9.

collaborazione con l'eccellenza esecutiva artigianale ha saputo trarre i risultati più spettacolari della sua produzione artistica, valorizzando e vivificando al contempo la sapienza del mestiere e la cultura della tradizione.

Muovendo dall'ambito della invenzione di monotipi artistici a sola funzione estetica a quello del design dell'oggetto d'uso è invece emblematica del paradigma della creazione partecipata l'opera di Ugo La Pietra per la particolare attenzione rivolta dal designer proprio ai nessi tra progettazione e artigianato artistico e per l'intenzione vitalizzante espressa dai suoi interventi nei confronti delle diverse realtà produttive ceramiche diffuse sul territorio nazionale.

#### VI.1. *La vocazione della Bottega Gatti per la produzione della ceramica d'autore*

L'esperienza del mestiere ceramico, la padronanza dei processi tecnici e la disponibilità di spazi, strumenti, attrezzature e materie prime hanno indotto da sempre il maestro di bottega ad affiancare alla produzione di artefatti di tradizione o di personale ideazione l'esecuzione di progetti formulati da artisti e designer, mettendo così al servizio di energie creative esterne il proprio patrimonio di competenze e di risorse materiali. In taluni casi la particolare attitudine e sensibilità del ceramista al dialogo e alla mediazione col progettista hanno tradotto questa modalità operativa in una vera e propria vocazione, qualificando la bottega alla specifica professionalità della realizzazione di opere d'arte su progetto altrui. D'altro canto, come scrive Gian Carlo Bojani:

mentre è possibile ignorare completamente, o quasi, le tecniche, [...] potendo un progettista affidarsi per l'esecuzione completamente agli addetti ai lavori; per contro questi stessi addetti al lavoro, qualora vogliano trarre dalle loro conoscenze e pratiche specifiche espressioni d'arte, spesso sono prigionieri della loro medesima perizia tecnica, del loro mestiere. I prodotti del loro lavoro rimangono così all'interno del materiale e delle tecniche connesse, in un meccanismo virtuosistico, tautologico.<sup>2</sup>

Ecco allora che l'integrazione tra il capitale della secolare sapienza ceramica e la facoltà dell'ideazione creativa porta all'apertura di nuovi spazi di ricerca e di espressione artistica.

<sup>2</sup> Cfr. Bojani 1986, p. 186.

È questo sicuramente il caso della Bottega Gatti di Faenza, che rappresenta nel settore della produzione con metodi tradizionali della ceramica d'autore la punta di diamante in Italia, non solo per il numero e per il livello di artisti, architetti e designer italiani e stranieri che hanno affidato le proprie idee alla maestria e alle capacità tecniche del laboratorio faentino, ma per l'impatto materiale e culturale, in campo internazionale, degli interventi realizzati<sup>3</sup>. A ciò si aggiunge il peso storico della tradizione artistica della bottega, che, dall'epoca della sua fondazione, nel 1928, ha allacciato e coltivato collaborazioni artistiche prestigiose con i protagonisti prima del Futurismo poi delle altre principali tendenze dell'arte e della progettazione, rinnovando attraverso tre generazioni il rapporto fortunato con l'eccellenza della creatività nazionale e non solo. Valgono come esempio opere come lo storico servizio da caffè esagonale (1929) di Giacomo Balla, il grande cretto in ceramica *Nero e Oro* (1993) di Alberto Burri, la gigantesca scultura *GaneshaMusa* (2000) di Luigi Ontani o la monumentale *Porta di Lampedusa - Porta d'Europa* (2008) di Mimmo Paladino, che il grande pubblico, così come gli specialisti dell'arte, riconducono al genio dell'artista ideatore, rivolgendo generalmente minima considerazione al complesso processo attuativo e alle professionalità in esso coinvolte. Viceversa l'analisi delle fasi intercorrenti tra il momento intellettuale dell'invenzione e quello materiale dell'esecuzione dell'oggetto artistico pone immediatamente in luce il peso fondamentale del contributo, non soltanto tecnico e manuale, ma spesso culturale e inventivo, offerto dall'artigiano, soprattutto nel caso in cui, come per la Bottega Gatti, questi sia detentore e latore, per formazione, tradizione e retaggio familiare, di un notevole *background* di saperi, in grado di ampliare gli orizzonti immaginativi dell'artista e di potenziarne le risorse espressive.

VI.1.1. *La ceramica nel quadro della Ricostruzione futurista dell'universo e la vicenda della Ceramiche Futuriste G. Fabbri di Faenza*

L'Art Nouveau rappresenta il punto di svolta tra due epoche e l'innesco di un processo di innovazione che porta all'affermazione del principio di *gesamtkun-*

<sup>3</sup> Nel maggio 2023 l'alluvione che ha colpito Faenza ha comportato la perdita di gran parte dell'archivio storico della Bottega Gatti. Inventari, carte, dipinti, bozzetti, progetti e libri d'artista – ai quali si fa in parte riferimento nello studio presente, precedente a tale tragico evento –, che rappresentavano la storia e l'identità della bottega e ne testimoniavano i fitti rapporti con artisti e designer dalle sue origini ad oggi, sono andati perduti, vittime della furia dell'acqua e del fango che hanno invaso il capannone della ditta in via Pellico.

*stwerk*, ossia all'idea di un'arte totale, nel senso dell'inclusione nel campo d'azione della pratica artistica di ogni elemento dell'ambiente, del superamento dei generi artistici tradizionali e della implicazione trasversale di tutti i *media* espressivi. Quest'aspirazione all'integrazione e alla consonanza di tutte le forme d'arte, così come al coinvolgimento estetico di tutte le sfere sensoriali dell'individuo, è ugualmente condivisa dall'avanguardia futurista che, nascendo in Italia negli stessi anni in cui si sviluppa il Liberty, ne recepisce più di un principio teorico e formale – come l'ossessiva tensione al cambiamento, il culto della modernità, il dinamismo, la sinestesia delle arti, la costruzione dell'immagine per linee di forza –, in una tale contiguità di temi e di orientamenti stilistici da potersi leggere quasi come il risultato di uno 'slittamento'<sup>4</sup> del paradigma modernista.

Tra le manifestazioni di questa lieve ma sostanziale divergenza vi è ad esempio la penetrazione del Futurismo in molteplici settori della vita sociale, dalla politica alla cultura, al costume, con la finalità di agire in maniera profonda e radicale sul pensiero, sul comportamento e sul sentimento popolare. In questo senso va letto il manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo*, firmato l'11 marzo 1915 da Fortunato Depero e Giacomo Balla, che ben rappresenta l'istanza futurista di imprimere il marchio dell'avanguardia a ogni ambito della creatività, attraverso la rielaborazione della visione stessa del mondo, ivi inclusi gli spazi e gli oggetti di ogni giorno: «noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente». In accordo con la psicologia della percezione, Balla e Depero sono consapevoli, infatti, dell'influenza dell'ambiente fisico sull'emotività e questo porta loro e altri esponenti del Futurismo a sperimentare il progetto di apparati decorativi, oggetti d'uso ed elementi d'arredo dalle forme eccentriche e astratte e dalle cromie vivaci e conturbanti, coi quali allestiscono scenografie teatrali e spazi pubblici e privati<sup>5</sup>. Essi propongono di intervenire sulla realtà attraverso la creazione di un nuovo oggetto artistico denominato 'complesso plastico', costruito con materiali comuni (legno, carta, fili di metallo, tessuto, vetro, ecc.) e con pratiche artistiche diver-

<sup>4</sup> L'espressione è adottata da Glauco Viazzi in *I Poeti del futurismo: 1909-1944* (Longanesi, Milano 1983) e citata da Alfredo Giuliani in *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura* (Feltrinelli, Milano 1984, p. 9).

<sup>5</sup> Balla decora nel 1912 la casa Löwenstein di Düsseldorf e nel 1921 allestisce il cabaret Bal Tik Tak di Roma; Depero cura l'allestimento del Cabaret del Diavolo, sempre a Roma, nel 1922. A Torino la Taverna del Santopalato è realizzata dall'architetto e ceramista futurista Diulgheroff e decorata dal pittore Fillia.

se e congegni di movimento, suono e luce. Il medesimo approccio sperimentale è applicato a molteplici campi di ricerca: arredo, oggettistica, scenografia, moda, editoria, grafica pubblicitaria, musica, teatro, cinema.

Nell'intento di incidere profondamente sulla società attraverso la trasformazione totale dell'ambiente, i Futuristi si interessano così particolarmente ai mestieri e alle arti applicate e decorative, considerate fondamentali per operare una saldatura tra attività creativa e dimensione sociale. Come scrive il poliedrico artista e regista futurista, Arnaldo (Ginanni Corradini) Ginna<sup>6</sup>, infatti, il degno compito dell'arte è quello di introdursi intimamente nella vita, nelle attitudini e nei bisogni dell'uomo, portandovi raffinatezza, eleganza, igiene, benessere, allegrezza e ottimismo. Ciò spiega l'enfasi con la quale questi intellettuali si dedicano al design, alla diffusione e talvolta anche alla produzione diretta di oggetti d'uso dallo stile audace e innovativo, persuasi che per avvicinare le masse alla cultura artistica sia indispensabile riversare le proprie risorse creative nelle arti applicate:

se il pubblico oggi è lontano dall'Arte è perché non può sentirne la presenza; perché non si è ancora trovato un sistema per esibire, commercializzare, lanciare, rendere atto al consumo il 'prodotto'. Noi crediamo fermamente di poter fare tutto questo. E quanti e quali saranno i vantaggi morali e materiali che ne ritrarranno l'Arte e gli artisti? Infiniti. Specie poi se parliamo delle arti applicate (pitture di scialli, tappeti, tessuti in genere, ceramiche, terraglie, vetri, maioliche ed affini, ombrelli, ventagli, articoli di lusso, ecc).<sup>7</sup>

Tuttavia il tema della produzione dell'oggetto comune è colto dai Futuristi unicamente sotto il profilo del rinnovamento dell'aspetto formale-strutturale del prodotto, mentre non coinvolge la questione delle nuove metodologie produttive di tipo industriale, invece centrale nel Deutscher Werkbund o nel Bauhaus. La produzione futurista nelle arti impropriamente dette 'minori' resta pertanto confinata a piccole serie di oggetti ideati dagli artisti e realizzati con metodi artigianali, nei quali la meccanizzazione è solo un motivo d'ispirazione per l'estetica del manufatto. Inoltre gli oggetti futuristi non tengono in alcuna considerazione la funzionalità o l'ergonomia della forma. Sono prodotti a mano, con tecniche tradizionali e materiali non raffinati e non sono fatti per durare, ma paradossal-

<sup>6</sup> Cfr. Ginna 1916.

<sup>7</sup> Cfr. Fabbri 1925.

mente per poter essere rapidamente sostituiti e rinnovati, in linea con un'idea dinamica e consumistica dell'oggetto.

Sono di tal genere gli articoli creati, esposti e messi vendita dai Futuristi presso le case d'arte nate nel secondo e terzo decennio del Novecento e spesso fondate su sistemi *morrisiani* di collaborazione anonima e pluri-personale tra gli artisti<sup>8</sup>. Ne è un esempio tra i più precoci la Casa d'Arte Italiana fondata a Roma, nel 1918, dal pittore Enrico Prampolini e dal critico d'arte Mario Recchi, come centro artistico per divulgare le arti applicate e i linguaggi delle avanguardie internazionali: uno spazio completamente allestito dall'artista e inaugurato con una sua mostra personale di mobili, stoffe dipinte, cuscini, tende, arazzi, ceramiche, lampade, tappeti, cuoi e bozzetti e poi sede nel 1921 di una mostra personale di Duilio Cambellotti (maestro di Prampolini all'Accademia di Belle Arti di Roma), che include piccole sculture e vasellame ceramico. Fa parte dello stesso filone la Casa d'Arte Bragaglia, aperta a Roma sempre nel 1918 dai fratelli Anton Giulio e Carlo Ludovico Bragaglia come galleria d'arte e centro culturale indipendente interessato particolarmente al cinema e alla fotografia, che, nella personale *Mostra del pittore futurista Balla* dello stesso anno, ospita un cospicuo numero di sue ceramiche d'uso, tra cui ciotole e portalampane, e che nella medesima occasione promuove il progetto di una Fabbrica di ceramiche moderne per una produzione di serie artigianale su design di Balla e Depero. Lo stesso Balla allestisce e apre al pubblico nel 1919 la Casa Balla, casa-studio dell'artista, luogo d'incontro e di ricerca per i Futuristi e sorta di opera d'arte totale, completamente decorata, dalle pareti ai rivestimenti ceramici, e arredata, dalle stoviglie ceramiche al mobilio, agli abiti, alle suppellettili, con creazioni dell'artista, della moglie Elisa Marcucci e delle sue figlie Luce ed Elica<sup>9</sup>. Sempre a Roma aprono le case d'arte del pittore e scultore ferrarese Roberto Melli, sperimentatore della ceramica e di molteplici tecniche artistiche, nel 1918, e di Ugo Giannattasio, che, tra il 1920 e il 1923, si dedica ai mobili e ai complementi d'arredo d'impronta futurista, incluso il vasellame ceramico. A Rovereto Depero fonda nel 1919 la Casa

<sup>8</sup> Cfr. Menna 1967, p. 96.

<sup>9</sup> Fin da bambine le figlie di Giacomo Balla, Luce ed Elica, sono indirizzate all'arte e collaborano alla realizzazione dei lavori della Casa d'Arte, realizzando con la madre tanti oggetti ideati dall'artista (arazzi, ricami, tappeti, applicazioni su stoffe, tovaglie), che sono poi messi in vendita. Specialmente Luce ricama e cuce per tutta la vita in totale devozione all'arte paterna, continuando anche in età matura a riprodurre modelli del passato o a tradurre in arazzi disegni e studi soprattutto floreali del genitore.

del Mago, dove disegna scenografie e manifesti – che avranno grande impatto sulla grafica pubblicitaria –, e, insieme alla moglie Rosetta Amadori e ad alcune maestranze, produce mobili, giocattoli, panciotti, cuscini, vetrate e soprattutto arazzi. A Milano Fedele Azari apre nel 1923 una casa specializzata nella compravendita di opere di artisti futuristi. A Palermo sono fondate nel 1924 e nel 1926 rispettivamente le case di Pippo Rizzo, che vi espone e vende pitture, manufatti in ceramica, tappeti, ricami, capi da indossare e arredi realizzati in collaborazione con la moglie Maria Carramusa, e del pittore Vittorio Corona, i cui dipinti sono tradotti in arazzi dalla consorte Gigia (Luigia) Zamparo. A Bologna nel 1926 apre quella del pittore e ceramista Guglielmo Sansoni, in arte Tato<sup>10</sup> e a Imola nel 1928 è avviata dal pittore Mario Guido Dal Monte la Casa d'Arte Futurista, per la produzione di oggetti d'arredamento, scenografie e bozzetti di moda femminile e pubblicità. A Napoli nel 1928, grazie al fotografo Giulio Parisio e all'architetto e pittore Carlo Cocchia, nasce la Bottega di Decorazione: laboratorio, luogo di incontro e sala d'esposizione per ceramiche e oggetti d'uso e decorazione prodotti da artisti futuristi napoletani, tra i quali Aldo Stella<sup>11</sup>, fondatore della ditta Stella Ceramiche.

La ceramica rientra dunque in modo significativo nel progetto di rinnovamento estetico promosso dai Futuristi, con un vero e proprio *exploit* nel corso del cosiddetto Secondo Futurismo, ossia negli anni Venti e Trenta, e con centri produttivi d'elezione Albisola e Faenza. Balla e Depero disegnano le prime ceramiche già dal 1914-15<sup>12</sup>, Giannattasio nel 1921, mentre Pippo Rizzo e il ceramista albisolese Tullio Mazzotti creano i primi pezzi futuristi nel 1925. Nello stesso 1925, infatti, in occasione della partecipazione della Mazzotti Giuseppe Albisola (M.G.A.) all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* di Parigi, dove Balla, Depero e Prampolini espongono i propri oggetti, Tullio Mazzotti – ribattezzato 'Tullio d'Albisola' da Filippo Tommaso Marinetti – viene in contatto

<sup>10</sup> Tato sperimenta le sue prime ceramiche futuriste presso l'Industria Ceramica Salernitana di Max Melamerson (cfr. Tortolani 2004, p. 169).

<sup>11</sup> Aldo Stella, soprannominato 'Capitan Stella', è tra i primi a partecipare, alla fine degli anni Venti, al movimento futurista napoletano. Capo Comunità Provinciale della Ceramica ed Affini della Federazione Fascista degli Artigiani d'Italia nel 1928 rileva la fabbrica di piastrelle di Salvatore Pinto e fonda la fabbrica Ceramiche Stella.

<sup>12</sup> Risalgono al 1914-15 alcuni bozzetti di portafiori di Balla e di un vaso aerodinamico di Depero, mentre le prime realizzazioni certe risalgono rispettivamente al 1918 e al 1924. Del 1916 circa, sono diversi bozzetti di Balla per oggetti ceramici (portafiori, vasetti, contenitori, portalamпада).

con gli artisti futuristi e, rientrato in Italia, comincia a frequentarne gli ambienti, soprattutto torinesi, avviando una propria produzione ceramica in linea con l'estetica dell'avanguardia e attirando inoltre ad Albisola, alla propria manifattura di famiglia, numerosi membri del movimento, come Arturo Martini, Farfa, Fillia, Nino Strada, Mino Rosso, Bruno Munari, Nicolaï Diulgheroff, Dino Gambetti, Alf Gaudenzi, Ivos Pacetti, Tato, Giovanni Acquaviva, Giuseppe Piccone, Mario Anselmo, Romeo Bevilacqua, oltre agli stessi Balla, Prampolini e Depero, i cui nomi rientrano nel nutrito elenco di artisti ceramisti incluso nel manifesto futurista *Ceramica e Aereoceramica*<sup>13</sup>, firmato nel 1938 da Marinetti (con la collaborazione dello stesso Tullio d'Albisola). Le loro opere, affrancatesi dalla necessità della funzione, sono veri e propri oggetti/sculture dalle forme dinamiche e provocatorie e dai decori d'intensa forza cromatica e di grande impatto immaginativo-emotivo, ispirati alle emozioni del volo e alla civiltà meccanica e tendenti all'astrazione. Esse manifestano l'intenzione di rompere con la dimensione descrittiva e con il decorativismo della ceramica di tradizione, come dichiara lo stesso Mazzotti: «niente che possa, anche lontanamente, ricordare le ceramiche vecchie, antiche o preistoriche. Voglio fare delle ceramiche che rovescino la tradizione. Forme policentriche, antimitative, meccaniche. Strati colorati, futuristi, violenti, abbaglianti, luminosi. Tecnica perfetta, ottenuta con materie locali, italiane, anche se povere, curandone accuratamente l'esecuzione»<sup>14</sup>.

Nella sua produzione fittile, che annovera, accanto al celeberrimo *Fobia antimitativa. Boccale Policentrico* (1929), artefatti come *Brocca Baker* (1929), *Vaso Santa amante* (1927), *Vaso con punto interrogativo* (1927), *Vaso Amori Fiori* (1929), nei quali – come osserva Valerio Terraroli – «le parole trasformano gli oggetti in materia parlante e le decorazioni scelgono la strada dell'astrazione dinamica»<sup>15</sup>,

<sup>13</sup> Il manifesto *Ceramica e Aereoceramica* è pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» il 7 Settembre 1938 e poi incluso nell'opuscolo a cura di Tullio d'Albisola e F.T. Marinetti, *La ceramica futurista*, Stamperia Officina d'Arte, Savona 1939, che contiene: una sintesi storica della ceramica futurista italiana redatta da Tullio D'Albisola, 12 tavole illustrate con immagini fotografiche raffiguranti opere di vari artisti, l'elenco delle mostre ufficiali del Movimento Futurista Italiano a cui ha partecipato la Manifattura Mazzotti e, infine, l'elenco dei ceramisti futuristi che hanno collaborato con la M.G.A. Il testo del manifesto *Ceramica e Aereoceramica* si trova anche in Crispolti 1982, pp. 169-170.

<sup>14</sup> Il testo è tratto da una lettera che Tullio scrive il 5 febbraio 1930 all'Albo degli Artisti Italiani di Milano.

<sup>15</sup> Cfr. V. Terraroli, *L'arte italiana del Novecento, tra modernità e tradizione, attraverso cento ceramiche d'artista*, in Terraroli Cretella 2014, p. 13.

Tullio d'Albisola riesce a trasfondere una piena ed entusiastica partecipazione creativa, sostenuta da profonda cultura ceramica e consapevolezza tecnica. Queste doti tuttavia sono impiegate «non per imitare ma per dimenticare e superare e rovesciare idee e tecniche di ogni segreto ceramico col Nuovissimo l'Originalissimo e il Maivisto che appare nel fuoco con le [sue] ceramiche», come scrive di lui Marinetti nel manifesto del 1938. Da questo punto di vista l'opera dell'artista/ceramista albisolese rappresenta un'eccezione nel panorama della ceramica futurista, in quanto l'interesse dei Futuristi verso la ceramica – come avviene anche per gli altri settori artigianali – è generalmente di natura ideologica e rivela un limitato coinvolgimento tecnico ed emotivo dell'artista, anche in ragione della tendenza a delegare alla bottega il processo esecutivo dei manufatti, con l'effetto di una loro perdita di intensità espressiva.

Quanto a Faenza, l'impetuoso vento del Secondo Futurismo raggiunge e infiamma le fornaci della città manfreda quasi simultaneamente a quanto avviene ad Albisola, ma si esaurisce in tempi assai più rapidi rispetto allo svolgimento della vicenda futurista ligure. Come racconta lo scrittore di fede futurista Giuseppe Fabbri, nell'agosto del 1928 egli incontra a Gabicce il ceramista Riccardo Gatti e, in modo assai diretto, lo invita a prendere parte al rinnovamento futurista:

Ma perché voi altri, zucconi di vasai faentini, – il Fabbri li chiama sempre così perché passatisti – non avete ancora capito il grande segreto dell'arte futurista? Non vedete il successo che, nei motivi decorativi, ha avuto il pittore Depero e Prampolini e Balla, colle loro infinite e graziosissime e commercialissime applicazioni negli oggetti che abbelliscono la casa? Il ceramista Gatti afferra l'idea. Forse ha trovato quello che desiderava. Al corrente di tutta la pittura futurista, attraverso le esposizioni e le riviste d'arte, intuisce che il motivo futurista, applicato alla ceramica, può avere sviluppi straordinari e può portare quest'arte del fuoco alla conquista di uno stile che sia nostro, solamente italiano e che abbia le caratteristiche della nostra stirpe eternamente giovine.<sup>16</sup>

Dopo Gatti, Fabbri coinvolge anche i ceramisti Anselmo Bucci e Mario Ortolani, servendosi anche dei loro laboratori per la nuova impresa Ceramiche Futuriste G. Fabbri - Faenza, dedicata alla creazione di pezzi artistici d'avanguardia, destinati all'uso comune e progettati dagli artisti del movimento Giacomo Balla,

<sup>16</sup> Cfr. Fabbri 1928b. Il dialogo tra Fabbri e Gatti è riportato anche in un articolo di Michele Campana, in «Corriere Padano», 6 ottobre 1928.

Mario Guido Dal Monte, Gerardo Dottori, Remo Fabbri, Benedetta Cappa Marinetti e Pippo Rizzo. Alcuni di questi articoli (realizzati da Riccardo Gatti) sono esposti per la prima volta nella *Prima Mostra della ceramica futurista*, inaugurata da Marinetti «con un acclamato discorso polemico»<sup>17</sup>, il 28 ottobre 1928, nella Sala A della Società Musicale G. Sarti di Faenza.

Il programma di Fabbri – che si inserisce in un più ampio progetto esteso anche alle arti del ferro battuto, dell’ebanisteria e dei marmi – prevede la partecipazione degli artisti in veste esclusiva di designer e quindi la delega ai ceramisti faentini di tutto il processo attuativo dei manufatti. Inoltre, in accordo all’orientamento coevo di Balla, e probabilmente per ragioni di praticità e rapidità, l’invenzione artistica si limita al solo motivo decorativo da riportare su oggetti dalle forme semplici e tradizionali e non prevede, diversamente dalla ceramica prodotta da alcune case d’arte e da quella albisolese, l’originale titolazione degli articoli e la creazione di nuove sagome. Tuttavia alcuni progetti e oggetti documentano talune deroghe a questa tendenza, come nel caso di due disegni di Rizzo, uno per una ‘tazza da caffè e piattino - base triangolo equilatero’ e l’altro per un ‘calamaio per due inchiostri’<sup>18</sup> dalla sagoma a ‘L’ o del progetto di Dal Monte di un vaso dalla curiosa forma mistilinea, destinati, secondo Enrico Crispolti, alla realizzazione da parte della bottega di Ortolani, o ancora di un vaso dall’orlo merlato di Remo Fabbri prodotto dalla medesima manifattura<sup>19</sup>.

Formatosi alla prestigiosa Scuola di Disegno e Plastica per Artigiani intitolata a Tommaso Minardi (ex Scuola di Arti e Mestieri) di Faenza e all’Accademia di Belle Arti di Firenze, dopo un periodo di tirocinio presso la rinomata manifattura faentina Faventia Ars, Mario Ortolani (Faenza, 1901-1955) apre nel 1927 un proprio laboratorio con la denominazione di Bottega di maioliche del pittore Ortolani. Qui realizza ceramiche futuriste progettate da diversi nomi del movimento, tra cui, appunto, Remo Fabbri, Dal Monte e Rizzo, ma anche Walter Martelli, Dottori, Benedetta e Balla. Tali creazioni sono esposte alla *Mostra d’Arte Futurista Novecentista Strapaesana*, organizzata dall’Opera Nazionale del Dopolavoro Rionale Molina - S. Giorgio al Teatro Scientifico di Mantova (23 dicembre 1928-15 gennaio 1929), e all’Esposizione Internazionale di Barcellona nel maggio

<sup>17</sup> Cfr. Fillia 1929.

<sup>18</sup> Le descrizioni degli oggetti sono così riportate nei disegni originali di Rizzo ripr. in Crispolti 1986, pp. 94-95.

<sup>19</sup> I pezzi menzionati sono riprodotti in Crispolti 1982, pp. 87, 43, 76 e 83.

1929. In questa produzione risultano particolarmente interessanti per la forma non tradizionale, oltre che per il motivo ornamentale a vivaci disegni geometrici, due servizi da liquore con bottiglia conica e bicchierino tronco-conico con manico triangolare, uno di Dal Monte e l'altro di Rizzo<sup>20</sup> e gli originalissimi portafiori e posacenere per automobile progettati anche nel modello da Dal Monte per l'esclusiva autovettura Isotta Fraschini<sup>21</sup>. Inoltre è degno di nota il piatto *Canto dell'usignolo* (1928), eseguito su disegno di Dottori e avente il medesimo soggetto di un dipinto coevo dell'autore – nonché dell'opera di Igor Stravinskij messa in scena nel 1916 dall'impresario Sergei Diaghilev con uno scenario plastico di Depero –, nel quale è straordinaria la resa figurativa delle strofe concatenate del canto notturno dell'uccello. Di Mario Ortolani, Fabbri sottolinea su «L'Impero»<sup>22</sup> l'esperienza pittorica, come retaggio fondamentale per la sua attività di ceramista, esaltandone, già prima della sua partecipazione alla vicenda della ceramica futurista, l'originalità della decorazione, caratterizzata da effetti prospettici, solide volumetrie e segni vigorosi. Nel giro di pochi anni, però, la bottega del ceramista subisce un tracollo finanziario e chiude definitivamente nel 1931. Nel suo breve periodo di attività, grazie agli ampi interessi di Mario Ortolani, che spaziano dalla pittura, appunto, alla musica, alla letteratura e alla teosofia, la sua manifattura si configura come un punto nevralgico di incontro e confronto artistico e culturale, nel quale si formano alcuni futuri talenti della creatività faentina.

L'altro ceramista coinvolto nell'impresa del Fabbri, Anselmo Bucci (Faenza, 1887-1956), condivide analoghe esperienze formative con Ortolani, avendo seguito i corsi della faentina Scuola d'Arti e Mestieri e svolto il proprio apprendistato presso la fabbrica dei fratelli Minardi, prendendo parte al cenacolo *baccariniano*. Nel biennio 1918-19 intrattiene una proficua collaborazione con il pittore Achille Calzi, del quale esegue i progetti realizzando ceramiche di altissimo valore artistico. Insegna dal 1920 alla Regia Scuola Ceramica di Faenza fondata da Gaetano Ballardini e conduce dal 1923 un proprio laboratorio, denominato

<sup>20</sup> Ripr. in Crispolti 1986, pp. 90 e 104.

<sup>21</sup> Benché in alcune fonti (ad esempio Casali 2009 o Crispolti 1886) il particolare set di accessori per la Isotta Fraschini sia attribuito al progetto di Balla e all'esecuzione della Bottega Gatti, il titolare della stessa manifattura, Davide Servadei, che ha condotto ricerche sull'argomento, ha segnalato che si tratta di prodotti del laboratorio di Mario Ortolani progettati da Mario Dal Monte, il ché è anche coerente con gli altri casi di oggetti in maiolica disegnati da Dal Monte nella forma oltre che nel decoro, cosa che invece in questi anni non accade per Balla.

<sup>22</sup> Cfr. Fabbri 1928a.

Bucci Anselmo Ceramiche, nel quale coltiva la propria passione per la ricerca e la sperimentazione, recuperando antiche tecniche e dedicandosi alla produzione di vasellame e manufatti caratterizzati da preziosi rivestimenti e raffinate decorazioni. Nella plastica si avvale della collaborazione di designer e artisti, tra i quali Ennio Golfieri, Domenico Rambelli, Giovanni Guerrini, Ercole Drei e Francesco Nonni, col quale stabilisce un duraturo e virtuoso sodalizio. Artista meticoloso e tecnico espertissimo, Bucci sa coniugare come pochi superbe capacità esecutive e invenzione, ottenendo prestigiosi riconoscimenti internazionali grazie alla resa perfetta e all'eleganza eterna dei suoi pezzi. La stampa dell'epoca riporta la notizia della partecipazione della sua bottega all'impresa di Giuseppe Fabbri con l'esecuzione di alcune ceramiche in stile futurista che sono esposte alle mostre di Ginevra e di Barcellona nel 1929, tuttavia di tale produzione sembra non essere sopravvissuto alcun esemplare.

Ancora in clima faentino, seppure non inclusa nel programma di Fabbri, va ricordata l'originale e poco conosciuta produzione futurista di Pietro Melandri, nelle cui 'smaglianti figurazioni' – come osserva Emanuele Gaudenzi<sup>23</sup> – il ceramista coglie e fa proprio il felice connubio di impianto coloristico e costruzione geometrica della pittura futurista.

Merita inoltre attenzione la presenza a Faenza nel 1929, per motivi di formazione nella tecnologia ceramica (Corso Interuniversitario di Ceramica Medievale e Moderna), dei fratelli Torido e Tullio Mazzotti di Albissola.

#### VI.1.2. *La Bottega Gatti, dalla stagione futurista al contemporaneo*

##### VI.1.2.1. Riccardo Gatti creatore ed esecutore di maioliche d'arte (1928-1972)

Grazie al suo spirito aperto alle novità e incline al confronto con le arti figurative, Riccardo Gatti può considerarsi, con Anselmo Bucci e Pietro Melandri, una figura chiave della produzione ceramica faentina della prima metà del Novecento e indubbiamente il principale interprete della vicenda futurista manfreda. È lo stesso Filippo Tommaso Marinetti che, nel 1928, ne assevera il primato con la propria dedica al ceramista autografata su una piastrella: «A Riccardo Gatti / primo ceramista futurista». Ed è nella neonata Bottega Gatti & C., fondata nel giugno del 1928 e celebrata dal giornalista Michele Campana sul «Corriere Padano» come «santuario di una fede artistica»<sup>24</sup>, che viene alla luce il primo

<sup>23</sup> Cfr. Gaudenzi 2006, p. 28.

<sup>24</sup> Cfr. Morelli 2002, p. 33.

piatto futurista faentino: una maiolica decorata da Gatti con una bordura mistilinea colorata di nero, giallo, viola, bianco e marrone, recante al centro ancora una dedica del vate del Futurismo: «A Fabbri / Marinetti»<sup>25</sup>. Qui sono inoltre realizzati dallo stesso Gatti, su disegno di Balla e di Dal Monte, una ventina di manufatti ceramici esposti con grande successo di pubblico e subito venduti nella *Prima Mostra della ceramica futurista*<sup>26</sup> a Faenza, in occasione della quale Giuseppe Fabbri si compiace sulle pagine de «L'Impero» degli esiti della propria idea di dare impulso a una produzione ceramica futurista faentina e loda le capacità, l'ingegno e i successi del ceramista:

l'idea della ceramica futurista è nata appena due mesi or sono e già ho l'orgoglio di parlare dei soddisfacentissimi risultati ottenuti in virtù della magistrale tecnica di un abilissimo faentino, Riccardo Gatti, il quale alle doti di profondissimo conoscitore delle arti del fuoco, unisce una ricchezza inventiva, un ingegno agile e pronto, un entusiasmo degno di un temperamento ultragiovane. I disegni di Giacomo Balla e di M.G. Dalmonete [*sic*] sono stati prodigiosamente applicati a piatti decorativi, vasi ornamentali, ciotole, servizi da frutta e da caffè, destando l'ammirazione non solo dei numerosissimi visitatori che ogni giorno affollano le sale della Società Giuseppe Sarti di Faenza, dove sono esposte le ceramiche futuriste, ma hanno trovato anche degli entusiasti nel vasto ambiente degli studiosi e dei tecnici dell'arte faentina, tanto è vero che i pezzi più rappresentativi sono stati acquistati da un ben noto amatore perché figurino nel Museo internazionale delle Ceramiche. Parlare diffusamente delle audacie cromatiche di Riccardo Gatti, non è facile per chi non conosce cosa è stato fatto in questo campo dai primitivi ad oggi. Comunque anche il profano, messo davanti a una catasta di oggetti di ceramica delle più svariate epoche e degli stili più diversi, e portato poi ad osservare le ceramiche futuriste, non può fare a meno di sentire che il Gatti si esprime, sia nella forma che nei colori, con una genialità facilissima da rilevare<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Ripr. in Crispolti 1986, p. 83.

<sup>26</sup> Di Gatti, su disegno di Balla, sono esposti alla Prima Mostra della Ceramica Futurista di Faenza nove pezzi (numeri in catalogo): un servizio da caffè, un calamaio, quattro piatti di diametro 40 cm, un piatto di diametro 30 cm, dieci piccole ciotole posacenere, undici ciotole *Marinetti*, due piastrelle, due vasi a cono, un boccale. Sempre di Gatti, ma da progetti di Dal Monte, sono esposti altrettanti nove pezzi: un grande vaso, due vasi sferici, un vaso pineale, una ciotola, un servizio da frutta, quattro piastrelle con cornice, cinque piastrelle senza cornice, due vasetti, un vasetto.

<sup>27</sup> Cfr. Fabbri 1928a.

Nato a Faenza, Riccardo Gatti (Faenza, 1886-1972) aveva frequentato, come i colleghi Ortolani, Bucci e Melandri, la Scuola d'Arti e Mestieri della cittadina romagnola, prendendo parte anch'egli al cenacolo *baccariniano* e – con già all'attivo una Medaglia d'argento per la scultura, conseguita in occasione dell'*Esposizione Universale Torricelliana* di Faenza del 1908 – aveva proseguito gli studi artistici all'Accademia di Belle Arti di Firenze (1909-11) e, per un breve periodo, alla Scuola del Nudo dell'Accademia di Roma. Dopo un valido apprendistato con Virginio Minardi e alcune esperienze in altre manifatture locali (Manifatture Ceramiche ex Fabbrica Farina, Faventia Ars), Gatti avvia la propria fornace al Borgo Durbecco di Faenza<sup>28</sup>, con otto collaboratori alle sue dipendenze e con una produzione che, come avviene in molte altre botteghe conterrane, spazia dal *revival* storicista al moderno. Tuttavia, contrariamente agli altri opifici manfrediani, che identificano il prodotto contemporaneo con la riproduzione dei modelli di tendenza di Nonni e Baccarini, Gatti si dedica a personali ricerche tecniche e formali, approdando all'invenzione di originali decori a tema arcadico d'ispirazione sei-settecentesca e di plastiche e oggetti non decorati sui quali sperimenta effetti riflessanti di superficie. A queste creazioni affianca, nel biennio 1928-29, l'invenzione di ornati d'impronta futurista e la realizzazione di pezzi disegnati da artisti del movimento d'avanguardia (fig. 102).

Esegue e decora vasi, posacenere, calamai, piastrelle, boccali, ciotole da fumo *Marinetti*<sup>29</sup>, piatti e servizi da tavola che portano nella ceramica il gusto del geometrismo, delle intersezioni di forme policrome, del dinamismo e, in alcuni casi, della meccanica, come nel celebre set da caffè del 1929, dalla sagoma esagonale, pensata dal ceramista in omaggio al bullone – idea poi elaborata anche da Farfa nel *Bullonvaso*<sup>30</sup> (o *Bevibullone*) dei primi anni Trenta –, un pezzo inventato nella foggia da Gatti per adeguarsi al decoro fornito in bozzetto da Balla (per il tramite di Fabbri) (fig. 103). Di questo e di altri modelli eseguiti restano al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza e nel Museo della Bottega Ceramica Gatti<sup>31</sup> alcuni esemplari

<sup>28</sup> L'impiegato comunale Luigi Montabilini partecipa inizialmente, in qualità di socio finanziatore, alla società Gatti & C., concludendo la propria esperienza ceramica nel 1930 e lasciando la totale gestione della manifattura all'amico Riccardo Gatti.

<sup>29</sup> Così definite, in quanto, come scrive Campana nel suo articolo (op. cit.), sono decorate con un ritratto del padre del Futurismo stilizzato da Balla.

<sup>30</sup> Ripr. in Sborgi Massetti 1989, p. 137.

<sup>31</sup> Il Museo della Bottega Ceramica Gatti nasce nel 1988 e ha sede nei locali della storica manifattura. Le sue collezioni includono opere di Riccardo Gatti e della Bottega, della cui produzio-

e disegni originali del maestro torinese, con indicazioni manoscritte a retro dei colori 'sgargiantissimi', 'violentissimi', 'più vivissimi' e 'vivacissimi' [sic] da utilizzare<sup>32</sup>. Dopo una primissima stagione romana (prima metà degli anni Dieci) caratterizzata dal progetto di veri e propri oggetti-scultura dipinti – 'complessi plastici', in linea con i propositi espressi in *Ricostruzione futurista dell'universo* –, Balla si concentra infatti in questa fase esclusivamente sull'elaborazione dei motivi decorativi, all'insegna dello «splendore geometrico e meccanico»<sup>33</sup>, del vivace cromatismo, del dinamismo e della compenetrazione formale. Ne sono espressione i vasi e i piatti presentati all'Esposizione Internazionale parigina del 1925 o i bozzetti del 1925-1929 del cosiddetto *album n. 3*<sup>34</sup>, che raccoglieva disegni di formato quadrato colorati a tempera, concepiti come bozzetti di dipinti, realizzati dall'artista negli anni seguenti, oppure come progetti di decorazioni per mattonelle, stoffe e foulard. Mario Guido Dal Monte invece fornisce a Gatti i progetti di vari articoli, come ciotole, piatti, vasi, servizi da tè e da caffè e mattonelle, queste ultime esposte nel dicembre del 1928 in una personale del pittore imolese alla Casa d'Arte Bragaglia di Roma. Si tratta generalmente di decorazioni da applicare alle forme tradizionali prodotte in bottega, ma vi è almeno un caso di ideazione dell'intera forma dell'oggetto: il bozzetto<sup>35</sup> – già menzionato – per un vaso dalla forma originalissima di un solido estruso, la cui sezione ricorda una melagrana stilizzata. Anche Benedetta elabora per Gatti motivi decorativi desunti dai propri dipinti – ad esempio il tema ripreso dal dipinto *Velocità di motoscafo*<sup>36</sup> (1926-1927) – per realizzare mattonelle che, come quelle degli altri artisti futuristi, non hanno scopo di rivestimento parietale, ma valenza di piccole opere decorative autonome con soggetti astratti o figurativi.

ne le collezioni ripercorrono le tappe principali: dagli esordi del ceramista – la premiata scultura *Ritratto di vecchia* del 1906 – alle prime opere a riflessi, alla fase futurista, al dopoguerra, fino al contemporaneo. Vi sono inoltre conservati documenti originali, bozzetti, cataloghi e listini, nonché un'importante serie di strumenti e attrezzi per la lavorazione ceramica.

<sup>32</sup> Le definizioni sono tratte dai bozzetti a tempera di Giacomo Balla conservati nell'Archivio Gatti di Faenza.

<sup>33</sup> L'espressione è presa da Filippo Tommaso Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica. Manifesto futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 1931.

<sup>34</sup> Il documento, ritrovato in Casa Balla nel 1993 e poi smembrato, era costituito da fogli dipinti *recto e verso*, dieci dei quali esposti nella mostra *Giacomo Balla. La nuova maniera 1920-29*, curata da Elena Gigli, tenutasi nel 2015 alla Farsettiarte di Milano e accompagnata da catalogo.

<sup>35</sup> Ripr. in Crispolti 1986, p. 87.

<sup>36</sup> Lo stesso motivo è utilizzato anche per un servizio realizzato nel 1929 dalla bottega di Ortolani ed esposto a Barcellona nello stesso anno, un piattino del quale è riprodotto in Crispolti 1982, p. 84.

Come accennato, Gatti sviluppa inoltre in proprio nuove forme per ceramiche d'uso<sup>37</sup> che, insieme a manufatti dalle forme classiche, decora con originali stilemi d'impronta futurista a motivi astratti, zoomorfi o floreali stilizzati, come i decori *rondine* e *melograno* o a cicogne o ancora con la Fortuna bendata danzante (rielaborazione di un bozzetto per un costume teatrale di Prampolini, pubblicato nel 1925 sulla rivista futurista «Noi»<sup>38</sup>) (fig. 104). Queste ceramiche, caratterizzate più che dalla ricerca della forma plastica, dagli originali elementi decorativi e dagli innovativi accostamenti di colore steso a tinta piatta, sono presentate alle mostre di Faenza, di Mantova e di Barcellona e alla Mostra *Trentatré Futuristi. Pittura, scultura, arte decorativa* organizzata da Fillia alla Galleria Pesaro di Milano, dove Gatti e Tullio d'Albisola sono gli unici artisti ceramisti presenti.

Nonostante le intenzioni di Fabbri, l'avventura futurista di Gatti e la sua collaborazione con l'impresa dello scrittore, benché più duratura di quelle degli altri ceramisti coinvolti, si esaurisce nell'arco del biennio. Si interrompe infatti a partire dal 1930 non solo la produzione dei pezzi disegnati dagli artisti del movimento, ma anche quella dei lavori futuristi creati dal ceramista e ben presto anche l'influenza stilistica del codice estetico avanguardistico scompare del tutto dalla produzione decorativa di Gatti. La ragione della rapida conclusione della vicenda è in parte dovuta proprio all'«apprensivo» coordinamento degli incarichi lavorativi esercitato dello scrittore. Fabbri infatti, che ricopre il ruolo di intermediario tra artisti, artigiani e pubblico, pur non avendo alcuna competenza ceramica, opprime i ceramisti con la sua presenza in bottega nei momenti cruciali della lavorazione (apertura dei forni) e la sua ingerenza nelle questioni di natura tecnico-esecutiva finisce col rivelarsi di intralcio per gli artieri. In particolar modo questa insofferenza è avvertita da Gatti, per ragioni non solo professionali, ma anche ideologiche, essendo peraltro il ceramista di orientamento politico opposto a Fabbri e in generale ai Futuristi.

Così dai primi anni Trenta la produzione della bottega adotta modelli stilistici di ispirazione verista, tardo-liberty e déco, privilegiando la creazione di piccole plastiche e di stoviglie decorate. D'altronde già nel corso della breve parentesi futurista Gatti aveva cominciato nel proprio laboratorio le sperimentazioni con

<sup>37</sup> Oltre al caso del famoso servizio esagonale, è probabilmente del ceramista anche il progetto di un posacenere triangolare.

<sup>38</sup> Cfr. Casali 2009.

gli smalti *mat* e coi lustri a riflessi metallici<sup>39</sup>, con i quali ora personalizza sculture e vasellame. Nel 1930 installa la prima muffola per lavorare sui riflessi a riduzione e si perfeziona in tale ricerca, che sarà poi riconosciuta come il suo più apprezzato contributo all'arte ceramica. Il costante aggiornamento tecnologico (istallazione del primo forno elettrico di Faenza) e la continua indagine empirica consentono infatti al ceramista di conseguire nel campo del lustro esiti personali di straordinaria ricchezza, originalità e perfezione esecutiva, che gli valgono importanti riscontri commerciali e prestigiosi riconoscimenti in esposizioni nazionali e internazionali<sup>40</sup>.

Continua al contempo la cooperazione della bottega con artisti e architetti. All'inizio del nuovo decennio Gio Ponti si reca a Faenza, dove stabilisce importanti collaborazioni con alcuni ceramisti locali, tra i quali *in primis* Pietro Melandri e, in misura minore, Riccardo Gatti. Resta una probabile traccia di questa relazione professionale nel Museo della Bottega Ceramica Gatti, consistente nel calco in gesso di un interessante calamaio in maiolica, raffigurante una figura femminile assisa su una conchiglia, assai simile, ma semplificata e di dimensioni ridotte, a quella che Ponti aveva progettato nei tardi anni Venti come centrotavola per le ambasciate d'Italia per la Richard Ginori. Negli stessi anni

<sup>39</sup> Esistono alcuni oggetti databili ai tardi anni Venti – in quanto marcati col logo del gatto, sostituito a partire dal 1930 con la sigla 'Gatti R.' e ripristinato a partire dal 1986 (centenario della nascita di Gatti) – nei quali è impiegata la tecnica dei lustri, pertanto la sperimentazione di particolari effetti riflessanti di superficie può farsi risalire già al biennio futurista. Ricoprendo la superficie degli oggetti già cotti di uno strato di nitrati e sali nobili e sottoponendoli a cottura in ambiente riducente (in assenza di ossigeno) a 700 gradi, Gatti ottiene la trasformazione dei nitrati in una finitura iridescente, che si presenta di volta in volta con colorazioni differenti e imprevedibili. Questa produzione si rinnova ancora oggi nella Bottega Gatti, con modalità e risultati del tutto analoghi a quelli originari.

<sup>40</sup> Sono noti i seguenti riconoscimenti conseguiti da Gatti negli anni Trenta: Medaglia d'oro e Croce al merito per la ceramica artistica alla IV Fiera-Esposizione di Bologna al Littoriale del 1932, Medaglia d'oro e la Croce al merito per la ceramica artistica e moderna all'Esposizione Mostra Campionaria di Firenze del 1934, Diploma di primo grado per la ceramica artistica alla IX Fiera-Esposizione di Bologna al Littoriale del 1935, Secondo Premio per la scultura al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza nel 1936, Secondo Premio alla VII Settimana Faentina del 1937, Medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Berlino del 1938. Nel dopoguerra invece riceve la Medaglia d'oro del Presidente del Senato della Repubblica al XV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza il 1957, è nominato Membro Societario dell'Istituto Internazionale della Legion d'Onore di Roma nel 1959 e vince nello stesso anno il Premio *Andrea Palladio* a Vicenza, infine, nel 1960, è premiato a Monaco e con la Medaglia d'oro alla Mostra Internazionale dell'Artigianato di Firenze.

Gatti realizza diverse ceramiche per conto di artisti, tra i quali il pittore Carlo Corsi e gli scultori Romeo Gregori e Carlo Corvi, dei quali si conservano alcune plastiche nel museo della fabbrica. Il ceramista partecipa inoltre a tre edizioni (1933, 1936 e 1940) della Triennale di Milano, con opere proprie – sicuramente espone pezzi autografi alla IV edizione del 1936, come testimonia un Diploma di partecipazione a suo nome – e con manufatti realizzati su progetto di artisti, designer o architetti, per conto dell'ENAPI, diretto artisticamente (dal 1927 al 1945) dal faentino d'adozione Giovanni Guerrini, amico e collega di formazione ceramica di Gatti. Della collaborazione con Guerrini restano presso l'archivio della Bottega alcuni interessanti disegni di progetto<sup>41</sup>, tra i quali quello di una decorazione che rivisita il settecentesco decoro faentino del garofano, presentato nella sezione ENAPI della Seconda Fiera Nazionale dell'Artigianato di Firenze del 1932. Potrebbero inoltre essere di Gatti su disegno di Guerrini – come suggerisce Franco Bertoni<sup>42</sup> – alcune coppe di foggia geometrizzante, una delle quali presentata dall'architetto alla Triennale di Monza del 1930 (Padiglione ENAPI).

Nel corso degli anni la Bottega Gatti mantiene l'alto livello della sua produzione, non solo grazie al talento e all'ampiezza di vedute del ceramista, ma anche in virtù del valido sostegno gestionale della moglie, Lucia Servadei, e soprattutto del lavoro altamente qualificato delle maestranze, con le quali Gatti costruisce un rapporto stabile e duraturo<sup>43</sup>. Dopo la tragica parentesi del secondo conflitto mondiale, che colpisce in maniera violenta la città di Faenza, determinando l'abbandono e la temporanea chiusura dell'attività, dal 1946 il ceramista riavvia la produzione e riprende l'intensa attività di scultore sia in Italia che all'estero, con opere a rilievo e a tutto tondo, anche di notevoli dimensioni in spazi religiosi e civili, partecipando ancora con successo a mostre e concorsi anche internazionali.

<sup>41</sup> Bertoni testimonia la presenza presso l'archivio della Bottega Gatti di «tre disegni eseguiti per l'ENAPI e visti da Guerrini, una scatola portacipria decorata con edulcorati cavallucci alati e nuvolette su fondo nero, un progetto di servizio da tè caratterizzato da una semplice bicromia che esalta i coperchi a forma scalare e il decoro geometrico delle fogliose rosse, e il progetto di un servizio da caffè latte con un decoro a calligrafici fiori d'invenzione» (cfr. Bojani 1987, p. 42).

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> Come osserva Stefano Dirani, Gatti riesce «a tenere con sé operai e collaboratori di notevole capacità, conservando compatta la 'fabbrica' e mantenendo alle dipendenze il torniante, lo stampatore, il fornaciaio e le valide decoratrici, con collaboratori esterni di grande valore professionale» (cfr. Dirani Vitali 2012, p. 23).

A partire dal 1960 Gatti collabora con l'architetto e designer Ennio Golfieri, realizzando i suoi progetti di artefatti d'uso e di decorazione (vasellame e plastiche di piccoli animali). Si tratta tuttavia di uno degli ultimi casi di realizzazioni per conto di altri artisti e progettisti, in quanto l'età del ceramista e la solidità e continuità di lavoro dell'opificio, impegnato nella creazione di proposte autonome e prodotti della tradizione, inducono Gatti a limitare la produzione all'ambito interno. Questa impostazione si perpetua anche nei tredici anni (1972-1985) di gestione della manifattura da parte di Dante Servadei, nipote di Riccardo Gatti e già suo collaboratore dal 1948, che, alla morte del ceramista, nel 1972, prende in carico l'attività della storica bottega.

#### VI.1.2.2. La cultura e il mestiere della ceramica al servizio dell'arte contemporanea

Nel 1985 entra in azienda il figlio di Dante Servadei, Davide, il quale, a partire dalla fine di quel decennio, dà nuovo impulso, col sostegno paterno, alla produzione della ceramica d'artista. Il filo si riallaccia ancora nella trama futurista, in quanto la prima opportunità si manifesta nel 1986, in occasione dell'importante retrospettiva *Futurismo e Futurismi*, curata da Pontus Hultén, che si tiene nella rinnovata sede di Palazzo Grassi a Venezia. Su committenza dell'ente museale la Bottega Gatti torna a cooperare con un esponente del movimento della storica avanguardia, Mario Guido Dal Monte, il quale progetta alcuni pezzi in stile futurista, che vengono eseguiti da Servadei in serie limitata. Sono anche realizzate duecento repliche numerate delle ceramiche futuriste di Riccardo Gatti, da vendersi nel *bookshop* del Palazzo, che vanno completamente esaurite nella prima settimana. Nel 1989 un'altra mostra, curata ancora da Hultén, sempre a Palazzo Grassi, dal titolo *Arte Italiana: presenze 1900-1945*, coinvolge nuovamente la Bottega Gatti e fornisce il pretesto per altri due incontri artistici: il primo col pittore surrealista belga Paul Delvaux, del quale l'opificio, su commissione dell'istituzione museale, traduce in scultura ceramica alcune note donne-albero; il secondo con il pittore veneziano Bepi (Giuseppe) Santomaso, di cui sono riprodotti alcuni pezzi eseguiti in passato: delle ciotole dipinte con volti d'impronta *picassiana* e un vassoio ovale con conchiglie in rilievo. Sempre nel 1989 Ugo Nespolo realizza in collaborazione con la manifattura quarantacinque plastiche in maiolica policroma, connotate da un linguaggio esuberante e didascalico d'impronta futurista, che sono presentate al pubblico nel 1990 nella mostra *Nespolo ceramista* al Palazzo delle Esposizioni di Faenza.

La svolta fondamentale per il consolidamento di queste prove iniziali avviene poi nei primi anni Novanta, con la partecipazione a due importanti iniziative,

orientate entrambe alla valorizzazione della tradizione ceramica faentina. Sono anni in cui la ceramica è ancora pressoché assente dalle pratiche artistiche e ritenuta da molti un mezzo obsoleto e controtendenza, eppure proprio a partire da questo momento Faenza riconferma la propria identità di luogo d'eccellenza per la produzione della ceramica d'autore e comincia ad attirare presso i propri laboratori – oltre alla Bottega Gatti sono da ricordare ad esempio De Rossi, Fos, La Vecchia Faenza, Liverani & Spadoni, Morigi, Sangiorgi, Silvagni, Vignoli – numerosi artisti, che contribuiscono ad arricchire il bagaglio tecnico ed espressivo della ceramica locale. Nel 1990 il Consorzio Ceramisti della cittadina romagnola porta a Faenza alcuni artisti e designer di primo piano, tra i quali Antonia Campi e Bruno Munari<sup>44</sup>, incaricati di sviluppare il disegno di multipli da produrre in serie limitata nelle manifatture locali per celebrare il campionato mondiale di calcio *Italia '90*. L'anno successivo invece Enzo Biffi Gentili coinvolge le principali botteghe ceramiche faentine nel progetto *L'apprendista Stregone*, finalizzato al sostegno e alla riqualificazione dell'attività artigianale locale attraverso l'innovazione del decoro tradizionale della maiolica faentina, come risultato della cooperazione tra ceramisti e artisti di fama nazionale e internazionale. Questi ultimi – perlopiù privi di esperienza in ambito ceramico – sono selezionati dal curatore e abbinati alle botteghe sulla base delle preferenze di carattere stilistico espresse dai ceramisti nei confronti del loro lavoro artistico. Al termine della manifestazione gli esiti materiali dell'esperienza sono presentati nella mostra *L'apprendista Stregone. Faenza Anni Novanta* all'Officina del Fabbro di Faenza (17 settembre-27 ottobre 1991), curata da Ernst Gombrich, mentre la parte progettuale è acquisita dagli artigiani faentini partecipanti, in coerenza con le finalità del progetto. Nell'occasione la Bottega Gatti sceglie di collaborare con gli artisti Guido Strazza, Giuliano Della Casa e Pablo Echaurren. Nello stesso 1991 inizia anche la collaborazione di Dante e Davide Servadei con Enrico Baj e con suo figlio Andrea, mentre nel 1992 è la volta di Sebastian Matta ed entrambe le esperienze sono coronate da importanti eventi espositivi. Nel 1993 la Bottega Gatti è impegnata nella realizzazione del grande pannello *Nero e oro* di Alberto Burri, donato poi dall'artista al Comune e oggi in permanenza al faentino Museo Internazionale delle Ceramiche (fig. 105). Si tratta di un lavoro di grande

<sup>44</sup> Oltre a Campi e Munari, partecipano al progetto Mario Guido Dal Monte, Dante Balzelli, Renato Barisani, Enzo Benedetto, Mino Delle Site, Nino Di Salvatore, Augusto Garau, Pietro Malecchi, Osvaldo Peruzzi, Michele Provinciali, Wladimiro Tulli.

impegno, la cui complessa esecuzione determina nel giovane Davide Servadei – responsabile della mediazione tra le maestranze e l'anziano maestro – una più matura consapevolezza del patrimonio di *téchne* che la bottega è in grado di offrire alla creatività dell'artista. Da questo momento il ceramista intraprende una strategia mirata alla ricerca di occasioni di cooperazione con il mondo delle arti visive che travalica i confini dell'ambiente faentino e romagnolo – assai ricco di operatori dell'arte del fuoco – per puntare ad ambiti extra-ceramici e ai nomi più importanti della scena artistica nazionale ed estera.

La rinnovata *liaison* tra arte contemporanea e sapere artigiano viene pertanto a configurarsi come la principale attitudine della Bottega Gatti e anche come l'ambito specifico nel quale si sviluppa la personalità artigianale/imprenditoriale di Davide Servadei. Questi, dopo gli studi specialistici all'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica G. Ballardini di Faenza (corso di Maestro d'Arte e perfezionamento in Arte del Restauro Ceramico) e il tirocinio nel laboratorio familiare, indirizza sempre più i propri interessi – inizialmente perlopiù rivolti alla ricerca storico-artistica nel settore ceramico – alla costruzione di rapporti di scambio e solidarietà creativa con gli artisti, in genere contattandoli direttamente attraverso le gallerie. Il primo artista invitato dal ceramista nel 1993 è Mimmo Paladino e a proposito di questo incontro Servadei racconta in un'intervista: «avevo un timore reverenziale quando ci parlai. Lo contattai presentandomi con un amico pittore di Modena alla galleria di Emilio Mazzoli, che trattava i suoi lavori. Dopo tre giorni mi chiamò e iniziammo a lavorare insieme. Ora lo sento quasi tutti i giorni»<sup>45</sup>. L'incontro porta alla realizzazione della serie dei 34 *Vasi ermetici* di maiolica dipinta in policromia con i segni simbolici tipici del patrimonio iconografico all'artista, esposti alla galleria di Mazzoli nel 1994. Nello stesso 1993 un altro gallerista di Paladino, Gian Enzo Sperone, accompagna in laboratorio Luigi Ontani, col quale la bottega avvia una feconda collaborazione, realizzando un gran numero di lavori e altrettante mostre, a cominciare dalla personale alla Biennale di Venezia del 1995. Ancora nello stesso anno l'editore e gallerista Maurizio Corraini, conosciuto tramite Pablo Echaurren, facilita l'incontro tra Servadei e altri due artisti, Giacinto Cerone e Giosetta Fioroni. Quest'ultima da allora si dedica intensamente alla ceramica, creando a Faenza svariati cicli di opere. Nello stesso periodo si stringono intese professionali anche con il pittore cinese Hsiao Chin, con gli artisti francesi Arman e Luis Cane, con Carla Accardi, Aldo Mondino ed Ettore Sottsass.

<sup>45</sup> Cfr. Servadei Spadoni 2015.

D'ora in poi sono moltissime le esperienze artistiche reificate in opere ceramiche la cui genesi ha luogo nei locali dello storico laboratorio faentino e non si tratta quasi mai di oggetti d'uso – benché ad esempio Ontani, Echaurren, Paladino e Fioroni abbiano realizzato anche servizi da tavola e Cerone un 'impossibile'<sup>46</sup> servizio da caffè –, bensì di ceramiche pensate per entrare a far parte a pieno titolo della produzione artistica dei creatori e spesso di progetti impegnativi e di respiro internazionale che coinvolgono tanto maestri storicizzati *che* giovani sperimentatori, passando per le generazioni intermedie e attraversando una molteplicità di orientamenti e correnti. Tra i tanti non già citati si possono ricordare: Arcangelo, Carlo Benvenuto, Valerio Berruti, Domenico Bianchi, Marco Boggio Sella, Agostino Bonalumi, Vincenzo Cabiati, Giulia Caira, Luigi Carboni, Jessica Carroll, Tommaso Cascella, David Casini, Alik Cavaliere, Bruno Ceccobelli, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Arnold Mario Dall'O., Nicola De Maria, Lucio Del Pezzo, Mario Della Vedova, Giuseppe Ducrot, Tristano di Robilant, Giuseppe Gallo, Paola Gandolfi, Emilio Isgrò, Marcello Jori, Ilya Kabakov, Dani Karavan, Mike Kelley, Ugo La Pietra, Nicolàs Leiva, Paolo Leonardo, Paolo Maione, Giuseppe Maraniello, Amedeo Martegani, Marzia Migliora, Liliana Moro, Hidetoshi Nagasawa, Chiara Passa, Alessandro Pessoli, Alex Pinna, Piero Pizzi Cannella, Arnaldo Pomodoro, Luisa Rabbia, Antonio Riello, Oliviero Rainaldi, Marco Nereo Rotelli, Giovanni Ruggiero, Germano Sartelli, Sabrina Torelli, Salvo, Ettore Sottsass, Giuseppe Uncini, Vedova-Mazzei, Antonio Violetta, Luca Vitone, Italo Zuffi. Tutti probabilmente accomunati dal desiderio di sperimentare, seppure in modo indiretto, i metodi tradizionali del fare, così da valorizzare la dimensione artigianale dei saperi e delle capacità del mestiere ceramico.

VI.1.3. *La mediazione della Bottega Gatti nella produzione artistica ceramica e il dare-avere tra artista e artigiano*

La Bottega Gatti ha tuttora sede nei locali della manifattura fondata nel 1928 da Riccardo Gatti ed è oggi la più antica fabbrica ceramica faentina attiva. Si tratta di un'azienda a conduzione familiare, gestita dai fratelli Davide, Laura e Marta Servadei, che ricoprono rispettivamente i ruoli di *art director*, direttore commerciale e responsabile del marketing e designer di alcune linee contemporanee del marchio. Mentre Davide si occupa di curare i rapporti col mondo dell'ar-

<sup>46</sup> Cfr. D. Servadei, in Appella 2010, p. 9.

te e di sovrintendere all'esecuzione delle opere in cooperazione con gli artisti, nel laboratorio si portano avanti diversi filoni autonomi di produzione che includono tra l'altro le *faïences* tradizionali con gli ornati rinascimentali e sei-settecenteschi, le celebri maioliche caratterizzate dal tipico rivestimento a riflessi metallici caldi inventato da Gatti, le ceramiche decorate coi motivi futuristi introdotti dal ceramista e le collezioni più recenti, valorizzate da preziosi smalti metallici (platino e oro), inventate e lanciate con successo sul mercato internazionale da Marta. Oltre ai Servadei lavorano in bottega otto dipendenti che coprono l'intero ciclo di produzione dell'opera ceramica: a partire dalla foggatura, al tornio o a mano, alla formatura, alle cotture del biscotto e dell'oggetto dipinto, alla smaltatura (per immersione o a spruzzo), alle decorazioni, eseguite principalmente a pennello, a maiolica, con ingobbi oppure a smalti, incluse le tecniche del terzo fuoco e quelle per ottenere particolari effetti cromatici e di risposta alla luce. L'opificio dispone inoltre dei mezzi e delle maestranze necessarie a mettere in opera lavori di dimensioni monumentali, predisponendo questi ultimi alle complesse operazioni di montaggio/smontaggio necessarie per il loro trasferimento nella sede dell'installazione definitiva o in occasione di spostamenti temporanei per gli eventi espositivi. In tal senso l'opera realizzata in Bottega è in qualche modo seguita in tutta la propria vita dai ceramisti, che sono pronti a intervenire nelle fasi più delicate della sua esistenza per assicurarne la mobilità, l'integrità e la conservazione.

Per quanto concerne la mediazione della Bottega Gatti nella produzione della ceramica d'autore, si tratta dunque in primo luogo di un supporto propriamente strumentale, consistente nella disponibilità di spazi, attrezzature, materie prime e mano d'opera specializzata e nella possibilità offerta all'artista di realizzare, direttamente in prima persona o per interposta professionalità, pezzi unici e produzioni in serie limitate eseguite a mano, sempre nel rispetto dell'identità artigianale della Bottega, con una resa esecutiva altamente qualificata. A tale operatività si intrecciano però una serie di fattori messi in campo dai ceramisti e aventi una natura più 'sottile', in quanto connessa alla sfera relazionale e culturale, la cui ricaduta nella realizzazione dell'opera si rivela altrettanto fondamentale delle *performance* tecnico-artistiche della manifattura.

Nel *Colloquio tra Giuseppe Appella e Davide Servadei*<sup>47</sup> il ceramista riferisce che la gran parte degli artisti che si rivolgono alla sua bottega hanno un'idea piuttosto chiara del risultato finale che intendono conseguire, nel senso che prefi-

<sup>47</sup> Ivi, pp. 5-11.

gurano la forma, le dimensioni e le qualità visive e tattili dell'oggetto, in quanto hanno sviluppato la propria invenzione creativa sulla base della conoscenza e della scelta di una determinata espressione ceramica. Tuttavia essi non dispongono, perlomeno inizialmente, dei misteriosi e complessi segreti della tecnica: «l'uso degli smalti, delle diverse qualità di argilla, delle incredibili modificazioni del colore in seguito alla cottura e alla ricottura del pezzo, alle possibilità offerte dall'impiego di sali minerali, di ceneri, di acidi, alla possibilità di suscitare colorazioni, marezze, luminescenze, afflosciamenti inesauribili, e quindi di ottenere la perfetta aderenza dell'opera alla propria volontà tecnica e artistica insieme»<sup>48</sup>. Per tale ragione si affidano per il procedimento all'esperienza e ai saperi tecnici della bottega, in molti casi limitandosi ad attendere il risultato della sequenza delle fasi di lavorazione, in altri seguendole personalmente con interesse o curiosità oppure esercitando su di esse un controllo e una direzione, in altri casi ancora intervenendo direttamente in alcuni momenti del processo.

In generale la portata e la natura della mediazione fornita dalla manifattura cambiano sensibilmente in relazione alla personalità dell'artista e al suo specifico approccio alla ceramica. Quest'ultimo infatti può spaziare dal design dell'oggetto, e quindi dalla presentazione di un disegno di progetto o di un modello tridimensionale realizzato ad esempio con altri materiali, delegando alle capacità fabbrili delle maestranze l'onere della sua traduzione nella materia ceramica, fino alla partecipazione diretta a una o più fasi dell'esecuzione del manufatto e quindi all'intrattenimento di un dialogo costruttivo-creativo con i ceramisti. Tale gamma di modalità è graduata non solo in base alla consapevolezza tecnica dell'autore, ma anche in relazione alla grammatica espressiva da lui privilegiata: talvolta questi è maggiormente in sintonia con l'espressione pittorica e tende quindi a interpretare la ceramica essenzialmente come supporto sul quale esprimersi personalmente con il pennello e i colori, talaltra può avere invece una propensione più forte alla scultura e avvertire perciò il bisogno di 'sentire' e plasmare l'argilla con le mani e quindi tenderà ad affidare alle maestranze un oggetto plastico già compiuto.

Ad esempio l'artista romana Giosetta Fioroni ha realizzato con la Bottega Gatti, in oltre vent'anni di frequentazione, piatti e formelle, oltre a veri e propri cicli di opere, come *Teatrini*, *Presepi*, *Case*, *Scatole*, *Alberi*, *Steli*, *Sedie*, *Casa Matte*, *Vestiti*, *Cani*, e a interventi monumentali e di complemento all'architettura. Il suo *modus operandi* prevede la progettazione e, in seconda battuta, l'intervento

<sup>48</sup> Cfr. Dorflès 1984, p. 4.

diretto nella modellazione delle forme scultoree, il che la porta a lavorare in stretta cooperazione con il laboratorio:

le prime volte... io inviavo alla bottega delle sagome di cartone. Erano delle piccole *Case* o dei *Teatrini* che io trovavo schematicamente realizzati in creta ad uno stadio di essiccazione che mi permetteva ogni tipo di intervento. Così il contenitore veniva riempito e 'deformato' a mia guisa. Tagliavo, piegavo... aggiungevo... una scaletta, una sedia, un cuore, una luna... modellavo una figura... inventavo l'ambiente nel quale amalgamare il tutto<sup>49</sup>.

L'artista che vuole conseguire un risultato, ma non dispone delle competenze e dei saperi necessari per mettere in campo i procedimenti tecnici necessari al suo scopo, si rivolge al ceramista, che viceversa mette a fuoco immediatamente l'iter processuale da intraprendere. Come dichiara lo stesso Servadei, infatti: «creare un oggetto da un'idea è come muovere una mano per afferrare un oggetto: per un artigiano, per un artista, è un processo del cervello involontario, quasi naturale. Quando immaginiamo un oggetto la nostra competenza e professionalità automaticamente plasmano l'idea scartando le soluzioni irrealizzabili e rendendola pronta per diventare realtà»<sup>50</sup>. Pertanto il suo operato, in risposta alle richieste dell'artista, tende a configurarsi come un percorso razionale che procede dall'idea per tradurla in una sequenza di azioni concrete e realizzabili. Ma è altrettanto vero che le singole fasi del procedimento, proposto e organizzato dal maestro ceramista, sono il frutto di una scelta operata tra varie possibilità, che risente non solo degli strumenti tecnici a sua disposizione e del capitale culturale a cui egli attinge, ma anche della sua capacità di porsi in sintonia con gli artisti, offrendosi come loro 'interprete intuitivo'<sup>51</sup> e garantendo l'ascolto e l'assistenza necessari a condurli alla meta delle loro aspirazioni. Questa capacità di «indossare la mentalità dell'artista»<sup>52</sup> è in gran parte il segreto della perfetta intesa stabilita dalla

<sup>49</sup> Cfr. G. Fioroni, in Morelli 2002, p. 49.

<sup>50</sup> Cfr. Servadei Spadoni 2015.

<sup>51</sup> Cfr. G. Fioroni, in Morelli 2002, p. 49.

<sup>52</sup> «Ogni mattina dico sempre che bisogna vestirsi con il cervello dell'artista perché è un lavoro che cambia in continuazione: con la committenza, con gli artisti. Da una parte è molto divertente e stimolante, dall'altra molto impegnativo ed estremamente esigente. Si tratta di adattare il linguaggio multivalente e duttile della ceramica ai linguaggi di artisti spesso differenti, mantenendo intatte le loro caratteristiche poetiche» (D. Servadei, in <http://www.ceramicagatti.it/bottega>).

Bottega Gatti con i propri ospiti. Se nel catalogo de *L'Apprendista Stregone* Biffi Gentili sottolinea che la peculiarità del suo progetto consiste nell'aver inteso stabilire una relazione paritaria tra artista e artigiano, di modo che l'artigiano non sia solo un assistente tecnico-esecutivo dell'artista – come ad esempio nel periodo futurista –, ma un suo sodale, Servadei oggi conferma, non senza soddisfazione, che l'equilibrio e la reciproca fiducia sperimentati in quell'esperienza sono oramai uno standard della sua bottega. Affidabilità, serietà e competenza si sposano cioè al lavoro introspettivo condotto dal ceramista sul capitale umano col quale si misura e al quale deve poter assicurare il rispetto e la coerenza delle proprie idee, dei propri fini e, non ultimo, del proprio linguaggio poetico. In un'intervista di Jasmine Pignatelli<sup>53</sup> Servadei dichiara di aver visto troppo spesso nel nostro Paese artisti legati alla ceramica non esprimersi attraverso un proprio linguaggio, quanto piuttosto attraverso una lingua della materia. In questo senso l'intervento dell'artigiano agisce in maniera tutelare nei confronti del codice espressivo personale dell'artista, evitando che – come avvertiva la scultrice Nedda Guidi – questi possa restare catturato dalla «tentazione per la 'bellezza' della materia»<sup>54</sup>, perdendo di vista i propri intenti originari e la propria identità di espressione.

D'altro canto è pur vero che non sempre la richiesta dell'artista può ottenere una risposta tecnica congrua alle aspettative, pertanto l'artigiano si trova nella condizione di dover negoziare con l'ideatore una diversa soluzione, il più possibile coerente all'intuizione originaria, ma realizzabile. In tal modo l'intervento del ceramista nella prassi creativa non può considerarsi in assoluto neutro, nel senso che, se da un lato esso può fornire nuovi apporti alla capacità d'immaginazione attraverso l'apertura di nuovi spazi di conoscenza, dall'altro agisce per la fantasia dell'autore come un argine di contenimento, talvolta deviandone i percorsi verso direzioni non previste, ma atte proprio a garantire il rispetto dell'idea iniziale durante il processo della sua reificazione.

A volte, proprio dalla scarsa confidenza coi materiali e coi processi ceramici, possono nascere da parte degli artisti richieste stravaganti ed estranee a ogni norma e consuetudine, che obbligano gli artigiani a intraprendere percorsi sperimentali, e tuttavia spesso proprio queste pretese *assurde* offrono l'occasione per ampliare il patrimonio di saperi tecnici della bottega. Ad esempio per la realizzazione del suo grande pannello Alberto Burri ha richiesto tre varianti di smalto

<sup>53</sup> Cfr. Pignatelli 2014, p. 13.

<sup>54</sup> Cfr. N. Guidi, *Autopresentazione*, in Guidi 1996, p.n.n.

nero – uno più intenso, uno velato e uno brillante – per la preparazione dei quali il laboratorio ha realizzato ben trentaquattro prove di colore<sup>55</sup>. Allo stesso modo la collaborazione pluridecennale tra la Bottega Gatti e Luigi Ontani ha stimolato l'opificio a una crescente specializzazione nel controllo delle qualità di superficie delle sculture ceramiche. Molte sperimentazioni sono state condotte per raggiungere tonalità, lucentezze, opacità epidermiche o iridescenze particolari richieste dal maestro, il quale è legato nella sua arte a una gamma cromatica prediletta che non è stato semplice ricreare in maiolica. Sempre grazie alle necessità espressive di Ontani, la manifattura ha seguito con partecipato interesse i progressi della tecnologia fotoceramica, passando dai primi apprezzabili esperimenti con retini, risalenti a circa venti anni fa, ai risultati impeccabili offerti oggi dalle stampanti a getto d'inchiostro in uso nell'industria ceramica dei rivestimenti, che consentono la riproduzione di immagini fotografiche o grafiche su lastre di grandi dimensioni, come è stato fatto, oltre che per le foto di Ontani, per gli acquarelli degli artisti sovietici Illja ed Emilia Kabakov, per i quali la manifattura ha realizzato l'opera *The Flying - Le tre finestre* (2013), installata nella Metropolitana di Napoli (stazione di Toledo) e costituita da un enorme trittico di lastre ceramiche (fig. 106).

Alcuni artisti mostrano poi una spiccata propensione proprio alla volontaria deviazione dalle prassi consolidate della lavorazione ceramica verso direzioni inesplorate. Sempre in occasione del progetto *L'Apprendista Stregone*, ad esempio, il pittore e incisore Guido Strazza si è mostrato poco incline a lasciarsi guidare tecnicamente dal ceramista. Il giovane Davide Servadei è stato così 'costretto' dall'artista a dilavare gli smalti prima della cottura, a non ripulire l'oggetto degli sfridi d'argilla prodotti dal graffito, a valorizzare l'imprecisione, il caso o il non finito. I risultati si sono rivelati imprevedibilmente interessanti: inediti effetti di sfumature, *texture* microgranulose e *mélange* di colori, uniti a una piacevole resa tattile. Per Giosetta Fioroni questo atteggiamento sovversivo delle regole del mestiere si è manifestato invece in particolar modo nella fase di colorazione delle plastiche. L'artista ha colto infatti della ceramica l'opportunità di «riunire in un

<sup>55</sup> «Ardua palestra per la definizione del nero ideale, il grande cretto venne cotto nel vecchio forno costruito a mano alla fine degli anni venti da Riccardo Gatti, lo stesso in cui si era avviata l'avventura della collaborazione tra la bottega e i grandi artisti. Di quel lavoro Davide Servadei ricorda la serie infinita di viaggi tra la Romagna e la Costa Azzurra, dove Burri viveva. Ricorda la fermezza del carattere, l'intransigenza, ma soprattutto l'umanità e la generosità. [...] Uno dei tre bozzetti preparatori gli tornò più tardi, regalo di nozze del maestro» (cfr. Buscaroli 2014, p. 132).

sol ‘corpo’ la pittura e la scultura»<sup>56</sup> e di sperimentare nell’uso dell’elemento pittorico e cromatico tecniche e materiali ibridi secondo una modalità da lei stessa definita ‘iperpittorica’

per il modo antitradizionale di mescolare i colori, unendo gli ingobbi con gli ossidi, la cristallina o altro. In alcuni casi la pittrice immerge il manufatto direttamente nel colore liquido, in altri, il colore viene rovesciato e fatto colare sull’oggetto, o applicato con la tecnica a spruzzo. Ottiene così delle superfici complesse, opache, lucide, satinata, acquose, accese in alcuni casi dal bagliore dell’oro, dell’argento o dall’effetto umido del perlaceo, e segnate talvolta da incisioni praticate con chiodi o con delle specifiche matite per ceramica<sup>57</sup>.

Anche il pittore e scultore Mimmo Paladino ha la consuetudine di valorizzare l’elemento incognito della lavorazione ceramica, soprattutto nella sua fase più misteriosa, quella della cottura. Quando è arrivato alla Bottega Gatti, nel 1993, ha cominciato a lavorare con la normale argilla da maiolica, ma ben presto Servadei ha intercettato la sua aspirazione a ottenere risultati più stimolanti dal punto di vista materico, pertanto gli ha messo a disposizione terre refrattarie e vari elementi da combinare alle argille o ai colori, come *chamotte*, ossidi, sabbie, fondenti e cristalline. Prendendo confidenza con la ceramica e con le sue leggi l’artista ha cominciato a inserire nelle argille anche materiali estranei, resistenti alle alte temperature, come polveri di ruggine, di ferro, chiodi e così via, così da affidare parzialmente il risultato finale del proprio lavoro all’imponderabilità delle trasformazioni che avvengono nel forno, facendo una quantità di esperimenti e divertendosi molto. Naturalmente tutto è avvenuto sotto la supervisione del ceramista, così da evitare danni e rotture dei pezzi e da contenere le sue indagini empiriche in un ambito di fattibilità.

Come nel caso di Paladino, per alcuni degli artisti che entrano in contatto con il mondo ceramico attraverso l’intermediazione della Bottega Gatti l’esperienza si rivela a tal punto soddisfacente, tanto nel percorso quanto negli esiti, da rinnovarsi nel tempo a venire, assumendo un peso rilevante nello sviluppo della propria creatività. Si stabilisce per altri versi tra artista e artigiano una continuità di rapporti, basata sull’intesa reciproca e sulla comunione d’intenti, che garan-

<sup>56</sup> Cfr. Fioroni 1995, p.12.

<sup>57</sup> Cfr. Morelli 2002, p. 113.

tisce alla pratica ceramica una valenza esperienziale privilegiata nel più ampio panorama delle tecniche praticate dall'artista, indirizzando a questo settore una parte sostanziale della sua produzione, talvolta destinata a crescere negli anni.

Inoltre, per taluni interpreti dalle poliedriche espressioni creative, la sperimentazione del *medium* ceramico, sotto la guida delle abili maestranze faentine, non manca di generare ricadute tecniche o stilistiche determinanti su altri linguaggi, come avviene ad esempio per Giacinto Cerone. Questi, nel 1993, dopo precedenti esperienze ceramiche, realizza presso la Bottega Gatti una serie di sculture che sono esposte al pubblico nella mostra personale tenutasi alla Galleria Corraini di Mantova lo stesso anno. La consapevolezza del ruolo decisivo del colore nella significazione della forma, maturata attraverso l'impiego nelle ceramiche faentine di smalti intensi e rilucenti, comporta l'estensione dell'elemento cromatico all'intera gamma dei suoi materiali. Inoltre l'argilla diviene da questo momento un mezzo privilegiato d'espressione per l'artista, incline per natura a violente manipolazioni della materia. Come scrive Claudia Casali, infatti, «Cerone entra fisicamente nella materia, la fa sua, la sconvolge, per recuperare e ricreare situazioni nuove, leggendo con cura la tradizione e il passato»<sup>58</sup> e, a proposito del suo approccio istintivo e viscerale, Servadei<sup>59</sup> ricorda che lo scultore affrontava la modellazione in modo gestuale, prendendo l'argilla a calci e pugni, tanto da conferire all'azione creativa un carattere performativo: «forse la vera opera era lui che faceva l'opera»<sup>60</sup>. In più il lavoro nella storica bottega e la disponibilità a portata di mano di frammenti di altre lavorazioni stilisticamente incoerenti, come piccole plastiche ornative o zoomorfe, consente all'artista di combinare al corpo plasmato a mano improbabili elementi ready-made – come già sperimentato da Picasso a Vallauris e da Baj ad Albisola – lasciando poi allo smalto monocromatico il compito di conferire omogeneità alle varie componenti della forma (fig. 107).

Anche Pablo Echaurren<sup>61</sup>, coinvolto in sinergia con Servadei nel programma *L'apprendista stregone*, sviluppa in ceramica un personale registro decorativo che

<sup>58</sup> Cfr. Casali 2014, p. 101.

<sup>59</sup> Cfr. Buscaroli 2014, p. 131.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Pablo Matta Echaurren (Roma, 1951) è figlio dell'artista surrealista cileno Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, protagonista degli Incontri Internazionali della Ceramica di Albisola, ed è precoce pittore e fumettista, ma anche illustratore, scrittore e designer di opere ceramiche, all'insegna della contaminazione fra generi artistici e fra cultura alta e popolare. Per una bibliografia essenziale su Pablo Echaurren si veda: F. Benzi, F. Pirani, C. Salaris, *P. E. Dagli*

dalla maiolica traduce poi nella pittura, nella grafica e nel fumetto. L'esempio di Echaurren è emblematico inoltre per quanto riguarda l'aspetto della possibilità di accesso a risorse, non solo tecniche, ma pure iconografiche e artistiche, offerto dalla Bottega Gatti all'artista ospite. In occasione del progetto del 1991 Echaurren, essendo cultore e collezionista di opere e documenti del Futurismo, esprime la preferenza di lavorare in collaborazione con la Bottega Gatti, così da godere della presenza delle tracce ancora tangibili dei trascorsi avanguardistici della fabbrica. In realtà, più che i cimeli futuristi, saranno le ceramiche di tradizione a influenzarne particolarmente la produzione artistica. Echaurren scopre infatti a Faenza le grottesche rinascimentali, che elegge a *exemplum* della cultura ceramica faentina, reinterpretandole in chiave contemporanea, come aveva già fatto Gio Ponti nelle sue 'pontesche', ma qui con un timbro drammatico e ironico al tempo stesso, e contaminando gli elementi iconografici desunti dalla ceramica italiana del passato con l'arte primitiva e folkloristica della sua terra d'origine. L'ispirazione all'antico che nutre l'invenzione creativa dell'artista di paternità cilena deriva in effetti in buona parte dall'incontro con la cultura del territorio e dall'osservazione del patrimonio ceramico conservato al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, lì dove, con Davide Servadei, Echaurren ha modo di studiare motivi decorativi e tecniche della tradizione, come l'antica decorazione a berettino<sup>62</sup>, usata nel secolo XVI a Faenza e riproposta dall'artista in alcune sue maioliche, tra le quali la grande mano dal palmo aperto, d'ispirazione *lecorbuseriana*, *Manimula* (1992) (fig. 108). Le sue prime opere realizzate con Gatti sono esposte nel 1992 nella mostra *La via della sete*, tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Faenza e curata da Enzo Biffi Gentili, il quale dà conto di questo interessante esempio di osmosi culturale:

all'inizio la sua pittura diretta su ceramica richiama immediatamente i suoi quadri e i suoi disegni, i suoi mortuari eversivi graffiti; poi questi si dispongono circolarmente sulla tesa di un piatto, al cui centro, nell'ombone, viene dipinta una 'citazione' dai motivi delle piastrelle della quattrocentesca Cappella Vaselli nel Duomo di Bologna, anch'essi surreali

*anni Settanta a oggi*, Gallucci, Roma 2004; R. Perna, *P. E. Il movimento del '77 e gli indiani metropolitani*, Postmedia Books, Milano 2016 e C. Spadoni, *P. E. Lasciare il segno. Opere 1969-2011*, Silvana, Cinisello Balsamo 2011.

<sup>62</sup> Il berettino è una tecnica pittorica in uso nella maiolica rinascimentale, nella quale il decoro è dipinto in bianco opaco su uno fondo di smalto stannifero di colore blu intenso, così da ottenere una monocromia a sfumature di blu con lumeggiature bianche.

o ferali; infine il ceramista rielabora il tutto in una grande grottesca color berettino, in una disposizione classica degli elementi, dipinti in modo tradizionale. Il risultato visivo finale, al primo sguardo, da lontano, è quello di una tipica grottesca faentina, simile a quelle 'in stile' e in normale produzione; allo sguardo ravvicinato e con tempi di percezione più lenti, emergono contenuti drammaticamente moderni, attuali mostruosità, come i simboli del disagio umano o l'armamentario mortifero della droga<sup>63</sup>.

D'altra parte quello di Echaurren non è l'unico caso in cui il ricchissimo patrimonio delle collezioni faentine consente agli artisti che collaborano con la Bottega Gatti di assorbire suggestioni estetiche e stimoli creativi essenziali per lo sviluppo del proprio processo artistico. Nella stagione faentina della ceramica di Ontani ad esempio è possibile rinvenire, attraverso la fitta selva dei rimandi alla storia dell'arte, alle favole popolari o alle narrazioni mitiche classiche e orientali, echi e citazioni dell'alta cultura ceramica di Faenza, divenuta familiare al maestro bolognese in conseguenza delle intense frequentazioni della città manfreda. Un esempio ne è il magnifico *trumeau* settecentesco in stile Luigi XV realizzato dalla storica manifattura Ferniani, con telai lignei rivestiti da placche in maiolica policroma decorate con scene di vita campestre e caccia, conservato nella Raccolta Ferniani, che è fonte d'ispirazione per il *Trumeau Alato*<sup>64</sup> (2007), o in quello del grande altorilievo ottocentesco con Caino e Abele di Giovanni e Raffaele Collina, prodotto dalla stessa fabbrica e facente parte della medesima collezione, reinterpretato in chiave autobiografica da Ontani nel pannello *CainAbele* del 1997-99, o nel piatto futurista di Dal Monte del Museo della Bottega Ceramica Gatti, dal quale è tratto il motivo del foulard dell'*ErmEstetica NuVOLArPiloTazio* (1996) dedicata a Tazio Nuvolari, o della singolarissima *Figura* realizzata a Faenza negli anni Cinquanta da Gio Ponti e Pietro Melandri, che raffigura un'ibridazione tra un corpo disteso su una panca e una mano, similmente a quanto accade al nudo a grandezza reale dell'*Ermafrodito Mignolo*<sup>65</sup> (2006), o ancora del famoso *Corteo orientale*<sup>66</sup> del 1927 di Francesco Nonni e Anselmo Bucci conser-

<sup>63</sup> Cfr. Biffi Gentili 1991, p. 17.

<sup>64</sup> Ripr. in Ontani 2010, pp. 68-69.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>66</sup> L'opera è un capolavoro tra i più noti del Déco faentino caratterizzato da forti suggestioni orientaliste e fu esposta all'Esposizione Universale di Parigi del 1925 e alla Biennale di Monza del 1927, riscuotendo enorme successo, testimoniato da numerose varianti decorative eseguite per assecondare le richieste del mercato (Cfr. Terraroli 2005, p. 177).

vato al MIC, il cui elefantino, agghindato con paramenti solenni e sormontato da baiadera seduta con le gambe incrociate, è il diretto antecedente della gigantesca *GaneshaMusa* (1998-2000), non a caso accompagnata da un video che riproduce una sorta di corteo rituale, con giovinetti che sfilano intorno al pachiderma ceramico indossando maschere allegoriche (fig. 109).

In queste riscoperte la mediazione culturale di Davide Servadei ha evidentemente un peso fondamentale in quanto, grazie alla sua profonda conoscenza dell'universo ceramico, egli è in grado di offrire all'artista non soltanto strumenti tecnici, ma anche suggerimenti, stimoli e saperi che avvalorano l'opera con inaspettati rimandi iconografici e colte citazioni storico-artistiche.

Non ultimo questo flusso di idee e manufatti dalla bottega faentina al mondo propriamente artistico fornisce anche un sensibile contributo all'introduzione della cultura ceramica nella contemporaneità artistica, richiamando l'attenzione del pubblico, della critica e del mercato dell'arte e contrastandone la diffidenza e il pregiudizio nei confronti della presunta debolezza e/o inferiorità dell'opera ceramica. Infatti, diversamente da quanto è avvenuto nel secondo dopoguerra con artisti come Lucio Fontana, Fausto Melotti o Aligi Sassu – per non citare il caso eccellente di Pablo Picasso –, i quali hanno intercettato la ceramica con risultati notevoli, ma pur sempre di minor incidenza per valore attribuito rispetto ad altri loro lavori realizzati con tecniche e materiali 'alti', oggi molti degli autori delle opere eseguite nella Bottega Gatti, come ad esempio Paladino oppure Ontani, riescono senza alcuna resistenza a collocare sulla scena e nel mercato dell'arte la propria produzione ceramica con esiti pari o anche superiori a quelli di altri loro *media*. La qualità e il pregio della produzione fittile, risultato del tramite dell'alta manifattura faentina, si rivelano pertanto gravidi di positive ricadute, tanto per l'artista, quanto in generale per la ceramica, la quale sempre più ricopre ruoli di primissimo piano nel panorama artistico contemporaneo.

Nondimeno questo scambio tra la cultura ceramica faentina e l'arte internazionale di oggi ha giovato e giova a Faenza, rinnovandone non solo la gloria di patria produttiva della ceramica d'autore, quanto quella di scenario privilegiato delle nuove tendenze artistiche, attraverso l'occasione di vivere in anteprima alcuni dei momenti più rilevanti dell'incontro tra ricerca artistica e sapienza artigianale fittile. Molti dei lavori realizzati dalla Bottega per conto di artisti come Arman, Baj, Burri, Echaurren, Matta, Fioroni, Ontani, Paladino, ecc., sono stati, infatti, esposti prima nella cittadina romagnola, nel Palazzo delle Esposizioni o al Museo Internazionale delle Ceramiche, per poi prendere la via di gallerie, musei e collezioni private in tutto il mondo e questa consuetudine si rinnova a

conclusione di ogni ciclo produttivo anche in altre manifatture faentine, in una continua condivisione di idee, esperienze e conoscenze. Inoltre non è raro che il MIC accolga nelle proprie sale espositive opere realizzate a Faenza e concesse dagli autori in dono o comodato, come per le grandi opere di Burri, Ontani, Paladino o Baj.

Infine la presenza vivificante degli artisti offre senza dubbio alla Bottega Gatti l'occasione di valorizzare e tutelare l'eccellenza del mestiere e la cultura della tradizione, senza rinunciare alla continua innovazione e sperimentazione. La produzione di marca della bottega si avvantaggia infatti notevolmente non solo del prestigio e della visibilità pubblica guadagnati con la partecipazione dell'opificio a importanti eventi artistici, ma anche del costante apporto di idee e suggestioni stilistiche garantito dalle collaborazioni artistiche. Vale a tal proposito l'esempio dell'influenza esercitata dalla produzione fittile di Luigi Ontani in direzione di una maggiore presenza nel catalogo della manifattura di articoli sontuosi o tendenti al Kitsch, come le famose ciotole *Corona*, caratterizzati da superfici a lustro, madreperlacee oppure dorate o platinare.

In questo straordinario coacervo di apporti, tendenze e proposte, l'opificio si conferma pertanto, a distanza di circa un secolo dalla sua fondazione, come un tempio della conservazione, della creazione e della diffusione della cultura ceramica di tutti i tempi.

#### VI.1.4. *Conversazione con l'artigiano Davide Servadei*

Bottega Gatti, Faenza (Ravenna), 29 novembre 2016

**Francesca Pirozzi** Il periodo futurista della Bottega coincide col biennio 1928-1929. Che cosa determina la fine dell'impresa Ceramiche Futuriste G. Fabbri di Faenza?

**Davide Servadei** La fine è determinata da due fattori. Il primo è che Giuseppe Fabbri svolgeva un ruolo paragonabile a quello di un gallerista, nel senso che era un tramite tra l'artigiano e l'artista, ma aveva un atteggiamento eccessivamente 'partecipe' nel lavoro dei ceramisti pur non avendo le competenze tecniche necessarie. Era presente nel momento in cui il forno veniva aperto, ad esempio, come se temesse che i pezzi potessero essergli sottratti, e questa invadenza aveva inasprito i rapporti con Riccardo Gatti. L'altro fattore era di natura politica, in quanto Gatti era mazziniano, mentre si sa che i Futuristi avevano un orientamento fascista, pertanto questa era una cosa che da ambo i lati non era ben vista. In realtà per le altre due botteghe, Bucci e Ortolani,

la collaborazione si interrompe anche prima, e questa maggiore resistenza si deve imputare anche a una migliore organizzazione della Bottega Gatti rispetto alle altre, in quanto gli altri ceramisti lavoravano in prima persona, mentre Riccardo aveva già dei dipendenti. Non a caso Marinetti è stato qui e non altrove; qui è stata fatta la piastrella con la scritta «a Riccardo Gatti primo ceramista futurista»; quando si sono conosciuti al mare con Fabbri c'era Gatti e non gli altri due, che sono stati coinvolti in un secondo momento. In altri termini la vicenda futurista si è svolta sostanzialmente nella Bottega Gatti. Non è un caso che di Bucci non si sia trovato neanche un pezzo, sebbene sia certo che vi abbia partecipato perché è documentato da un articolo sul giornale.

**FP** Gli oggetti d'impronta futurista inventati da Riccardo Gatti sono datati tutti al solo biennio 1928-1929 oppure la produzione futurista prosegue anche negli anni successivi?

**DS** Gli oggetti d'impronta futurista sono stati prodotti esclusivamente negli anni 1928 e 1929. Esiste qualche raro oggetto nel quale il decoro futurista si incrocia con uno di tipo floreale, di cui nell'Archivio Gatti sono conservati dei bozzetti a tempera, tuttavia qui il codice futurista è usato in modo improprio, meramente ornamentale, come se non fosse stato compreso appieno nel disegno e nella compenetrazione dei colori. Pertanto l'influenza stilistica del Futurismo è andata rapidamente a scemare, cosicché non si conoscono oggetti di questo tipo datati 1930 o dopo.

**FP** Da quando la bottega ha ripreso la produzione delle repliche di questi oggetti?

**DS** Negli anni Ottanta, in occasione della mostra a Palazzo Grassi di Venezia *Futurismo e Futurismi*, furono realizzate duecento repliche numerate di ceramiche futuriste da vendere nel *bookshop*. In una settimana furono vendute tutte, con nostro rammarico di non averne realizzate di più e di non poterne fare ulteriori essendo quelle della prima serie numerate. Nell'occasione furono anche realizzate altre ceramiche a tiratura limitata su prototipi appositamente sviluppati in stile futurista da Futuristi ancora viventi, come Mario Guido Dal Monte.

**FP** I bozzetti forniti dagli artisti futuristi alla manifattura sono stati utilizzati esclusivamente in quel periodo o anche in seguito?

**DS** I loro progetti sono stati realizzati solo nel biennio futurista.

**FP** Il caso del servizio da caffè esagonale eseguito per il decoro fornito da Balla è l'unico esempio per Gatti di invenzione di una forma nuova e non tradizionale di oggetto?

- DS** No, esiste un piccolo posacenere di forma triangolare, pertanto inusuale per la produzione ordinaria della bottega, che potrebbe essere attribuibile al mio prozio nella sola forma o interamente, del quale non è conservato il bozzetto, pertanto non si sa se l'autore del decoro fosse Dal Monte o lo stesso Riccardo Gatti.
- FP** Mi sembra che tra le differenze tra la ceramica del secondo Futurismo faentina e albisolese vi sia anche l'indifferenza degli artisti operanti a Faenza verso la titolatura degli oggetti. Questo atteggiamento si conferma anche in Riccardo Gatti, in altri termini il ceramista titolava i propri decori o oggetti ceramici?
- SD** Nei bozzetti conservati nel nostro archivio non vi è alcun titolo, ma talvolta sul retro delle tempere di Balla vi sono indicazioni sui colori, come colori 'sgargiantissimi'.
- FP** A quando risalgono le prime sperimentazioni di Gatti con gli effetti a riflessi di superficie?
- DS** Abbiamo trovato degli oggetti a riflessi che sono firmati con il logo del muso del gatto che è stato usato dal ceramista solo nel biennio 1928-1929, perché dopo ha cominciato a firmare 'R. Gatti'. Nel 1986 in occasione del centenario della nascita di Gatti abbiamo ripristinato il suo primo logo, che è poi rimasto tale.
- FP** Vorrei approfondire con lei il tema delle collaborazioni con artisti architetti e designer nel periodo immediatamente successivo alla stagione futurista. Che cosa si sa delle collaborazioni tra Gio Ponti e Riccardo Gatti?
- SD** Sui giornali dell'epoca è riportata la notizia che Gio Ponti è stato a Faenza e ha visitato la Bottega Gatti, come anche altre manifatture faentine, tuttavia in bottega non è stato ritrovato alcun documento a testimonianza di una collaborazione tra i due, fatta eccezione per uno stampo degli anni Trenta che riproduce una donna a cavalcioni di una conchiglia con due calamai il cui stile è decisamente *pontiano*: la figura femminile e la conchiglia sono una versione più piccola, semplificata e in maiolica di quella del famoso centrotavola in porcellana disegnato da Ponti per le ambasciate d'Italia nei tardi anni Venti per la Richard Ginori. Dunque è probabile che Ponti abbia fatto eseguire dalla Bottega alcuni propri progetti, ma è anche certo che Ponti sia poi andato a lavorare da Melandri, con il quale ha realizzato diversi lavori, e, non essendoci buon sangue tra Gatti e Melandri in quegli anni, avrà evidentemente consolidato la collaborazione con Melandri piuttosto che quella con Gatti.

- FP** Franco Bertoni testimonia la presenza presso l'archivio della Bottega Gatti di tre disegni eseguiti da Gatti (?) per l'ENAPI e visti da Guerrini (scatola portacipria decorata con cavallucci alati e nuvolette su fondo nero, servizio da tè in bicromia con coperchi di forma scalare e decoro geometrico, servizio da caffè latte con decoro a fiori) e ipotizza la fattura di Gatti anche per alcune coppe disegnate da Guerrini. Si tratta delle uniche tracce di questa collaborazione?
- DS** Gatti e Guerrini erano amici ed erano in frequenti rapporti. Pur trovandosi il primo a Faenza e il secondo a Roma, quando Gatti andava a Roma incontrava Guerrini, così come quando l'architetto tornava a Faenza si vedevano. La cosa più bella del periodo ENAPI fatta da Guerrini per Gatti è un progetto davvero molto pregevole di una versione moderna del tradizionale decoro del *garofano*.
- FP** Gatti partecipa alle Triennali con pezzi propri e prodotti per altri? Si hanno testimonianze circa questi oggetti e gli anni in cui sono esposti?
- DF** Si sa che Gatti ha realizzato pezzi per l'ENAPI, esposti e pubblicati in catalogo nelle mostre dell'ente alla Triennale, ma spesso per le produzioni ENAPI le didascalie non forniscono il dettaglio della manifattura esecutrice, pertanto non esistono purtroppo testimonianze di quali pezzi furono realizzati ed esposti. Tuttavia resta come prova il diploma di partecipazione del ceramista alla VI Triennale del 1936. Non vi sono altri documenti, anche perché il passaggio del fronte a Faenza nel 1944 determinò dei danni alla bottega e conseguentemente perdite al suo archivio. Vi fu un periodo di chiusura e abbandono della bottega durante la guerra, perché la famiglia e i dipendenti furono sfollati. In più Riccardo Gatti era totalmente mazziniano e aveva fatto qualche 'asinata', del tipo che quando aveva vinto il premio al IV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza del 1942, di cui abbiamo qui la locandina, lui si presentò al ritiro del premio in camicia bianca, allora lo aspettarono qui sul ponte e quando passò per rientrare gli dissero che avrebbe fatto bene a non fare più una cosa del genere. Non vennero alle mani solo per rispetto alla sua età, che all'epoca era sopra la cinquantina ed era considerata matura, diversamente da oggi.
- FP** Gli anni di attività della bottega compresi tra i Trenta e i Sessanta, seppure attraversati dal secondo conflitto mondiale, non sono documentati da alcuna notizia bibliografica? Che cosa succede in questi anni? Ci sono testimonianze di rapporti con designer o artisti?
- DS** Negli anni Trenta abbiamo testimonianze della presenza di diversi designer e artisti che arrivavano alla bottega anche attraverso l'ENAPI. Vi è un'opera

dello scultore Romeo Gregori, ve ne sono alcune dello scultore Carlo Corvi, tra cui un bel *San Sebastiano*. Vi è inoltre una cartolina del pittore bolognese Carlo Corsi indirizzata a Riccardo Gatti, nella quale l'artista scrive che intende portare al ceramista alcuni modelli da cuocere.

**FP** Degli anni Sessanta, oltre alla collaborazione di Riccardo Gatti con Ennio Golfieri per la realizzazione di oggetti d'uso e di decorazione, vi sono altri casi di qualche rilievo?

**DS** No, oltre al caso di Golfieri, non mi risultano altre collaborazioni di quel periodo. So che l'architetto Golfieri forniva i propri disegni a Riccardo Gatti e che mio padre Dante, quando era dipendente della Bottega Gatti, ne ricavava i modelli, che erano poi riprodotti in serie. E questi lavori sono ancora conservati da noi, mentre le ceramiche sono al Museo delle Ceramiche.

**FP** Del periodo compreso tra la morte di Riccardo Gatti, nel 1972, e il suo arrivo in Bottega, nel 1985, ovvero negli anni in cui la conduzione della Bottega è affidata esclusivamente a suo padre, prosegue l'attività di collaborazione con artisti o progettisti?

**DS** Già nel periodo della maturità di Riccardo Gatti si era interrotta la collaborazione con altri creativi, anche perché il ceramista aveva un buon successo personale, per questo in bottega si lavorava nella produzione tradizionale oppure nelle sculture e nelle plastiche ornamentali create da lui. Questo era sufficiente a mandare avanti bene l'attività. Nei tredici anni di gestione di Dante Servadei, dal 1972 al 1985, la manifattura non ha intrattenuto collaborazioni con artisti. Ho dato io inizio nuovamente a questo filone nel 1990.

**FP** Mi dice qualcosa delle mostre degli anni Ottanta (1986 e 1989) a Palazzo Grassi a Venezia?

**DS** Nel 1989, in occasione della mostra *Arte Italiana 1900-1945* a Venezia, abbiamo realizzato su committenza di Palazzo Grassi alcune sculture ceramiche, di altezza di circa una quarantina di centimetri, riproducenti le donne-albero di Delvaux. I modelli furono inviati dall'artista, che era allora ancora vivente, seppure molto avanti negli anni e pressoché cieco. Facemmo, inoltre, alcune ciotole dipinte con volti d'impronta *picassiana* e un vassoio ovale con conchiglie in rilievo per Bepi Santomaso, allo studio del quale mi recai con mio padre per decidere tecniche e opere da produrre. Queste ultime furono prese da modelli di proprietà del ristorante All'Angelo di Venezia dove erano allora esposti.

**FP** I decori sviluppati dagli artisti nell'ambito del progetto *L'Apprendista Stregone* sono poi effettivamente entrati a far parte stabilmente del patrimonio

della ceramica faentina, come era negli intenti dell'iniziativa e, nello specifico, questo è avvenuto per la produzione tradizionale della Bottega Gatti?

**DS** *L'Apprendista Stregone* è stato un progetto molto interessante, pensato e realizzato in modo molto efficace e intelligente. Il progetto mirava, appunto, a realizzare nuovi motivi creati da artisti che sarebbero stati proposti in una mostra finale. Dopo le botteghe avrebbero dovuto mettersi d'accordo con l'artista per un'eventuale produzione. In tanti casi il rapporto è finito lì, esaurendosi nella mostra dei manufatti realizzati. Nel mio caso sono stato invece abbastanza fortunato, anche per gli artisti coi quali ho lavorato, che sono stati: dapprima Pablo Echaurren, poi Guido Strazza e Guido Della Casa. Guido Strazza era già piuttosto grande d'età e, seppure molto interessato, è entrato forse meno degli altri due nella materia ceramica. Voleva fare più che altro delle sperimentazioni e non si lasciava facilmente guidare dalla nostra esperienza del mestiere. Con gli altri due invece si è stabilita una felice intesa, non solo nel corso del progetto, ma pure nei suoi sviluppi successivi, cosicché la collaborazione dura ancora adesso. Devo dire che l'intento del progetto di produrre una 'sveglia' nell'attività delle botteghe faentine, per me ha funzionato benissimo. Io sono partito, nel tipo di lavoro che conduco oggi, proprio grazie a quell'esperienza.

**FP** L'abbinamento artista-artigiano avveniva in base alla scelta dell'artigiano? Lei come operò la scelta di Strazza, Echaurren e Della Casa?

**DS** Si tenne una riunione di noi tutti artigiani con Biffi Gentili, il quale mise sulla tavola i cataloghi di ciascun artista, invitandoci a scegliere quelli che secondo noi potevano essere più in sintonia con il nostro lavoro. Ci fu però una richiesta particolare, nel senso che Pablo Echaurren chiese di venire a lavorare nella nostra Bottega, perché sapeva dei trascorsi futuristi di Gatti e da appassionato ed esperto del tema era interessato a conoscere tutto su quel periodo.

**FP** Nel catalogo de *L'Apprendista Stregone*, Biffi Gentili sottolinea la peculiarità del suo progetto nell'aver inteso stabilire una relazione paritaria tra artista e artigiano, nella quale l'artigiano non sia solo un assistente tecnico-esecutivo dell'artista (come ad esempio nel periodo futurista). Sono persuasa che nel caso della Bottega Gatti questo equilibrio di rapporti si sia verificato spesso anche in seguito, come se questa esperienza fosse uno spartiacque tra due modi diversi di collaborare con l'artista. Mi sbaglio?

**DS** Sicuramente il progetto *L'Apprendista Stregone* è stato per la Bottega Gatti l'occasione per ripartire da un 'DNA' che le apparteneva già, ossia la cooperazione con il mondo dell'arte e confermo che in questo nuovo corso si è stabilita con gli artisti una relazione molto equilibrata.

- FP** La competenza tecnica, la cultura ceramica e la disponibilità degli strumenti, intendendo uomini e mezzi, sono sufficienti al suo lavoro oppure è necessario qualcos'altro e in tal caso, che cosa?
- DS** Riesco di norma a conquistare la fiducia degli artisti, ricambiandola con un'assoluta serietà, con lo studio necessario a capire qual è la loro ricerca e i loro obiettivi, con la capacità di suggerire loro la tecnica migliore, perché possano esprimersi con coerenza rispetto al loro linguaggio senza «uscire dai propri binari». Non ci sono mai state rotture brusche e i rapporti si sono conservati nel tempo con quasi tutti gli artisti che hanno lavorato con noi, da Burri a Mondino a Matta – che non ci sono più –, fino a Echaurren, Paladino, Ontani, coi quali ho continui rapporti.
- FP** Mimmo Paladino è il primo artista, nel 1993, a essere invitato direttamente da lei a lavorare in Bottega e questa collaborazione è ancora in essere. Si tratta del rapporto più duraturo?
- DS** Sì, Mimmo Paladino è il primo artista che ho invitato personalmente a lavorare con noi e con lui, non solo prosegue tutt'oggi il rapporto professionale, ma pure quello umano, in quanto ci lega una profonda amicizia, tant'è che abbiamo trascorso insieme le scorse ferie estive.
- FP** Mi spiega come si articola il lavoro di Paladino, in quali fasi l'artista interviene personalmente e in cosa consistono le sue sperimentazioni coi materiali?
- DS** Lui è molto sperimentatore dal punto di vista delle tecniche. Inizialmente gli abbiamo fornito una normale argilla da maiolica, ma io ho subito intuito che desiderava spingersi oltre, utilizzare ingobbi, ad esempio. Perciò abbiamo cominciato a utilizzare terre refrattarie e argille colorate cuocenti ad alte temperature, di grana molto materica. Mimmo ha mescolato alle terre ossidi, fondenti e cristalline, poi ha cominciato a usare materiali estranei come polvere di ruggine, di ferro, chiodi e così via, facendo molti esperimenti e divertendosi molto. Naturalmente tutto questo avviene con la nostra supervisione, così da evitare danni e rotture dei pezzi e contenere le sue sperimentazioni in un ambito di fattibilità. Si è distrutto qualcosa quando ha voluto tirare 'secchiate' d'acqua su cose fatte a calco, sulla terra morbida, allora in quel caso come prevedibile i pezzi sono andati persi perché l'acqua ferisce l'argilla, per il resto abbiamo sempre salvato tutto. Lui è un grande sperimentatore e anche per noi questa è una cosa molto positiva, che dà un valore aggiunto alla nostra collaborazione.
- FP** Luigi Ontani mi ha detto di essere arrivato alla Bottega Gatti nei primi anni Novanta. Può dirmi come è nato il primo incontro tra voi?

- DS** In quegli anni iniziai il rapporto con Mimmo Paladino, contattato attraverso un suo gallerista di Modena, Emilio Mazzoli. Paladino venne poi in bottega con un altro suo gallerista, Gian Enzo Sperone, che, a sua volta, poco dopo, accompagnò Ontani in Bottega per capire se potevamo lavorare insieme. Da lì è iniziato un rapporto molto felice, che tutt'ora continua.
- FP** Mi risulta che Ontani sia particolarmente esigente nel colore e il maestro mi ha parlato di una tavolozza sviluppata appositamente per lui dalla Bottega Gatti. Può darmi qualche notizia a riguardo: quali sono i colori e le finiture (lustri metallici o madreperla) che predilige o che avete formulato, magari in esclusiva, per lui?
- DS** Devo dire che grazie alle esigenze linguistiche di Ontani anche la mia bottega – e quando parlo di bottega intendo un coro di persone che lavorano all'unisono – è cresciuta molto. Manualità a parte, abbiamo fatto centinaia di prove in questi anni, e tutt'ora ne facciamo, per raggiungere tonalità, lucentezze o iridescenze particolari che Luigi ci chiede. Abbiamo messo a punto una gamma di ingobbi per fare carnacini o pelli di elefante, oppure tagli di colori come un particolare indaco, dato che non usa il nero. Nei lustri e nelle sue basi abbiamo modificato un colore magenta violaceo a base di oro, sempre con l'obiettivo di essere fedeli ai colori della sua arte. Siamo attentissimi agli ultimi ritrovati tecnici per il miglioramento delle fotoceramiche: le prime, oltre vent'anni fa, si ottenevano con retini che lasciavano intravedere i puntini, oggi ci avvaliamo di stampanti a getto d'inchiostro che fanno fotografie su ceramica senza pixel.
- FP** Oltre alle ricerche sui colori e le finiture superficiali o sulla fotoceramica condotte per soddisfare le richieste di Luigi Ontani, mi può fare altri esempi di innovazioni introdotte per rispondere alle richieste dell'artista che sono poi entrate a far parte del patrimonio di conoscenze e possibilità stilistiche proprio della Bottega?
- DS** Come manifattura, abbiamo sempre cercato di essere aggiornati sulle nuove possibilità tecniche offerte dall'evolversi delle tecnologie, questo a prescindere dalle richieste degli artisti. Sicuramente è anche vero che le conoscenze derivate dagli esperimenti fatti con gli artisti confluiscono nel patrimonio dei saperi della Bottega, ma ciò è nell'ordine normale delle cose. Per Illja Kabakov, ad esempio, abbiamo usato delle nuove stampanti a getto d'inchiostro che usano solo le grandi industrie per le piastrelle e abbiamo riprodotto un suo acquerello in grande per la Metropolitana di Napoli. Adesso le stiamo usando per fare delle fotoceramiche con Ontani e riusciamo a stampare su un'unica lastra le sue fotografie a grandezza naturale.

- FP** Il maestro Ontani mi ha parlato della particolare lavorazione del *canopo* dedicato a Chini dicendomi che per l'occasione lei ha rimesso in funzione e utilizzato un forno del suo prozio Riccardo Gatti. Si trattava di una muffola per il lustro? Può darmi una sua testimonianza su questo interessante episodio?
- DS** A causa della dimensione del corpo del *canopo* dedicato a Galileo Chini, abbiamo rimesso in funzione un forno a muffola del 1932. Il risultato ottenuto con la cottura in quel forno è stato particolarmente gratificante, soprattutto per l'interessante connubio degli effetti riflessanti con i decori ispirati a quelli originali del pittore e ceramista Chini. Avere stimoli continui e ottenere risultati tecnici come quello, uniti a una riuscita dell'opera così speciale, è importantissimo, oltre che per l'artista, anche per me in quanto artigiano.
- FP** Il maestro Ontani mi ha raccontato di essere stato con lei in visita alla Villa Ferniani dove ha potuto vedere il *trumeau* settecentesco e il pannello *Caino e Abele* dei Collina da cui sono nate le sue opere. Anche il Museo Internazionale delle Ceramiche e il Museo Gatti hanno offerto ispirazione alle opere del maestro e in quali casi?
- DS** Oltre alle già citate due opere nate dalla visita a villa Ferniani, nascono ispirazioni continue dalle opere delle collezioni del MIC e anche dal mio piccolo museo aziendale, e non soltanto nei temi e nei soggetti, ma anche nelle forme, nelle tecniche o nei materiali. Un esempio è costituito da un piatto di Dal Monte ispirato alla velocità conservato in Bottega il cui decoro è stato ripreso per il motivo del foulard dell'*Ermestetica NuvolarPiloTazio* di Luigi Ontani dedicata a Nuvolari.
- FP** In che cosa è cambiata la produzione ceramica di Luigi Ontani dagli anni Novanta a oggi?
- DS** Ontani è rimasto fedele alla maiolica e ai terzi fuochi, ma li ha usati in modo strabiliante. È stato capace di valorizzare un materiale tradizionale nella sua ricchezza e naturale bellezza. La sua produzione negli anni si è complicata dal punto di vista dell'oggetto, della forma e della dimensione: siamo arrivati all'elefante dopo anni. Ma anche la produzione di Paladino nella dimensione si è un po' complicata: dopo la grande porta di Lampedusa, abbiamo realizzato altri portali, delle pareti, dei murales con terra nera, insomma ci sono stati lavori molto impegnativi. Entrambi gli artisti, pur evolvendosi nell'uso delle tecniche, sono rimasti fedeli al loro linguaggio espressivo.
- FP** Mi dà una sua testimonianza del lavoro con Enrico Baj e del suo approccio alla ceramica?

- DS** Baj è venuto da noi nel 1992 per realizzare insieme con il figlio la serie di ceramiche *Le donne e i cavalieri l'arme e l'amore*. In seguito è tornato molte volte nel corso degli anni e abbiamo prodotto per lui multipli e opere uniche. Le sculture del primo ciclo le ha realizzate come assemblaggio di una serie di elementi ceramici di diverse argille che noi gli abbiamo preparato, mentre i grandi rilievi sono stati sviluppati da noi, dai suoi disegni: lui veniva a controllarli quando erano crudi, così da poter intervenire sui volumi se era necessario. Per quanto riguarda il suo approccio alla ceramica, ritengo che ad Albisola abbia fatto alcune cose molto riuscite, come le *teste-montagne*.
- FP** La Bottega si limita alla consegna dell'opera finita oppure ne segue anche la vita, intervenendo ad esempio nelle eventuali operazioni di restauro, allestimento di esposizioni, trasporto, montaggio e smontaggio, installazioni permanenti o temporanee?
- DS** Ci chiamano puntualmente per il montaggio e l'allestimento delle mostre. Ad esempio l'elefante di Ontani è sempre stato assistito da noi nei suoi spostamenti. Anche perché di base c'è da parte nostra una progettazione dell'opera che contempla, per i lavori di grandi dimensioni, la possibilità di montaggio e smontaggio. Le ceramiche che escono dalla Bottega sono in qualche modo come nostre 'figlie', ne conosciamo ogni dettaglio e siamo perciò in grado di intervenire anche nelle fasi successive della loro vita.
- FP** Nelle collaborazioni con architetti e designer la Bottega si è mai occupata della produzione di ceramiche da rivestimento o di applicazioni all'architettura?
- DS** No. Abbiamo fatto solo grandi pannelli decorativi. Mai rivestimenti. Peraltro abbiamo un materiale che non è ingelivo, perciò non adatto per l'esterno.
- FP** La carenza di saperi e competenze tecniche nell'artista che propone una propria idea, magari irrealizzabile, è un problema o uno stimolo per la Bottega a sviluppare nuove tecniche e metodologie?
- DS** Il fatto che l'artista non sia un ceramista e possa anche avanzare richieste originali non costituisce mai un problema per la bottega. Spesso anzi si rivela un'occasione per approfondire processi e conoscenze e scoprire cose nuove.
- FP** Come avviene oggi il reclutamento delle maestranze da impiegare in bottega? Mi chiedevo se la soppressione degli Istituti d'Arte non costituisca un ulteriore impoverimento di risorse umane disponibili e se la manifattura deve oggi provvedere autonomamente anche alla formazione del personale.
- DS** L'Istituto d'Arte non esiste più da poco, pertanto finora quello di Faenza è stato per noi il bacino principale cui attingere per reclutare le nostre maestranze, ciò vale anche per l'ultimo assunto, che ha trent'anni e si è formato lì. Non

ci sono, in effetti, neodiplomati e giovanissimi, ma è più facile trovare qualcuno un po' più grande. Naturalmente un po' di formazione viene fatta anche da noi per adattare la forza lavoro disponibile alle nostre specifiche esigenze. In generale abbiamo difficoltà a trovare giovani con una formazione che risponda alle richieste del mercato del lavoro. Questo ha fatto sì che, come presidente nazionale di Confartigianato Ceramica, mi adoperassi per rispondere alle necessità del settore produttivo di disporre di figure professionali consone alle esigenze della produzione, sia essa industriale oppure artigianale. Da questa esigenza è nato il progetto di un corso di perfezionamento post-diploma, il Corso ITS per Tecnico superiore per la progettazione e prototipazione di manufatti ceramici che ha preso avvio da alcuni anni e sembra funzionare bene.

**FP** Quanti addetti lavorano in bottega e con quali mansioni?

**DS** Tre siamo noi di famiglia e otto i dipendenti, tra cui decoratori, formatori, un fornaciaio, uno smaltatore e un operaio più saltuario per gli imballaggi speciali.

**FP** Quale rapporto esiste tra avanzamento tecnologico e conservazione delle pratiche manuali tradizionali e come si pone la Bottega Gatti rispetto all'adozione di sistemi automatizzati?

**DS** Utilizziamo le tecnologie nel caso sia necessario per ottenere un risultato desiderato, ma in generale cerchiamo di fare in modo che il processo e i materiali siano, come per la maiolica, quelli tradizionali.

**FP** Ci sono stati casi in cui nella produzione ordinaria della Bottega Gatti sono confluite suggestioni e influenze dell'arte dei maestri coi quali ha collaborato?

**DS** Luigi Ontani è stato l'unico artista che è riuscito a influenzare stilisticamente anche la produzione ordinaria della Bottega, nel senso che la sua produzione, così legata all'uso di ori, lustri, platini, madreperlacei e così via, ci ha spinto in questa direzione e questo si è rivelato particolarmente efficace quando abbiamo proposto i nostri prodotti in fiere come Index, negli Emirati Arabi, dove il 'made in Italy', unito alla profusione d'oro e di superfici preziose, ha garantito alla nostra proposta un notevole apprezzamento.

**FP** Dagli anni Novanta a oggi è cambiato secondo lei il ruolo della ceramica nella cultura artistica? Nel nostro Paese può dirsi realmente superato il pregiudizio d'inferiorità rispetto alla pittura o alla scultura?

**DS** Ritengo che ci sia stato un radicale avanzamento culturale. Da questo punto di vista direi che è proprio cambiato il mondo.

**FP** So che lei ci tiene a definirsi artigiano. Che cosa significa per lei questa parola e quale valore attribuiscono la cultura e la società oggi al mestiere dell'artigiano?

- DS** Vedo e mi dispiaccio molto di trovare troppi colleghi e amici che avendo bottega o avendo la possibilità di produrre ceramica, non hanno consapevolezza del valore dell'essere artigiano e ambiscono a fare 'cose da artisti'. Secondo me l'artista è una cosa diversa. Sono presidente di una istituzione sindacale che tutela l'artigianato e mi impegno anche per dare un futuro all'attività attraverso la formazione professionale di nuove generazioni di ceramisti. Sono convinto che l'artista a tutto tondo ha tratto e trae oggi enormi vantaggi dalla collaborazione con l'artigiano, che mette a disposizione i propri saperi millenari fatti di ricerca e di sperimentazione.
- FP** Chi è secondo lei l'autore dell'opera: chi la concepisce, chi la realizza oppure entrambi e in quale misura?
- DS** Ci sono state molte discussioni su questo e ho anche litigato, mio malgrado, con alcune persone che mi hanno rimproverato di aver aperto la mia bottega ad artisti che non hanno alcuna competenza, facendone uscire, ciò nonostante, dei capolavori assoluti che devono molto alla mediazione delle maestranze di bottega. Devo dire invece che tutti gli artisti coi quali collaboro sono soliti riconoscere il valore del contributo della Bottega Gatti alla realizzazione della loro opera e pertanto ne riportano il nome accanto al proprio. Se qualcuno ha mai manifestato resistenze in tal senso, non si trattava in verità di artisti con la 'A' maiuscola.
- FP** Esiste una produzione artistica personale di Davide Servadei come per Riccardo Gatti?
- DS** Non esiste e mai esisterà. È una questione che ho affrontato già ai tempi della scuola, nel senso che non mi sono mai riconosciuto un 'DNA' d'artista. Secondo me l'artista è come il prete: deve avere un credo in sé stesso e in quello che vuole fare, io questo credo non ce l'ho mai avuto. Mi trovo bene nel mio abito, che è quello di risolvere i problemi che pongono gli artisti e mi sento orgogliosamente artigiano, ma con la piena coscienza di sapere cosa è un artigiano. Ciò non toglie che la mia non è una critica a coloro che sentono il bisogno di liberarsi e produrre cose da designer o da proto-artista, piuttosto mi innervosisco quando mi si dice che dovrei fare io l'artista, cosa che, come dicevo, non mi appartiene non avendone né le capacità né l'attitudine e questa idea è molto chiara nella mia testa.
- FP** C'è nel panorama della ceramica contemporanea un artista che secondo lei compendia capacità tecniche e creative?
- DS** Non c'è alcun dubbio che nel panorama contemporaneo ce ne siano, tuttavia non ne farei i nomi neanche sotto tortura. Ci sono stati fior di artisti che

si sono espressi in modo quasi esclusivo attraverso linguaggio della ceramica, penso ad esempio a Cambellotti, Leoncillo, Melotti, Valentini, artisti assoluti dell'arte ceramica e ce ne sono anche oggi.

VI.2. *Luigi Ontani: creatore concettuale, regista e soggetto di ceramiche d'arte*

Sono moltissimi gli artisti provenienti da ambiti espressivi differenti da quello fittile che in ogni età hanno consegnato al *medium* ceramico la comunicazione estetica del proprio sentire colmando il proprio svantaggio nell'abilità tecnico-esecutiva con il ricorso alla collaborazione materiale di maestri ceramisti e manifatture qualificate in grado di supportarli nelle fasi più complesse del procedimento tecnologico oppure di prendere in carico la totale operatività del processo creativo. In alcuni casi questa mediazione ha dato vita a risultati di eccellenza nel panorama della ceramica e dell'arte *tout court* e in tal senso quello di Luigi Ontani (Grizzana Morandi, 1943) rappresenta un caso emblematico. In primo luogo lo è per la dimensione sovranazionale della sua esperienza artistica, legata, oltre che alla natura multiculturale dei suoi messaggi e codici stilistici, alla fama, all'apprezzamento e alla visibilità internazionale del suo lavoro, che non di rado si concretizza in realizzazioni ceramiche di eccezionale dimensione e impegno esecutivo, le quali rappresentano anche un'occasione di prestigio e valorizzazione per il mestiere fittile italiano. Inoltre perché la perfetta intesa che l'artista ha saputo stabilire con gli artigiani faentini, ai quali, oramai da molti anni, è affidata la realizzazione delle sue opere ceramiche, gli ha consentito di concentrare il proprio impegno creativo – che nelle precedenti collaborazioni ceramiche richiedeva all'artista ancora un coinvolgimento manuale – nelle fasi dell'invenzione e della conduzione *ex machina* dei processi produttivi, delegando completamente la pratica del fare alla sapienza tecnica e al virtuosismo esecutivo delle maestranze artigiane, e quindi per la lampante affermazione di un principio di idealizzazione dell'arte, che separa e assegna a individualità distinte il momento ideativo fondante e la prassi meccanica.

Dagli anni Novanta infatti Ontani ha stabilito con la Bottega Gatti di Faenza un fortunato sodalizio artistico, che nel tempo è divenuto esclusivo e si è sviluppato in una perfetta concordanza di intenti, tale da consentire all'artista di raggiungere proprio in quest'ambito uno dei vertici della propria espressione artistica. D'altro canto, come osserva Pietro Bellasi,

## VI. Sinergie creative: la collaborazione tra artista e maestro ceramista

Non è casuale che Ontani arrivi alle realizzazioni più perfette in ceramica. Questo materiale intrinsecamente lusinghiero al tatto e alla vista, con la sua gamma di superfici che va dal lucido brillante all'opaco più denso, con il suo senso di prezioso artigianato è quasi un emblema dell'arte ontaniana. Anche l'aspetto collaborativo richiesto dal materiale, il dialogo fra Ontani e i maestri ceramisti di Faenza, ha un ruolo di primaria importanza nell'idea fondamentale per Ontani dell'arte come atto di comunione<sup>67</sup>.

Una felice comunione artistica, appunto, grazie alla quale la figulina del maestro bolognese manifesta negli ultimi decenni un progressivo e sensibile incremento nella quantità delle opere e nella complessità, raffinatezza e grandiosità degli esiti, tanto da connotarsi come stile personale, riconosciuto, ricercato e imitato nel mondo, attraverso il quale l'artista porta ai massimi livelli non solo le qualità materiche, plastiche o decorative della sua opera, ma l'identità stessa dell'arte ceramica nel senso inteso da Gio Ponti di 'forma-materia-colore' in una cosa sola<sup>68</sup>.

### VI.2.1. *La vita come opera d'arte e l'arte come specchio dell'artista*

Luigi Ontani nasce in provincia di Bologna, a Montovolo di Grizzana Morandi, nel 1943. Si avvicina da autodidatta all'ambiente artistico, persuaso della possibilità di poter intraprendere un percorso 'avventuroso' nel mondo dell'arte, evitando la formazione accademica (frequenta solo il Corso Libero del Nudo dell'Accademia di Belle Arti di Bologna) ed evadendo anche l'affiliazione alle tendenze artistiche correnti, in particolare al drastico rigore dell'Arte Povera. Frequenta Bologna (soprattutto lo Studio Bentivoglio), Milano e Torino. Quest'ultima città – dove svolge il servizio militare – stimola particolarmente la sua passione per la letteratura, la poesia e la pittura. Qui visita assiduamente la galleria di Luciano Pistoï, conosce il Gruppo Zero e stabilisce contatti con artisti come Carla Accardi, Luciano Fabro e Giulio Paolini. Muove i primi passi artistici alla metà degli anni Sessanta quando, in un clima di generale rifiuto delle tecniche figurative tradizionali, alterna alla pittura alcune sperimentazioni oggettuali. La sua prima esposizione si tiene a Bologna nel 1967 alla galleria San Petronio e in questa occasione presenta tempere, acquerelli, disegni e artefatti creati con materiali poveri. Alcuni dei suoi primi lavori sono realizzati, infatti, con processi

<sup>67</sup> Cfr. P. Bellasi, *Luigi Ontani: il dono eccessivo*, in Fabbri 1997, p.n.n.

<sup>68</sup> Cfr. Ponti 1948, p. 24.

artigianali, come gli *Oggetti pleonastici*<sup>69</sup> (1965), che rimandano vagamente ai giocattoli metafisici di Savinio e sono ottenuti da calchi di oggetti quotidiani (barattoli di borotalco, scatole di cioccolatini, cartoni di uova) in scagliola dipinta a tempera con colori vivaci, e come *La stanza delle similitudini* (1970), allestita alla galleria San Fedele di Milano nel 1970 e presentata dal critico bolognese Renato Barilli: un'opera *site specific* ottenuta con elementi in cartone ondulato e gommapiuma, in rosa e celeste, ritagliati, assemblati e composti nello spazio «pareti/soffitto/pavimento creando un ambiente coinvolgente, tribale»<sup>70</sup>. Già in queste esperienze gli stilemi del ritaglio, del profilo, della ripetizione visualizzano concetti linguistici, come l'emulazione, l'analogia, la simbiosi, la simpatia, secondo un quadro teorico concettuale aderente prevalentemente al pensiero di Michel Foucault. Emerge così l'attitudine di Ontani a rielaborare con sorprendente fantasia strutture e temi del discorso, restituendoli carichi di simboli suscettibili di diverse interpretazioni. Pubblica peraltro in questi anni, su il «Resto del Carlino», alcune poesie nelle quali rivela la tendenza all'uso di neologismi e giochi di parole, che sarà poi prerogativa delle sue titolature.

Nel 1970 Ontani si licenzia dall'azienda (Maccaferri) presso la quale è impiegato fin da ragazzo e si trasferisce a Roma, dove divide inizialmente un alloggio in affitto con Sandro Chia e dove frequenta la galleria L'Attico di Fabio Sargentini, presso la quale incontra, tra gli altri, Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz e il giovane Francesco Clemente. Nel 1971 inizia a sperimentare il video (filmati in super-otto) e la tecnica fotografica. Nel 1973, in occasione della manifestazione romana *Contemporanea*, curata da Achille Bonito Oliva, impersona *Tarzan*, il primo della sua famosa serie di *tableau-vivants*, nei quali indossa gli abiti di vari personaggi della storia, dell'arte, del mito, del folklore. L'anno seguente, nella personale a L'Attico, espone gigantografie a grandezza naturale dove compare come soggetto, personificando giocosamente un giovane Bacco, San Sebastiano, un fauno, immersi nell'ambientazione silvestre fornitagli dal territorio natio. Negli stessi primi anni Settanta espone il proprio corpo anche attraverso performance e azioni dal significato arcano e simbolico-rituale ma, pure in questo caso, mai nei panni prosaici del quotidiano, sempre in quelli evasivi del sogno e della favola: si confeziona abiti stravaganti oppure si ricopre di oggetti, come tegole o uova.

<sup>69</sup> L'opera e le altre citate nel testo e datate prima del 1995 sono riprodotte in Barilli 1995.

<sup>70</sup> Cfr. Ontani Bellini 2012, p. 33.

Dotato di fine ironia, di gusto del paradosso e di narcisistico esibizionismo, Ontani interpreta in modo erudito e al tempo stesso dissacrante la cultura occidentale e quella orientale, le credenze popolari e i miti classici e da questo immenso patrimonio attinge elementi che combina imprevedibilmente, incrociando religione e leggenda, passato, presente e futuro, immagine e parola, così da allargare costantemente gli orizzonti della rappresentazione iconografica. Allo stesso tempo tra contaminazione e citazionismo, sempre più si viene precisando la sua tipica cifra stilistica, centrata su un'autoreferenzialità dandy, che lo porta ad aderire al principio dannunziano del fare della vita un'opera d'arte, mettendo sempre in scena e al centro della propria ricerca sé stesso, proponendosi come soggetto artistico e nel contempo come laboratorio d'identità, di alterità e di metamorfosi.

Alla metà degli anni Settanta, in un momento di negazione dei tradizionali linguaggi artistici, Ontani ritorna provocatoriamente alla pittura a olio e all'acquerello, utilizzando colori evanescenti ed eleganti arabeschi decorativi. Nel 1975 espone ad Amsterdam e poi nel 1976-77 a Parigi e New York. Negli anni Ottanta presenta le sue opere nelle maggiori città italiane e tiene personali ad Anversa e a Groningen, nei Paesi Bassi. Con Salvo (Salvatore Mangione) è considerato da Renato Barilli anticipatore e capofila del gruppo dei Nuovi-nuovi<sup>71</sup>, i cui componenti sono accomunati da una inclinazione verso il Kitsch e la decorazione e dalla tendenza a recuperare, attraverso lo strumento della citazione, il grande passato delle arti visive.

All'evolversi del percorso artistico si accompagna un costante approfondimento nella conoscenza di altri paesi e culture attraverso numerosi viaggi intercontinentali che gli permettono anche la scoperta di tecniche alto-artigianali e l'instaurarsi di collaborazioni con artisti dal «gesto naturalmente raffinato»<sup>72</sup> grazie ai quali arricchisce il suo orizzonte linguistico. Dopo il primo viaggio in India, nel 1974, e l'avvio di un rapporto di cooperazione con fotografi locali, torna più volte in Oriente e dal 1982 realizza a Bali maschere in legno di pule, che

<sup>71</sup> Un movimento artistico italiano così denominato in occasione della mostra curata dal critico d'arte Renato Barilli, insieme ai collaboratori Francesca Alinovi e Roberto Daolio, presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna nella primavera del 1980. Vi partecipano gli artisti Enrico Barbera, Luciano Bartolini, Bruno Benuzzi, Antonio Faggiano, Marcello Jori, Felice Levini, Luigi Mainolfi, Giuseppe Maraniello, Luigi Ontani, Giorgio Pagano, Pino (Giuseppe) Salvatore, Salvo, Aldo Spoldi, Wal (Walter Guidobaldi).

<sup>72</sup> Cfr. L. Ontani, in Giupponi 2012.

diventano uno dei suoi temi/oggetti preferiti. La ricerca di nuovi mezzi espressivi lo porta a sperimentare la cartapesta, con la quale crea maschere e sculture di grandi dimensioni, come *Centauro* (1984), esposto alla Biennale di Venezia nel 1984. Comincia nei primi Ottanta a utilizzare anche la ceramica, affidandosi alla collaborazione con alcuni maestri ceramisti, per poi stabilire un rapporto esclusivo con la faentina Bottega Gatti, con la quale realizza opere di crescente impegno, che partecipano alle sue mostre, accanto ad altre tipologie di lavori, esprimendo in modo significativo l'esuberanza coloristica e ornamentale e la raffinata ricerca estetica dell'artista. Allo stesso tempo si consolida il nesso tra parola e immagine, tra titolo e oggetto, entrambi basati su una logica di ibridazione che suggerisce al fruitore continui salti concettuali e visivi.

Dagli anni Novanta Ontani espone, oltre che nelle principali sedi museali italiane, in molti musei internazionali e ottiene importanti premi e riconoscimenti della critica che lo pongono tra i principali artisti italiani dell'età contemporanea.

## VI.2.2. *La CerAmica di Luigi Ontani*

### VI.2.2.1. Il ricorso alla maestria esecutiva delle arti popolari e decorative

Nel corso del suo lungo e articolato cammino artistico Luigi Ontani ha sperimentato una molteplicità di linguaggi attraverso i quali ha di volta in volta declinato in infinite variazioni i concetti e i soggetti a lui cari, afferenti alle sfere del mito, della leggenda, del pensiero filosofico e della storia, componendone e ibridandone gli elementi iconografici, ideologici e semantici con raffinato senso estetico, intelligente ironia e sottile provocazione.

Pur avendo fatto ricorso a una varietà di tecniche espressive e materie eterogenee, Ontani le ha usufruite nell'ottica della possibilità estetica offerta da ciascuna di rendersi interprete fedele di una sua idea o progetto, senza attribuire al materiale o alla prassi una rilevanza in sé, in quanto performance, video, immagine fotografica oppure manufatto in gesso, bronzo, marmo, tessuto, ceramica, vetro, legno, pelle, cartapesta o altro, ma piuttosto nel suo farsi azione o oggetto significanti, da cui il reiterarsi da un *medium* all'altro di concetti, icone e archetipi prediletti, come la maschera, l'ermafrodito, l'uovo, l'occhio pineale, *l'Alnus Aurea* – omaggio al *Ramo d'Oro* di James Frazer –, nella sua foglia d'ontano, assunta, per assonanza al cognome dell'artista, come simbolo araldico.

Per la trasversalità delle tecniche adottate da Ontani vale in un certo senso quanto scrive Filiberto Menna a proposito dell'Arte Concettuale: «ciò che conta è il procedimento mentale che sta a monte dell'operazione, mentre non è par-

ticolarmente rilevante che questo procedimento venga comunicato con parole pronunciate verbalmente, con parole scritte, con fotografie, film, oggetti, e così via»<sup>73</sup>. Nel suo caso però la pregnanza intellettuale non prevale sul dato oggettuale, che invece assume per l'artista, dopo l'iniziale interesse per l'esperienza performativa, una valenza primaria. In particolare nella creazione *ontaniana* il *concetto* che sovrintende alla reificazione dell'opera è il sincretismo, ossia la convergenza di temi e figure simboliche, che attingono non solo al bagaglio onirico e immaginale e a quello esperienziale – quest'ultimo denso di viaggi, avventure e incontri straordinari – dell'artista, ma soprattutto a un ricco patrimonio culturale, che spazia dalla cultura 'alta' a quella popolare, dall'arte alla letteratura, all'archeologia, alla mitologia, alle religioni, all'antropologia culturale dei riti, del costume, delle fiabe, delle credenze.

Come racconta l'artista<sup>74</sup>, avendo assunto, in quanto autodidatta, una prospettiva 'dilettantesca' di approccio all'arte, egli ha intrapreso inizialmente percorsi espressivi che non necessitassero di un professionismo del linguaggio artistico o meglio di una specifica competenza tecnica, come saper dipingere, saper scolpire, danzare o recitare. In un secondo tempo, focalizzando il proprio interesse sull'artefatto, pur consapevole della propria 'inettitudine' alla esecuzione materiale specialistica dell'opera, Ontani ha scelto di non prescindere dalla manualità, né dalla condizione di una ineccepibile finitezza esecutiva, né tantomeno da un'ideale 'classico' di bellezza dell'oggetto artistico. Non ha abdicato cioè, come è invece accaduto ad artisti della sua generazione, in favore di forme espressive ostentatamente primitive, abbozzate, rozze o persino sgradevoli, ma ha invece coltivato l'ambizione di offrire al fruitore, attraverso opere visivamente allettanti e tecnicamente sofisticate, occasioni di piacevole e stimolante contemplazione estetica, oltre che di riflessione intellettuale. Questa istanza ha condotto l'artista a ricercare e individuare potenzialità e valenze estetico-espressive non solo nelle arti cosiddette 'maggiori', quanto soprattutto in quelle folkloristiche o decorative, le quali, essendo di norma marginalizzate dalla cultura e dall'arte ufficiali, soggiacciono generalmente a prassi di ripetizione banale e utilitaristica di formule stilistiche tradizionali. Viceversa, «nella convinzione creativa di poter esprimere qualcosa fuori dal controllo e dalle righe della tradizione»<sup>75</sup>, l'artista ha

<sup>73</sup> Cfr. Menna 1970, p. 10.

<sup>74</sup> Cfr. Galliani 2015.

<sup>75</sup> Ivi.

dapprima sperimentato e poi assunto come consuetudine la pratica del ricorso a specifiche eccellenze artigianali nelle fasi materiali del proprio processo creativo, così da affidare a maestri d'arte e di mestiere la rappresentazione concreta delle proprie idee. D'altra parte il riconoscimento da parte di Ontani dei linguaggi artistico-popolari come «fonte immensa d'ereditarietà manuale»<sup>76</sup>, non ha mai coinciso con la sua volontà di intraprendere un percorso personale di apprendistato o di conoscenza empirica, quanto piuttosto con la delega parziale o totale dell'azione fabbrile a coloro che, esercitando per lavoro e per retaggio una certa sapienza artigianale, ne fossero depositari del talento e dei segreti. Questo atteggiamento, lungi dal rispondere a mere ragioni di opportunità, è espressione di una onesta e intelligente coscienza dei propri limiti in relazione ai propri obiettivi e quindi della volontà di non abbassare il livello della qualità tecnico-esecutiva per dar conto a un principio di protagonismo produttivo, ma viceversa di mirare a un oggetto estetico che sia espressione impeccabile dell'esercizio magistrale dell'arte, anche a costo di doverne ridefinire il patrimonio genetico autoriale. Ne discende l'implicito riconoscimento di merito nei confronti dell'altrui esperienza e capacità, che si esplicita nella puntuale consuetudine osservata dal maestro di indicare nei propri libri d'artista o cataloghi, così come nelle didascalie delle opere in esposizione, i nomi degli artigiani coi quali collabora, «non per debito – come precisa egli stesso –, ma per rispetto e considerazione della loro creatività»<sup>77</sup>.

In tal modo l'artista ha creato e alimentato negli anni – aumentando l'orizzonte dei *media* utilizzati soprattutto dagli anni Ottanta – una personale rete di cooperazioni e contesti di lavoro, che costituisce come un'estensione su scala planetaria del proprio incantato e raffinato atelier romano di via delle Colonnette, che fu un tempo lo studio di Antonio Canova: fabbri e fonditori in Africa, intagliatori di maschere in Giappone e a Bali, argentieri in Messico, fotografi e sarti in India, maestri delle ombre cinesi in Thailandia, soffiatori di vetro a Murano, ebanisti, corniciai indoratori e cartapestai a Roma, produttori di tessuti esclusivi a Como, ceramisti a Faenza, Roma, Castelli e Montecorvino Rovella. Tant'è vero che – come osserva Achille Bonito Oliva<sup>78</sup> – si può dire che nel XX secolo Ontani

<sup>76</sup> Cfr. L. Ontani, in Marucci 1998, p. 275.

<sup>77</sup> Cfr. conversazione tra Luigi Ontani e Daniela Lancioni tenutasi a Villa Carpegna il 7 novembre 2012 nell'ambito del ciclo *L'arte negli anni '70 le parole e le immagini* curato da Daniela Lancioni e promosso dalla Quadriennale di Roma.

<sup>78</sup> Achille Bonito Oliva: «Si può dire che nel XX secolo tu hai riaperto bottega?» Luigi Ontani: «Beh, in effetti la bottega, così si chiama, che soprattutto è stato un apprendistato e l'estensione

abbia riaperto bottega nel senso precisato dall'artista di aver conferito valore a mestieri e maestrie da lui non posseduti che «la nostra seriosità di occidentali è sempre pronta a dimenticare o a mettere in seconda fila»<sup>79</sup> e che invece, attraverso il suo lavoro, rinascono nel fausto spozalizio con l'arte, in un reciproco dare-avere tra artista-ideatore e artigiano-esecutore o meglio, per usare le parole del maestro, «nella qualità della mediazione della generosità delle parti a favor delle Arti»<sup>80</sup>.

In realtà nei suoi primi lavori, come gli *Oggetti pleonastici* o gli elementi de *La stanza delle similitudini*, l'artista esprimeva una forte componente di manualità artigianale, muovendosi in una dimensione ludica e hobbistica da lui definita di 'creatività dilettantesca' o di 'distrazione-concentrazione', in quanto legata a un tempo dilatato e sospeso, quale era appunto quello del suo vivere di allora nell'isolamento della provincia, lontano dagli stimoli diretti della cultura e dell'arte delle grandi città. Negli anni però, parallelamente all'estendersi dei suoi orizzonti e all'evolversi del suo linguaggio, questo aspetto fabbrile dell'attività creativa è stato via via abbandonato, con il coinvolgimento sempre più sostanziale di terzi nella costruzione dell'oggetto artistico e con risultati sempre più complessi e raffinati, proprio dal punto di vista tecnico-esecutivo.

Da principio si è trattato semplicemente di affidare a qualcuno lo scatto fotografico di una posa, così da evadere la pratica dell'autoscatto. In seguito la quota di azione delegata ad altri diventa più consistente, anche in considerazione delle potenzialità e capacità offerte da colui che è implicato nella collaborazione. In particolare l'incontro e la conoscenza di etnie e culture estere a partire dalla prima metà degli anni Settanta offre all'artista l'opportunità della scoperta di improbabili bacini di operatività alto-artigianale da affiancare a quelli del già ricco panorama nazionale: prendono così il via i rapporti con fotografi, mascherai, cartapestai, ceramisti, vetrai, argentieri etc., in Italia, India, Thailandia, Bali, Sri Lanka, Giappone, Messico, Egitto, Burkina Faso. Non si tratta in verità di un

di un mestiere che io non possiedo e che altri hanno virtuosamente rappresentato e sono in oblio, quindi ceramisti, vetrai, doratori, tutti quelli che in qualche modo hanno questa qualità straordinaria e non hanno prospettiva di esprimerla se non in una serialità molto riduttiva. Quindi l'artigiano e l'artista è un tutt'uno che la storia ha donato e che viene esaltato in quest'individualità, che è in qualche modo anche la nota della mia rappresentatività» (Intervista di Achille Bonito Oliva a Luigi Ontani andata in onda il 16 febbraio 2014 nell'ambito del programma RAI *Fuori Quadro*).

<sup>79</sup> Cfr. Barilli 2003, p. 27.

<sup>80</sup> Cfr. L. Ontani, in Marucci 1998, p. 276.

caso isolato nell'arte contemporanea in quanto, ad esempio, nello stesso periodo Alighiero Boetti sperimenta l'interesse per tecniche artigianali desuete e delegate e avvia la sua collaborazione con ricamatrici afgane e di Peshawar (Pakistan) per la realizzazione dei suoi arazzi e tappeti.

Per Ontani, tuttavia, il piacere e la pratica del fare in prima persona sopravvivono nel disegno e nella pittura, cosicché queste modalità espressive continuano a esplicitarsi ogni qualvolta è possibile: nei dipinti a olio, nei grandi fogli di carta dipinti ad acquerello, nella colorazione o nel ritocco a pennello delle fotografie, nella decorazione e dipintura delle sculture e, soprattutto, nel disegno a china e acquerello, che assume la valenza di prodotto artistico finito, ma anche e soprattutto di 'appuntamento di viaggio' o progetto, espressione *in nuce* dell'oggetto plastico.

#### VI.2.2.2. Ideazione, codificazione e produzione dell'*ibridolo*

Sebbene formulato con un linguaggio artistico autonomo e compiuto, il progetto grafico-pittorico dell'opera *ontaniana* contiene in sé tutti gli elementi significanti del concetto originario, a cominciare dal titolo, che racchiude il principio stesso dell'ispirazione. Infatti è dal nome che si sviluppa l'immagine che rappresenta l'idea, così come avviene nella costruzione di un rebus: «ogni volta che formulo un'immagine o un'allegoria nasce anche il titolo. Anzi spesso è proprio il titolo il promemoria per fare una cosa. Per esempio se penso a un piatto, penso al tatto del piatto, al piatto del tutto, al piatto del pianto, al piede piatto, al piatto del patto»<sup>81</sup>. Perciò – come scrive Gabriella Belli – l'opera di Ontani è «la rappresentazione *tout court* dell'ambiguità semantica contenuta nel gioco di parole, frutto di un uso virtuosistico del linguaggio, sottoposto come l'immagine all'esercizio costante del *non-sense*, dell'aforisma, dell'anagramma, dell'ossimoro, della metafora, della sciarada»<sup>82</sup>.

Non a caso Ontani rifiuta per i suoi artefatti la definizione classica di scultura, ma parla piuttosto di idolo, totem o meglio, ricorrendo a un suo neologismo, di *ibridolo*, nel significato di ibridazione di idoli, così da esplicitare il principio di stratificazione e contaminazione di elementi simbolici sul quale fonda il proprio processo sincretico-creativo. In tal senso il disegno, accompagnato dalla titolazione e talvolta da uno 'spartito' scrittografico, ha valenza di codice di comunicazione dell'intenzione creativa dell'autore, sia a coloro che si occuperanno della

<sup>81</sup> Cfr. L. Ontani, in Planca 1996, p.n.n.

<sup>82</sup> Cfr. G. Belli, *Ecce puer*, in Barilli 1995, p. 29.

restituzione materiale e tridimensionale dell'idea, che al pubblico a cui l'opera è destinata. Da qui la consuetudine di esporre a parete, in prossimità dell'oggetto d'arte, tali disegni – incorniciati da bacchette dorate e generalmente orientati a quarantacinque gradi – come traccia della scintilla primigenia dell'invenzione e 'marchio' inequivocabile d'autorialità (fig. 110).

Si tratta evidentemente di progetti aperti, destinati a subire in corso di realizzazione una serie di modifiche, spesso per effetto di una riformulazione della prima intuizione da parte dell'autore dovuta all'immissione di ulteriori contenuti concettuali, incarnati da figure allegoriche aggiuntive. Cionondimeno, accanto al ripensamento dell'autore, vi è poi un margine di trasformazione dovuto all'interazione tra l'intenzione dell'artista e le capacità manuali e intellettuali dell'esecutore, a cui, nel caso della ceramica, si aggiunge il grado di libertà dovuto all'elemento fuoco, stigmatizzato da Fausto Melotti come un 'super-regista'<sup>83</sup> che sottrae all'artefice il pieno controllo del risultato. Ontani stesso sottolinea a tal proposito il principio di mediazione sul quale si fondano i suoi rapporti di collaborazione e il suo tendenziale atteggiamento possibilista rispetto alle eventuali deviazioni del prodotto finale dall'idea originaria per effetto di fattori tecnici o umani. Ne porta ad esempio il caso di un suo disegno dal quale nel tempo sono nate tre maschere in legno intagliato e dipinto, eseguite da diversi maestri mascherai balinesi, ciascuno dotato di una propria maestria tecnica e di una personale sensibilità, tali da restituire dell'idea dell'artista tre differenti letture-interpretazioni, nelle quali lo stesso ha potuto tuttavia ugualmente riconoscersi.

Circostanza quest'ultima affatto scontata qualificandosi lo stesso Ontani come 'dittatore estetico' – ed essendo ciò confermato dagli artieri coi quali interagisce –, ossia un committente particolarmente esigente e attento al dettaglio, oltre che molto presente nel sovrintendere il processo di lavorazione, indirizzandone, per quanto possibile, gli esiti ai suoi desiderata, e incline a forzare le pratiche di bottega per ottenere risultati inediti ed esclusivi tanto nell'arte quanto nella vita, ambiti che nel suo caso coincidono. Ne sono esempio i materiali e modelli dei suoi sofisticati capi d'abbigliamento e delle sue calzature o le gamme

<sup>83</sup> Così Fausto Melotti raccontava in un'intervista a «Harper's Bazar», 1974, 12, p. 150, il difficile rapporto con l'arte ceramica: «Per me la ceramica è un pasticcio. È una cosa anfibia e sotto sotto c'è sempre un piccolo imbroglio, perché non puoi sapere esattamente quello che fai. C'è un super regista che è il fuoco, che ti monta alle spalle e alla fine dirige lui le operazioni. Per quanto tu faccia, alla fine una virgola ce la mette lui e questo a un artista darà sempre fastidio. Almeno a me dà fastidio che ci sia qualcuno che mette le virgole in quello che dico o che scrivo».

personalizzate di colori appositamente sviluppate dalla Bottega Gatti per le sue maioliche, così da assecondare le preferenze cromatiche dell'artista, che includono l'arancio, il magenta, l'indaco, il turchese e naturalmente l'oro, escludendo rigorosamente il nero. E, come racconta il maestro, fondamentale nella maturazione del proprio culto dell'originalità estetica, della qualità dei materiali e della perfetta fattura dei manufatti, è stata la sua amicizia con un protagonista del *bel design* italiano, come Dino Gavina<sup>84</sup>.

Tornando al codice del progetto, Ontani dichiara che talvolta, persino nella realizzazione di lavori monumentali, il concetto può essere veicolato da un segno grafico «al limite dello scarabocchio puerile», nel senso che la reciproca conoscenza – come nella pluridecennale collaborazione con la Bottega Gatti – consente al bravo artigiano di cogliere il senso dell'idea e di strutturare l'opera anche solo a partire da pochi puntelli verbali o visivi, per poi concordarne con l'autore le successive fasi di sviluppo. Ad esempio nel caso dei lavori presentati da Ontani in occasione della mostra *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. CasaMondo*, alla Casa Studio Giorgio Morandi di Grizzana Morandi (2015) – per la quale l'artista ha realizzato con la Bottega Gatti la serie di composizioni tridimensionali di oggetti in maiolica intitolata *Nature ExtraMorte Antropomorfone*<sup>85</sup> – tutti i membri della manifattura faentina sono stati a vario titolo coinvolti nel progetto dell'autore di restituire attraverso il *medium* ceramico i dati materiali rappresentati nelle nature morte del pittore o sussistenti nella sua casa-studio come traccia della sua remota presenza. Ciascun artigiano ha espresso al massimo la propria partecipazione creativa all'idea adoperandosi nel reperire i modelli degli oggetti e nel riprodurli poi in maiolica nella personale grammatica *ontaniana*, «in una conduzione di virtuosità della bottega, cercando, attraverso diverse tecniche, di far risultare ancora più accattivante e seducente la sublime dimensione della natura morta *morandiana*»<sup>86</sup>. Come è avvenuto per le composizioni floreali, per le quali un plastificatore dell'équipe di

<sup>84</sup> Dopo una lunga esperienza nel settore della scenografia teatrale e degli allestimenti, Dino Gavina entra in contatto con Lucio Fontana che lo indirizza al design industriale e lo introduce nell'ambiente milanese presentandogli alcuni protagonisti dell'architettura, come Carlo Mollino, Carlo De Carli, Pier Giacomo Castiglioni e Carlo Scarpa. Nel 1960, Gavina fonda la Gavina S.p.A., assumendo il ruolo di amministratore delegato e chiamando alla presidenza Carlo Scarpa. L'azienda, che si afferma come punto di riferimento e fonte d'ispirazione per moltissime altre case del settore, in Italia e all'estero, si avvale di collaborazioni importanti, come quella con Pier Giacomo Castiglioni, al quale si deve il primo prodotto immesso sul mercato, la poltrona *Sanluca*.

<sup>85</sup> Ripr. in Frattarolo 2015.

<sup>86</sup> Cfr. L. Ontani, in Galliani 2015.

Davide Servadei ha avuto occasione di mettere in campo un suo particolare talento spingendolo al limite del virtuosismo tecnico o come per le tipiche bottiglie e versatoi *morandiani*, foggiate dal tornitore e personalizzati, nella dimensione e nella forma, con l'inserimento di occhi della mente e di elementi, come nasi e bocche, desunti dalla fisionomia del volto di Ontani (fig. 111).

Quest'ultimo è anche un tipico esempio di come l'impronta del corpo dell'artista, ricavata dal calco anatomico del suo viso, assuma valenza di modulo proporzionale lì dove, non essendovi un progetto grafico esecutivo, con dimensioni o riferimenti precisi alla tridimensionalità, l'elemento realistico diviene una sorta di 'sezione aurea' per lo sviluppo spaziale della rappresentazione. Come avviene già nella cartapesta e poi nel vetro, anche in ceramica infatti il *tòpos* della maschera riveste un'importanza primaria nella figurazione scultoria di Ontani e, seguendo la medesima logica applicata nei travestimenti dei *tableaux vivants*, nell'*ibridolo* ceramico (*ermestetica*, canopo, *grillo*, *belli n/m busto*, *girotondo*, ecc.) l'identità dell'artista si sovrappone, «con scoperto e delizioso narcisismo»<sup>87</sup>, a quella del personaggio o figura allegorica di riferimento attraverso l'autoritratto ricavato appunto dall'impronta del viso – e anche di mani, piedi e altre parti anatomiche –, che conferisce verità naturalistica all'oggetto e ne dichiara in maniera lampante l'autorialità.

### VI.2.2.3. L'espressione ceramica, dagli esordi al sodalizio con la Bottega Gatti

Renato Barilli<sup>88</sup> osserva che nella scelta dei materiali coi quali esprimersi Ontani ha sempre privilegiato quelli in grado di trasmettere un senso di apparente immaterialità e assenza di peso e quelli dotati del requisito primario e irrinunciabile del colore, così da contrastare il bianco e nero programmatico invalso nell'Arte Concettuale e da dare consistenza a immagini di sapore pittorico. Conseguentemente, come rileva Marina Coden,

nelle peregrinazioni artistiche di un 'parapittore' poliedrico e multiforme quale solo Luigi Ontani sa essere, non poteva mancare l'approdo al pianeta levigato e lucente della ceramica. Grazie alla sua vitrea e quasi trasparente compattezza, Ontani continua a perpetuare quel mito dell'essere e dell'apparire di cui la sua arte costantemente si nutre e di cui la ceramica diviene artefice e complice)<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Cfr. Barilli 2003, p. 27.

<sup>88</sup> Cfr. Barilli 1995, p. 13.

<sup>89</sup> Cfr. M. Coden, in Fabbri 1997, p.n.n.

Inoltre, per Barilli, la ceramica è il materiale prediletto dell'artista anche perché è comunemente associato alla «produzione di oggettini affettuosi e domestici, magari di cattivo gusto, appartenenti a quello che oggi si chiama il Kitsch: un mondo molto caro al nostro artista, che non intende distaccarsi da uno stato d'animo di innocenza tra l'infantile e il popolare, salvo a riscattarlo con impennate di malizia e di estrosità»<sup>90</sup>. Lo stesso maestro ha in più occasioni dissertato sulle prerogative dell'arte del fuoco, sulle ragioni del suo apprezzamento e sul suo oramai storico rapporto con essa. A tal proposito, in un dialogo 'poetico' con Luciano Marucci, Ontani scrive:

la Ceramica amica e ammicca fuori dal tempo, tempio del forno et orno, per l'eternità fragile ma duratura, l'ennesima monumentalità, dalla precarietà della mia avventura, all'opposto avamposto ben riposto, conservAttivo della materia creativa malleabile (vedi rapporto con Davide SERVADEI della bottega Gatti in Faenza, costanza di vivace procace prestanza consonanza d'ErmEstetiche), la tecnica è antica col sapere relativo evoluto nel progetto assoluto condotto simbiotico in compagnia d'arte applicata; (inoltre altri rapporti territoriali esplorativi espositivi nel Sud = Nando di Terraviva a Montecorvino di Vietri, e i 33 grilli a Castelli con Appicciafuoco. Con Venera Finocchiaro a Roma dal 1980, prima collaborando con le statue, ibridoli di cartapesta, poi passando alla festa ceramica, capriccio e fantasmagoria delle TRIBÙ TABÙ.<sup>91</sup>

Prima ancora di esaminare i contenuti della narrazione è interessante sottolinearne la forma *paroliberista*, ossia l'attitudine *ontaniana* a un uso creativo del linguaggio che 'libera' il testo da vincoli sintattici e grammaticali e lo assume in quanto *medium* artistico. L'artista sviluppa il racconto non solo a partire dal significato lessicale, ma anche dalla valenza sensoriale ed estetica del significante e, ricorrendo ad allitterazioni e onomatopee, ne fa un componimento 'musicale' che, contemporaneamente, traduce in elaborato calligrafico, nel quale i grafemi si combinano a motivi decorativi e simbolici. Tornando poi ai contenuti, per quanto concerne l'esplorazione da parte di Ontani dei territori della figulina, essa ha origine già nei primi anni Ottanta e si colloca nell'ambito di un orientamento di ricerca che denota una certa insofferenza al clima artistico concettuale e poverista coevo e invece un'aspirazione verso un «più spirabil aere»<sup>92</sup>, animato da

<sup>90</sup> Ivi, p. 100.

<sup>91</sup> Cfr. Marucci 1998, p. 275.

<sup>92</sup> Cfr. Barilli 2003, p. 27.

immagini fantasiose e colorate. Ai primi del decennio risale appunto l'incontro con la ceramista Venera Finocchiaro, conosciuta a Roma, grazie alla mediazione di Pietro Zanni, in un altro contesto artistico-artigianale esplorato dall'artista, quello della cartapesta. Docente e artista, Finocchiaro instaura con Ontani un felice sodalizio ceramico che si sviluppa nel corso degli anni, con periodi di assidua frequentazione e cooperazione presso il laboratorio romano della ceramista, che vedono il coinvolgimento del maestro, non solo nella formulazione dell'idea e nella supervisione del processo realizzativo, ma anche della definizione pittorica delle plastiche policrome in maiolica. Al contempo Finocchiaro collabora con Niki de Saint Phalle per il Giardino dei Tarocchi di Capalbio, assistendo l'artista francese nella modellazione e realizzando i rivestimenti in grès porcellanato e maiolica delle sculture del parco. Questo incarico, condotto con notevole dedizione e impegno, la porta nel 1985 a trasferirsi in sito, lasciando temporaneamente l'insegnamento e diradando il suo rapporto col maestro bolognese.

Nel 1984 Ontani realizza in collaborazione con Finocchiaro la maschera *La Sapienza*, da indossare in occasione della sua performance nell'ambito dell'incontro dedicato a *L'idea italiana della pittura. Testimoni e autori*, tenutosi all'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza Università di Roma. Con la ceramista sviluppa inoltre, tra l'altro: il volto-paese di Bologna, intitolato *Son Testa, son paesaggio turrito* (1984), omaggio al capoluogo emiliano, ottenuto dal calco del volto dell'artista, col naso foggiate a mo' di Torre degli Asinelli; la maschera ceramica *Là ci d'Arem la maschEra* (1987), che riassume i simboli della città ambrosiana; le vivaci sovrapposte, «talora popolate di fiori e frutti che copulano tra loro, talaltra frequentate da personaggi mitologici e letterari, colti da un'insolita pioggia di piselli, all'ombra dei cui germogli trovano svago e riposo»<sup>93</sup>, come in *Pasolini, pisolini e pisellini*, nel quale figura un'effigie del poeta e cineasta, che fanno parte dello sfarzoso allestimento della mostra monografica *Il clown della rosa*, alla Galleria Comunale d'Arte Moderna Villa delle Rose di Bologna nel 1990; la scultura *La Pulce di Pulcinella* (1990-93), nella quale ritorna il volto di Ontani con la maschera di Pulcinella, svettante su una torre di Babele, che ricorda la Scala del Bovolo di Venezia, accolta da un'arca variopinta popolata da monelli; i piatti antropomorfi esposti nel 1993 alla mostra *Le città del mondo: Levini, Ontani, Salvatori, Salvo* al Castello di Volpaia a Radda in Chianti; la grande (oltre due metri d'altezza) scultura *Panontale* (1994), presentata nella personale *MadeUsa* alla Sperone Westwater

<sup>93</sup> Cfr. M. Coden, in Fabbri 1997, p.n.n.

Gallery di New York, il cui titolo allude all'idea del tutto e al nome dell'artista, che raffigura uno stivale rovesciato – come nell'Italia appesa a testa in giù (*Italia d'oro, Italia fascista*, 1971) di Luciano Fabro – sul quale è in bilico il globo terrestre, sorretto da personaggi di tre diverse etnie (fig. 112); le ventuno statue della *Tribù Tabù Lacunare Lagunare* (1995); la serie di piccole (altezza c. 30 cm) plastiche dei 7 *Grilli NapoLeoniCinici*<sup>94</sup> (*NapImperone, Napollone, NapolEros, NapoLeone, NapoReone, Napaolone, Nape'leone*) (2003) che interpretano il personaggio napoleonico, attraverso le rappresentazioni allegoriche degli attributi di Bonaparte, rese mediante lo stratagemma compositivo del grillo gotico<sup>95</sup>.

Negli stessi anni in cui intrattiene la sua collaborazione artistica con Venera Finocchiaro, in occasione di un evento espositivo alla galleria Lapis/Arte di Ableo (Carmine Limatola) a Salerno, Ontani conosce il ceramista Ferdinando Vassallo, allora in società con Raffaele Falcone nel laboratorio Terraviva, fondato nel 1978 a Montecorvino Rovella, nella provincia salernitana, e dedito alla produzione di maioliche formate al tornio e dipinte a pennello alla maniera tradizionale vietrese, con l'utilizzo del caratteristico verde ramina unito a colori meno consueti e con un rinnovato repertorio decorativo-iconografico. Invero Vassallo non è propriamente un artigiano, ma piuttosto un artista, nel senso che la padronanza del mestiere – appreso all'Istituto d'Arte e poi presso la bottega di Luigi D'Amore a Molina di Vietri – non lo imprigiona nella ripetizione dei linguaggi e delle pratiche tradizionali, ma è strumento per assecondare un pensiero creativo agile e audace, capace di tuffi nell'io profondo e di voli tra le alte sfere della poesia, della filosofia e della più pura e libera immaginazione. Fin da giovane sperimenta tecniche inedite e ardite di lavorazione ceramica, talvolta coniugandole alla poetica concettuale (*Vaso assente*, 1986) e all'arte performativa e realizzando azioni spettacolari che coinvolgono il pubblico in cotture e interventi rituali, come le performance *free fire* e *carton fire* (1987), *cravon fire* (1990), *12 urne cinerarie per il prossimo millennio* (1995). Allo stesso tempo è capace di mettere da parte la propria personale ricerca estetica per donarsi generosamente all'invenzione altrui, entrando in affinità con il sentire e con le intenzioni creative dei colleghi artisti – tra i quali Ableo, Mario

<sup>94</sup> Ripr. in Ontani 2010, pp. 28-29.

<sup>95</sup> Si tratta di una tipologia di creatura fantastica composta da una testa umana alla quale sono direttamente connessi gli arti, un tema iconografico di origine antica, presente ad esempio nella pittura di Bosch e di Bruegel e illustrato dallo storico dell'arte lituano, Jurgis Baltrušaitis, nel suo *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* (1973), ben noto al maestro bolognese.

Carotenuto, Michael Heindorff, Marzia Migliora, Achille Perilli, Angelo Michele Risi, Bernd Zimmer, Luigi Ontani – e portando felicemente e rispettosamente a compimento le loro idee attraverso il *medium* ceramico, con una resa esecutiva di non comune complessità e perfezione, a testimonianza della solida *tecnhè* che tiene le redini di un'indole artistica indomita e pura.

Nel 1984, poco dopo il successo riscosso alla XLI Biennale di Venezia con le grandi sculture in cartapesta, Ontani ritorna a Salerno in vista della partecipazione alla rassegna *Amalfi Arte*, negli Arsenali dell'Antica Repubblica, e Ableo lo accompagna da Vassallo, al quale questi commissiona dei lavori che intende esporre nella mostra in programma. Benché l'incarico preveda tempi di esecuzione molto ridotti, pertanto insufficienti a contenere il ciclo completo di lavorazione dei manufatti, Vassallo raccoglie la sfida e velocemente predispose le lastre d'argilla sulle quali l'artista traccia direttamente, come su fogli di carta, i propri disegni. L'idea è di realizzare delle sagome piatte in ceramica smaltata, decorate su ambo i lati, da incastrare tra loro come modellini di cartone. Le lastre disegnate da Ontani vengono così sagomate da Vassallo e sottoposte a un'essiccazione veloce, con l'ausilio di fonti artificiali di calore, quindi colorate a crudo su entrambe le facce con ingobbi e infine sottoposte a monocottura, così da dimezzare i tempi di esecuzione. Per la data dell'inaugurazione le opere sono pronte e dal forno del laboratorio di Montecorvino Rovella raggiungono direttamente Amalfi per l'allestimento negli Arsenali (fig. 113).

Dopo questa prima prova di capacità tecnica, Ontani torna più volte da Vassallo per realizzare i suoi progetti in materia ceramica. Nel 1986, quando gli viene assegnato il primo Premio *Francesca Alinovi*, i due realizzano insieme cinque vasi ovoidali personalizzati dall'impronta-calco del volto dell'artista e coronati da una ghirlanda di foglie<sup>96</sup>. I vasi sono preparati da Vassallo in terracotta smaltata, quindi disegnati da Ontani sullo smalto bianco crudo e successivamente maiolicati dal ceramista, ottenendo esemplari di forma uguale, ma diversa decorazione.

Sebbene in maniera discontinua e 'avventurosa' – come dice Ontani –, la collaborazione col ceramista prosegue per una decina d'anni, portando all'artista anche stimolanti occasioni di scoperta del territorio campano – ad esempio del sito archeologico di Paestum –, nonché di approfondimento della vicenda della ceramica di tradizione locale, con tutto il suo prezioso bagaglio stilistico-inventivo d'ascendenza mitteleuropea. Sono frutto di questa cooperazione ad esempio le sei grandi

<sup>96</sup> Vassallo riferisce che uno di questi vasi sarebbe stato acquisito alle collezioni del Guggenheim Museum di New York.

(altezza 68 cm) *Uova Pineali* in terracotta, connotate da elementi fisionomici di un volto umano, munito di un esoterico terzo occhio (ghiandola pineale<sup>97</sup>), che l'artista espone tra le mura della Fortezza di Montalcino in occasione del progetto *Arte per l'Arte* del 1996. Ontani, che in questi anni collabora già con la Bottega Gatti di Faenza, torna da Vassallo per realizzare queste ceramiche forse in virtù delle particolari capacità e dell'indole all'azzardo dimostrate del ceramista campano, il quale riesce, dopo un primo tentativo fallito, a modellare e cuocere in un sol pezzo le grandi sculture di terracotta. Dai primi prototipi, spaccatisi durante la cottura, Ontani progetta peraltro di realizzare una scultura dedicata alla nascita dei gemelli Dioscuri che, secondo il mito sarebbero stati generati dall'amore di Zeus (in forma di cigno) e Leda, e pertanto venuti alla luce da uova, tuttavia la plastica delle figure dei mitici fratelli, approntata da Vassallo, non sarà mai verificata e conclusa dall'artista, che non ha più occasione di tornare a Montecorvino Rovella. Oggi quelle uova non integre giacciono, con la loro espressione malinconica, nel giardino semi-selvatico di Vassallo e, parzialmente nascoste nel folto della vegetazione, appaiono come enormi ovuli primordiali dischiusisi per dar vita a misteriose creature. Una di quelle perfettamente riuscite campeggia invece al centro dell'arabesco ordinato di siepi del giardino del Villino RomAmoR del maestro bolognese.

L'immagine-archetipo dell'uovo – potente simbolo dell'universale, dell'origine e della ciclicità dell'eterno ritorno, presente nelle cosmogonie di molti popoli –, di norma associata a quella non meno potente dell'occhio, è elemento ricorrente nell'opera *ontaniana* sin dai suoi esordi in forme espressive e materiali diversi e costituisce perciò un tipico esempio della reiterazione di un elemento iconico in molteplici *media*, che spaziano dal film (*MontOvolo* del 1970, che riproduce la performance *Le Uova*, in cui l'artista dispone sul proprio corpo nudo una dozzina di uova che poi, rotolando giù al suo movimento, si rompono) alle numerose maschere (*Pinocchio*, *Diovoscuoro*, *Colombo*, *Kullervo*, *CiclopOrcOvola*, *Ovo Pavoneale*, *CommUovoAltrove* ecc), inclusa la grande 'maschera da corpo' *Eggoista* (1983), al dipinto a olio (*Vedove con Uva e Uova*, 1985), alla forma ovoide del quadro sperimentata dagli anni Ottanta, alla fotografia (*OBL'io*, 1997), poi riutilizzata anche come fotoceramica, alle sculture in cartapesta, in bronzo (*Uovo Pineale Tripode*, 2006), ricoperte da foglia d'oro o d'argento (*Ibridolo Veris*, 1991), in ceramica (*Uovo d'Oro* del 1997, *BisOvazione* del 1995-97), fino alle più

<sup>97</sup> Per una approfondita dissertazione sulla ghiandola pineale e sul suo significato esoterico in relazione all'opera di Ontani si veda Spadaro 2013, pp. 293-297.

recenti confezioni di uova in cartone pressato, autocitazioni di alcuni *Oggetti Pleonastici* riproposti in veste maiolicata nella *Bottiglia Onomastica Pleonastica* e nel *Portauova Pleonastico Dinastico MontOvOlomaltina* (2015).

Nel 1993 ha inizio, grazie all'intermediazione di Gian Enzo Sperone – uno dei galleristi dell'artista e di Mimmo Paladino, già in rapporti con la Bottega Gatti – la collaborazione tra Luigi Ontani e la storica bottega faentina, collaborazione che, per circa un quinquennio, si svolge in parallelo a quelle con i ceramisti Finocchiaro e Vassallo, sebbene con modalità completamente diverse, trattandosi in questo caso di una piccola azienda artigianale e non di artigiani operanti in proprio senza ausilio di maestranze. Nel 1995, nella sua personale al Padiglione Italia nell'ambito della Biennale di Venezia, Ontani espone il gruppo *Tribù Tabù Lacunare Lagunare* e la sua prima produzione ceramica realizzata con l'opificio di Faenza: il *LeonarDio* e le prime quattro *ErmEstetiche* (*AdrianAntinoo*, *SanSebastianoSaggittario*, *HarlemArlecchino* e *PavonDante*), recanti tutti l'effigie-calco dell'artista nelle sembianze dei diversi soggetti, identificati, oltre che dal corredo iconografico, dagli intriganti rebus linguistici della titolatura.

Il progetto di Ontani di realizzare sculture ceramiche di notevoli dimensioni, ispirate al modello delle erme celebrative dell'antichità classica e pertanto denominate *ErmEstetiche*, maturato negli anni precedenti<sup>98</sup>, prende forma in questo periodo grazie alla mediazione della bottega faentina. Qui, secondo la consuetudine della lavorazione di grandi opere scultorie, le plastiche di terracotta maiolicata sono realizzate in più sezioni, poi cotte e infine ricomposte in unità. Questa prassi, legata a esigenze di natura squisitamente tecnica, suggerisce anche un *quid* di flessibilità al risultato dell'invenzione creativa, in quanto il medesimo soggetto può essere finalizzato in diverse varianti tipologiche: come erma oppure come *belli n/m busto*. Inoltre col tempo, per contravvenire ai rischi di danni o perdite della ceramica durante la prima cottura, si assume la consuetudine di porre in forno due busti, realizzando così un doppio esemplare di ciascuna figurazione, con elementi di distinzione, cosicché nei casi più fortunati esiste una coppia, come ad esempio per le *Erma dell'Arma DiavolAngelo* e *Schiaccianoci*, che sono state esposte insieme 'a guardia' del rilievo *CainAbele* alla XIII Quadriennale di Roma del 1999. In altri casi il biscotto supplementare viene conservato per essere ultimato in tempi e oc-

<sup>98</sup> La prima *ErmEstetica* dell'artista, *DadAndrogiErmete*, è realizzata in cartapesta nel 1987 ed è ispirata alla statua del Museo Archeologico di Napoli, *Artemide Eresia*, risalente al IV secolo a.C. e raffigurante la divinità dell'abbondanza e della fertilità.

casioni successive e questo fa del lavoro di Ontani alla Bottega Gatti un continuo *work in progress*, con un ambito dell'opificio a lui riservato, nel quale si è accumulato negli anni anche un campionario di 'pezzi di ricambio', come ali, falli, code e attributi vari dei suoi personaggi, idonei a far fronte, con abili interventi di sostituzione, ai piccoli incidenti del trasporto, inevitabilmente frequenti per la ceramica.

L'ottimizzazione del processo produttivo e l'elasticità del modello tipologico favoriscono lo sviluppo del tema in forma seriale: negli anni Novanta e Duemila la 'tribù' delle *ErmEstetiche* si incrementa infatti di diverse decine di esemplari<sup>99</sup>. La stessa conformazione delle sculture rende possibile la moltiplicazione dei riferimenti simbolici legati a un unico personaggio, grazie alla bifrontalità e alla disseminazione sulla superficie di apparati visivi in grado di attivare rimandi, allusioni, memorie. Si tratta di norma di plastiche realizzate appositamente per gli eventi espositivi, come 'alibi del luogo', in accordo all'etichetta *ontaniana* di onorare il *genius loci* con lavori idealmente concepiti per l'occasione o quantomeno con elementi o attributi di sintonia-simpatia, che facciano riferimento a opere, eventi e personaggi della storia del territorio, come nel caso degli oggetti e dei volumi in ceramica esposti di volta in volta sulle mensole del *Trumeau Alato* (fig. 114).

Sempre negli anni Novanta, in occasione della quinta edizione dell'importante rassegna pescarese *Fuori Uso* (1995), Ontani incontra la coppia di giovani artisti ceramisti Marco Appicciafuoco e Daniela Faiani, attivi a Castelli. Con la loro collaborazione, realizza i *Trentatré Grilli*<sup>100</sup> utilizzando il calco del *Grillo Danteldente* (cosiddetto perché abbigliato come il sommo poeta e con il capo cinto da una corona a spirale di trentadue denti) eseguito precedentemente con Finocchiaro. Si tratta in questo caso di un contributo isolato, legato a quest'unico progetto. Le opere saranno esposte, oltre che nello stesso evento pescarese, nella mostra al Kunstverein di Francoforte nel 1996, dove l'allestimento, appositamente studiato dall'artista, prevede la riproduzione in ceramica della propria mano, utilizzata come mensola/supporto per le piccole sculture.

<sup>99</sup> Alle prime quattro *ErmEstetiche* seguono: *AiDialettica* (1995), *zARAtHuStrAsso* (1996), *POLLock* (1996), *CristoForoColombo* (1997), *NuVOLArPiloTazio* (1997), *WeWha* (1997), *WithMan* (1997), *il signor BonaventurArte* (1998), *Sganontano* (1998), *Erme dell'Arma DiavolAngelo e Schiaccianoci* (1998-99), *Fontana ErmEstetica mEDENedicea* (2000), *Erma BorghEstetica* (2002), *EuropAlia ErmEstetica d'Europa* (2003), *Erma Thai Siam* (2005), *CiliElegia* (2007), *ErmEstEtica PitAllegorica* (2007), *EfasiAm* (2005), *RossinAria* (2011), *BernErmEtica* (2012).

<sup>100</sup> Le sculture dei *Trentatré Grilli* sono uguali tra loro a meno di un dente d'oro (dipinto con oro a terzo fuoco) della corona che per ciascun personaggio si trova in una diversa posizione.

Negli anni a seguire Ontani consolida il sodalizio con la manifattura Gatti e vengono alla luce numerose altre opere in maiolica caratterizzate da una eccezionale raffinatezza e accuratezza esecutiva. Non è un caso che, già nell'occasione della mostra del 1997, *Luigi Ontani - ErmEstetiche*, al Palazzo delle Esposizioni di Faenza e nell'adiacente Chiesa di San Giuseppe, Enzo Biffi Gentili osservi come, a dispetto dei risultati di altre prestigiose collaborazioni artistiche della Bottega Gatti (Burri e Paladino),

nel caso di Ontani si è raggiunta una sintesi – questa sì veramente miracolosa – tra il gran talento linguistico e letterario, gli intelligenti *calembour*, lo spericolato sincretismo dell'artista e lo sfarzoso, quasi oltraggioso dispiegamento di ogni caratteristica tipica della maiolica e dell'esibizionismo tecnico dei Servadei, in una piena coerenza e tenuta tra dichiarazioni di intenti e modalità espressive<sup>101</sup>.

Anche Pietro Bellasi scrive, nel quaderno dedicato all'esposizione, che «mai come per queste ceramiche (e in particolare per le erme e per i canopi) nella loro ideazione e nella loro realizzazione, si sia palesata così chiaramente e apertamente la componente, il portato rituale dell'operare di Ontani. Certo anche per quella valenza magica, anzi alchemica dei grandi Maestri ceramisti di Faenza che hanno saputo rivestire quei pezzi dell'incantesimo del fuoco»<sup>102</sup>. In verità raramente la collaborazione tra l'artista e l'artigiano si rivela tanto proficua per entrambi, in virtù dell'attitudine del primo a manifestare attraverso il proprio linguaggio le più alte potenzialità estetiche della materia e della tecnica e grazie alla capacità del secondo di conferire all'idea dell'oggetto d'arte una resa materiale tanto coerente all'eleganza, alla sontuosità e alla comunicazione visiva ricercate dell'artista.

Anche Gianfranco Maraniello osserva che le plastiche di Ontani «sono occasioni di una statuaria in ceramica, ossia in un materiale che si offre nel suo splendore solo nella co-essenziale opera di pittura, in quell'arte della decorazione che dà pelle alla forma [e che] fa dell'esteriorità la sostanza»<sup>103</sup>. Lo stesso artista dichiara a proposito di aver sempre attribuito alla scultura un irrinunciabile valore di superficie, determinato dalla componente cromatica e pittorica della plastica, e che – diversamente da quanto avveniva con Finocchiaro, con la quale

<sup>101</sup> Cfr. Biffi Gentili 1998.

<sup>102</sup> Cfr. P. Bellasi, *Luigi Ontani. Il dono eccessivo*, in Fabbri 1997, p.n.n.

<sup>103</sup> Cfr. Maraniello 2008, p. 17.

si concedeva piacevoli incursioni con pennello e colori sulla 'pelle' dei propri manufatti – la collaborazione con la bottega faentina gli consente di sviluppare ai massimi livelli la qualità epidermica dei propri lavori proprio in virtù dell'eccezionale capacità delle maestranze, inducendolo pertanto alla totale delega della dipintura delle sue maioliche.

Un esempio emblematico della specializzazione del mestiere di cui parla Ontani, ovvero dell'«esibizionismo tecnico dei Servadei» citato da Biffi Gentili, è fornito dal caso del canopo *Galileo ChiniLei* (2003), dedicato per metà – essendo un Giano bifronte, l'altra metà è un omaggio a Galileo Galilei – all'artista/ceramista fiorentino Galileo Chini, che, come Ontani, ha vissuto un'intensa vicenda artistica e di vita in Thailandia. Per la lavorazione di questa ceramica, il cui abito decorativo rielabora stilemi delle raffinate maioliche *chiniane*, Servadei ha appositamente rimesso in funzione una muffola del 1932 appartenuta al prozio Riccardo Gatti, così da ottenere una speciale finitura a lustro dell'oggetto che ne ha accresciuto, rispetto all'idea iniziale formulata dall'artista, il valore estetico e filologico, in quanto anche le ceramiche Art Nouveau di Galileo Chini erano spesso impreziosite da eleganti lustri a riflessi metallici.

D'altro canto proprio la perfetta sinergia con la Bottega Gatti fa sì che, dopo le precedenti sperimentazioni in ceramica con diversi artigiani del settore, il maestro bolognese sviluppi un rapporto esclusivo con la manifattura faentina, incrementando negli anni la quota di opere ceramiche all'interno della sua vasta e composita produzione artistica. Le ceramiche realizzate dagli anni Novanta a oggi con la manifattura Gatti costituiscono infatti un *corpus* oltremodo vario e cospicuo della produzione artistica *ontaniana* che, spesso moltiplicato in serie tipologiche, spazia dal piccolo formato dei *belli n/m bustini* o delle eleganti calzature *ScArpaGhettAbbottonata*, *BebEbete*, *IndiSiamOrientAle* del 2007 ai *girotondi* o ai canopi, dedicati a vari personaggi, fino alle grandi sculture a rilievo, come *CainAbele* (1997-99), e a tutto tondo, come le *ErmEstetiche*, il *Trumeau Alato* o ancora *NapoleonCentaurOntano* (2003)<sup>104</sup>, *ErmafroDito Mignolo*, *Electricthrone* (2007), fino alla monumentale *GaneshaMusa* del 1998-2000<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> La grande scultura ceramica è realizzata in occasione della mostra *NapoLeonCentaurOntano* al Museo Napoleonico di Roma nel 2003, nel cui catalogo è riprodotta. Rappresenta un centauro a grandezza naturale, con torso nudo e volto di Ontani – l'autoritratto dell'autore è presente anche nel pendente-medaglia della collana del personaggio – in tipica postura napoleonica, che poggia su una orografia policroma sagomata a Isola d'Elba.

<sup>105</sup> Cfr. Ontani Busi Obrist 2000.

La notevole dimensione di quest'ultima, come di altre sculture ceramiche di Ontani, è una prerogativa della collaborazione con la bottega faentina e costituisce un elemento di forte impatto visivo e un valore aggiunto all'opera per le implicite qualità esecutive, così come lo è stato in passato il realismo dimensionale delle stampe fotografiche dell'artista che ha rappresentato, in quel settore, un'avanguardia tecnica e formale. In particolare, con i suoi oltre cinque metri di altezza e quasi quindici quintali di peso, *GaneshaMusa - ibridolo in ceramica policroma dell'elefantino Indiano a grandezza naturale addobbato a FESTA, trasportante autoritratto mistico Sadhu con tanti arti dei simboli MUSE e foriforo del Cupido dell'arte estatico loto* è la più grande impresa ceramica dell'artista e rappresenta per dimensione e per impegno un vero e proprio primato e orgoglio dell'arte fittile italiana. Presentata al pubblico nel 2000, in occasione dell'omonima mostra all'Acquario Romano, ed esposta l'anno successivo nell'antologica al PS1 Contemporary Art Center di New York e nel 2008 a quella *GiganteRazzEtàArtiCentAuro* del MAMbo di Bologna, l'opera si trova attualmente, insieme al *NapoleonCentaurOntano*, in comodato presso il MIC di Faenza. La scultura – che Aldo Busi definisce «un ninnolo da tinello adibito a savana per la contemplazione della mente»<sup>106</sup> – rimanda nell'iconografia all'elefantino di Gian Lorenzo Bernini che sostiene sulla groppa l'antico obelisco romano della Minerva. Essa raffigura un giovane elefante a grandezza naturale in tenuta cerimoniale, addobbato con maschera antropomorfa e gualdrappa colorata, tempestata di gemme policrome e cammei e ricamata d'oro. Sul dorso del pachiderma siede nella posizione del loto il simulacro dell'artista nei panni di un mistico *Sadhu* (eremita indiano dal corpo tinto di azzurro), con quattro braccia, recanti i simboli delle arti. Sulle sue spalle è seduto un Cupido giovinetto, con ali di farfalla, turbante e collana di fiori, che tiene in una mano un tamburello e nell'altra una rondine e dal cui capo si erge il manico sottile di un ombrellino color magenta.

L'enorme plastica è modellata in argilla semirefrattaria da calco<sup>107</sup>, con l'ausilio di stampi per le parti simmetriche. Una volta cotte, le varie parti della scultura sono state decorate, in parte con ingobbio, per l'epidermide del pachiderma, in parte con smalti carnicini, appositamente realizzati dalla Bottega Gatti, per le

<sup>106</sup> Cfr. A. Busi, *Maria di Spiriti Santi basta colombe sotto con gli elefanti*, in Ontani Busi Obrist 2000, p. 9.

<sup>107</sup> Gli impasti semirefrattari da scultura contengono una percentuale elevata di *chamotte*, argilla cotta e macinata, che ne riduce la sensibilità alle variazioni di temperatura. Sono molto plastici e quindi indicati per opere da realizzare a calco e più stabili e perciò adatti a pezzi di grandi dimensioni. Inoltre la cottura a elevata temperatura aumenta la resistenza dell'oggetto.

due figure umane, e in parte a maiolica, con alcune zone impreziosite da lustri dai riflessi viola, rubino e bronzo, oppure campite di platino o d'oro zecchino, come per la maschera sul volto-muso dell'elefante, e quindi sottoposte a ulteriori cotture a minori temperature idonee alle specifiche colorazioni. Vi sono inoltre alcune porzioni di superficie, come il tamburello di Cupido o i cammei sulla gualdrappa, realizzate con la tecnica della fotoceramica e riproducenti opere fotografiche dell'artista. Dopo le varie cotture, le parti sono state assemblate su una struttura portante interna di ferro, simile alla fusoliera di un aereo, ossia composta da una gabbia di ordinate e correnti, accessibile all'interno, sulla quale sono stati fissati gli elementi del guscio ceramico. In questo modo le parti che compongono l'*ibridolo* sono sostenute dallo scheletro metallico senza gravare sulla materia ceramica e ciò garantisce anche la possibilità del montaggio/smontaggio della monumentale scultura in occasione dei suoi spostamenti.

Un significato particolare nel contesto della produzione ceramica *ontaniana* rivestono infine le ceramiche progettate dall'artista negli anni Ottanta e Novanta e realizzate in collaborazione con Finocchiaro, Vassallo e Servadei per i rivestimenti parietali e le decorazioni del Villino RomAmoR<sup>108</sup>. Con tale denominazione Ontani identifica la fiabesca *dependance* della Rocchetta Mattei<sup>109</sup> a Riola Ponte, nel Comune di Grizzana Morandi, che egli interpreta come opera globale *in progress*, curandone completamente l'arredo e i complementi all'architettura, col fine dichiarato di valorizzare gli spazi architettonici con

<sup>108</sup> Cfr. Maraniello 2008, *VillinoRomAmor*.

<sup>109</sup> Il conte Cesare Mattei si stabilisce a Grizzana intorno alla metà dell'Ottocento e qui fa ristrutturare un preesistente castello medievale, la Rocchetta, i cui lavori si estendono all'intera sua esistenza, abbracciando una molteplicità di stili eclettici, che vanno dall'ispano-moresco – particolarmente apprezzato a Londra presso la Leighton House dell'aristocratico Lord Frederic Leighton, dove sono mirabili le piastrelle di William De Morgan – al neogotico, al russo, al neorinascimentale, all'orientaleggiante, al Liberty. «Frutto di un disegno megalomane, la Rocchetta vanta guglie a cipolla ricoperte di lamine d'oro, un cortile che riproduce in scala ridotta quello dell'Alhambra di Granada, una camera sepolcrale mutuata dalla moschea di Cordova e sale con nomi fiabeschi quali Sala della Visione, Sala Turca, Sala dell'Oblio, Stanza della Favorita» (cfr. Bertoni Silvestrini 2005, p. 193). Nell'isolamento della sua dimora, adorna di arredi e opere d'arte e d'archeologia dalle ridondanti allusioni simboliche, il conte mette a punto una innovativa terapia medica alternativa, l'elettromeopatia, che trova seguito in tutto il mondo, e specialmente in India, e che richiama alla Rocchetta una quantità di visitatori più o meno stravaganti, attratti dalla curiosità o dal miraggio della guarigione, i più illustri dei quali sono ospitati nel villino RomAmoR, oggi di proprietà di Ontani, da lui completamente ristrutturato e abitato, fino alla sua morte nel 2021, dalla sorella Tullia.

motivi allegorici<sup>110</sup>. Le opere disegnate per questa dimora esulano infatti dalla natura propria di tutti gli altri suoi lavori, dotati di sola funzione estetica, in quanto viceversa assolvono a ruoli d'uso e d'ornamento per la casa, per il giardino e per gli ambiti esterni, come nel caso di stoviglie, lampadari, tessuti da tappezzeria, cornici, sovrapporte, sanitari, inferriate, infissi, ringhiere, vetrate, fontane, rivestimenti, modanature ecc. Si tratta in altri termini di oggetti di arte applicata o decorativa, ma disgiunti dall'idea di una loro riproduzione di serie in quanto pezzi unici, pensati esclusivamente per questo luogo e legati tra loro da nessi stilistici, simbolici e iconografici.

Ad esempio esiste una ricorrenza nell'uso di tre colori prediletti (turchese, rosa e giallo), così come nel simbolo araldico inventato per sé da Luigi Ontani della foglia d'ontano, che – come si è osservato – è frequente anche nelle sue sculture, ma qui è ridondante, proprio come lo erano gli stemmi familiari nelle antiche residenze nobili, coll'intento di associare alla meraviglia prodotta dalle scenografie architettoniche e dagli apparati decorativi il nome della casata. In tal modo colui che arriva al *Villino* è subito accolto, all'ingresso della proprietà, dalla foglia *ontaniana* che lo scruta col suo occhio centrale, mentre sulla facciata – in sostituzione dell'originale stemma di Mattei (rubato) – vi è un bassorilievo in maiolica, modellato da Venera Finocchiaro, raffigurante un centauro bifronte ermafrodito, che rappresenta nella parte maschile l'artista e in quella femminile la sorella Tullia – che qui risiedeva –, e che regge uno stendardo sagomato a forma della medesima foglia, con la *bocca della verità* al centro (fig. 115). Sempre sulle mura esterne dell'abitazione vi è pure un altro scudo ceramico (di Finocchiaro), con l'immagine dell'artista in veste di cavaliere incorniciata da fronde d'ontano.

Gli stessi temi della foglia, delle figure mitiche del centauro e dell'ermafrodito ritornano, insieme ad altri soggetti, nei motivi a bassorilievo in monocromo che ornano le piastrelle in maiolica del rivestimento della sala da bagno, realizzate da Vassallo a partire dai disegni tracciati da Ontani direttamente sulla sfoglia d'argilla. Qui la forma delle piastrelle è sagomata in un doppio registro a incastro, a 'X' e a stella a otto punte, rispettivamente nei colori del rosa e del turchese, con una bordura superiore in giallo. Vero *exploit* decorativo dell'ambiente sono però i sanitari, sempre modellati da Vassallo e concepiti come sculture policrome antropomorfe che fungono da vaso, da cassetta di scarico e da lavabo, rispettivamente con l'effigie di un viso negroide dagli occhi spalancati, con il volto dormiente dell'artista ba-

<sup>110</sup> Cfr. L. Ontani, in Weiermair 1996, pag. 86.

ciato e avvolto da un cigno a mo' di copricapo e ancora con il ritratto di Ontani, come divinità in stato di nirvana. Nondimeno sono elementi scultorei gli accessori: portarotolo a foggia di fallo e portasapone a foglia d'ontano. La stanza da bagno di Tullia, anch'essa frutto dell'ingegno di Ontani e dell'opera esecutiva del ceramista campano, è invece intonata al tema marino, in omaggio all'elemento femminile e alla sensualità, pertanto le pareti sono rivestite da mattonelle in azzurro e bianco sagomate con il tipico andamento zigzagante a 'V' che ricorre tra i motivi preferiti dall'artista, decorate da tritoni ed ermafroditi alati a rilievo e concluse da una sequenza di creste d'onda blu. Infine sono sempre di Vassallo, e tipicamente vietresi nella dominante cromatica verde ramina, le mattonelle con disegno della foglia d'ontano positivo-negativo, dipinto o a rilievo, che rivestono la cucina in muratura, e gli altorilievi con trionfi di elementi naturalistici e pinocchi fiammeggianti che ornano il profilo in legno della grande cappa soprastante.

Di Venera Finocchiaro sono invece molte plastiche a tuttotondo e a rilievo disseminate nella casa, come la scultura *Vulcano Sacro et Profano*, inserita nello spazio antistante una finestrella e protetta all'esterno da una grata, che, con le sue creaturine antropomorfe inserite in un paesaggio vulcanico-infernale, richiama certe rappresentazioni scenografiche del Purgatorio ricorrenti nelle edicole votive del centro antico di Napoli, o come la maschera-fontana *ontaniana* sul muro esterno della casa, tempestate da un'infinità di occhi variopinti, o ancora la sopraporta *Volo a MontOvolo con IrisIride et LeonOrco*, che fa parte di una serie di bassorilievi caratterizzati dal profilo mistilineo traforato, tra cui alcuni dischi come il *Piatto del Pianto*, il *Piatto del Petto e del Putto* o *Piatto del Petit Pettiroso*.

Infine sono opera della Bottega Gatti i rivestimenti in maiolica e i sanitari di un altro bagno, con piastrelle turchese e rosa dal profilo simmetrico mistilineo tipo balaustro, decorate sulla superficie monocroma da figurine orientaleggianti, tratte dai disegni del maestro dipinte a dominante di giallo. Come pure della manifattura faentina è un servizio da tavola in maiolica, con piatti decorati su disegno di Ontani a colori smaglianti e oro e pezzi da portata ugualmente decorati, ma dalla foggia non convenzionale, arricchita da elementi plastici simbolico-figurativi, in bella mostra sui ripiani di un *trumeau* del soggiorno.

Molte altre opere ceramiche popolano questo spazio, essendo nate appositamente per esso oppure essendovi state destinate dall'artista, magari non in pianta stabile, ma temporaneamente tra una mostra e l'altra, proprio come Ontani stesso, che non ha fissa dimora in questa casa, ma la occupa tra una meta e l'altra, pur vivendo qui costantemente nella sua fantasia, essendo a questo luogo associate le sue origini e la sua famiglia.

VI.2.3. *Futurismi e avanguardismi nell'opera ceramica ontaniana*

Negli oltre due decenni di sodalizio ceramico-artistico con la Bottega Gatti l'opera di Ontani non fa soltanto tesoro dell'eccellenza tecnico-esecutiva delle maestranze faentine, ma assorbe anche l'atmosfera densa di storia e di cultura dello storico opificio, dialogando, per il tramite di Davide Servadei, con il ricco patrimonio del passato ceramico conservato nelle prestigiose raccolte locali e con i gloriosi trascorsi della manifattura, documentati dalle collezioni del Museo della Bottega Ceramica Gatti, ivi inclusa la vicenda futurista, di cui il fondatore Riccardo è indiscusso protagonista. Sotto tali influenze alcuni aspetti della creatività del maestro bolognese, di più o meno consapevole radice futurista, trovano una felicissima espressione ceramica, così come era accaduto nel secolo scorso agli artisti Balla, Dal Monte, Benedetta e allo stesso poeta Marinetti.

A proposito di quest'ultimo lo storico del teatro Giovanni Antonucci sottolinea che «Ontani [...] ha di Marinetti il gusto della provocazione e insieme quello dell'invenzione, dove coniuga gioco e simbolo, Kitsch e autobiografia, concettualismo e citazionismo»<sup>111</sup>. In effetti l'artista ripercorre alcuni tracciati già segnati dal Futurismo e in primo luogo la valorizzazione della produttività alto-artigiana nel più ampio panorama delle sue manifestazioni, con un'intenzionalità che si avvicina all'utopia della *Ricostruzione futurista dell'universo*. Come Balla e Depero infatti Ontani condivide l'istanza di recuperare il patrimonio delle conoscenze tecniche artigianali, rinnovandone però dall'interno le proposte creative, attraverso lo stimolo fornito dall'invenzione artistica di nuove soluzioni formali e decorative, seppure nel suo caso la sapienza tradizionale artigiana è utilizzata con esclusiva finalità estetica, pertanto circoscritta all'opera d'arte unica e disgiunta dalla dimensione funzionale dell'oggetto d'uso. Posizione, quest'ultima, derogata nel solo caso del design delle opere d'arredo<sup>112</sup> e di ornamento che l'artista elabora per la sua eclettica residenza d'arte di Vergato, la quale d'altra parte ha i connotati concettuali di una casa d'arte futurista, come quella concepita ad esempio da Balla a Roma e adorna di ogni categoria di manufatti creati dall'artista e dalle sue familiari.

Inoltre le arti a cui ricorre Ontani, e nello specifico la ceramica, sono utilizzate dall'artista – così come avviene per i Futuristi – coll'intenzione di incidere sulla sfera emotivo-immaginativa del fruitore attraverso la suggestione prodotta dalla re-

<sup>111</sup> Cfr. Saccoccio Guerra 2014, p. 115.

<sup>112</sup> Ivi incluso il letto *Helioendimio* disegnato dall'artista e prodotto da Formitalia.

lazione apparenza-titolo-significato. È di chiara ascendenza futurista infatti la spiccata abilità di Ontani di incanalare la propria fantasia creativa sul doppio binario dell'immagine e della sua titolatura, cosicché l'opera si configura allo stesso tempo come entità visiva e linguistica – circostanza già osservata a proposito della sua elaborazione grafica del testo scritto – e la sua duplice natura risponde alle medesime regole di sincretismo e spiazzamento, con il frequente ricorso ad allitterazioni, giochi di parole, doppi sensi o a 'parole-baule', ossia termini che ne contengono altri, così come a rebus e a immagini stratificate, dotate di plurime valenze simboliche. A questo proposito Maraniello<sup>113</sup> parla del potere magico della nominazione di Ontani, nel senso che identifica il maestro bolognese con una sorta di demiurgo, che plasma la realtà per mezzo della materia duttile del linguaggio e che, attraverso la designazione delle proprie creazioni con originali neologismi, che violano le norme della logica e della semiologia, trasferisce, come avviene nel battesimo, un'anima alle proprie opere e ne fa delle personificazioni di se stesso.

Questo dato manifesta una stretta vicinanza con le 'parole in libertà' dei Futuristi e in particolare con alcuni esperimenti formali e linguistici delle ceramiche futuriste, frutto di argute invenzioni lessicali e di inedite associazioni di entità oggettuali. Ne sono esempio il vaso-scultura *Aerovaso*<sup>114</sup> di Fillia (1932), il boccale in forma di bullone del 1931 che Farfa intitola *Bevibullone* (o *Bullonvaso*) o alcune 'immagini-boutade' di Bruno Munari, tra cui una serie di 'animali immaginari', nati nel 1929 da commistioni di specie diverse – e perciò in stretta similitudine con gli *ibridoli ontaniani* – come l'*Asinopavone*, e, sempre di Munari, «alcune successive fantasiose figurine, apparentemente costruite con elementi meccanici; e ancora gli oggetti 'assurdi', inattese associazioni fra linguaggio e mondo delle immagini, secondo una tecnica che ha analogie con il Surrealismo»<sup>115</sup>, come l'arguta *Tassa delle imposte* del 1933-34, una tazza munita di ante di finestra.

Familiarità di ispirazione a questi artefatti rivelano una quantità di oggetti della produzione ceramica di Ontani alla base dei quali vi è invariabilmente una componente verbale, che non è mai tautologica, in quanto rimanda per associazione a qualcos'altro e perciò produce una relazione tra contenuti logicamente incoerenti. Vale come esempio tra gli altri il *girotondo GugliElmo Marconi Tell*<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Cfr. Maraniello 2008, pp. 20-21.

<sup>114</sup> Per la ceramica futurista si veda Crispolti 1982.

<sup>115</sup> Cfr. Sborgi 1989, pp. 140-141.

<sup>116</sup> Ripr. in Barilli 2000, p. 80.

(1996), in cui si vede il volto di Ontani con la divisa da guardia svizzera, un elmo in testa e sopra una mela, che ricorda Guglielmo Tell; da una parte la scritta 'GUGLI' (che si completa, appunto, con 'elmo' e diventa 'GUGLIELMO') e dall'altra la lettera 'M' seguita dalla raffigurazione di un arco e dalla sillaba 'NI' (e dunque 'MARCONI'); inoltre la cornice è formata da una catena di cornette telefoniche, allusione all'invenzione del fisico bolognese (fig. 116).

L'artista fa risalire la propria tendenza alla 'visualizzazione' del linguaggio all'influenza su di lui esercitata dal libro di Michel Foucault *Le parole e le cose* (1966), secondo il quale nella storia si sono succedute diverse strutture nascoste – *episteme* rinascimentale, classica, moderna e strutturalista –, costituenti schemi d'ordine inconsapevoli e impersonali della conoscenza, del discorso e del pensiero dell'uomo, pertanto il *lògos* può soltanto rappresentare o interpretare il mondo secondo un modello a priori, ma non spiegarlo razionalmente. Al contempo Ontani conferma il proprio precoce interesse per l'avanguardia futurista, la lettura de *Il Teatro Futurista Sintetico* di Marinetti, la profonda ammirazione per Giacomo Balla e la conoscenza diretta di Bruno Munari, intervenuto alla sua mostra del 1970, al Centro Culturale San Fedele di Milano, e poi rincontrato presso lo studio dell'artista/designer, che nell'occasione fece dono al giovane Ontani di un suo libro-opera.

Ma se l'artista per un verso omaggia e reinterpreta la poetica futurista, per l'altro egli si proietta arditamente avanti nel futuro, con la lungimiranza di colui che, in netto anticipo sui tempi, è capace di intuire e prefigurare fenomeni della cultura e della società di là da venire. Di questo talento visionario di Ontani sono testimonianza almeno tre atteggiamenti da lui praticati avanguardisticamente ed entrati nel giro di alcuni decenni con prepotenza nella dimensione contemporanea del costume in conseguenza dell'imprevedibile diffusione della tecnologia informatica e della multimedialità. Questi aspetti sono: il nesso tra immagine e parola, che è acquisito alla pratica corrente della comunicazione multimediale fondata appunto sulla costante associazione di forme verbali e iconografiche; l'ossessiva esposizione narcisistica della propria immagine, che si riverbera nella consuetudine odierna del *selfie*, tramite la quale l'individuo comune tende compulsivamente a riprodurre e 'condividere' pubblicamente la propria immagine caricandola di valenze e *status* diversi; infine, la sincronica rappresentazione di elementi provenienti da ambiti geografici, storici e culturali diversi, in grado di proporre al fruitore dell'opera un viaggio virtuale, nel quale sia possibile percorrere qualsiasi direzione nello spazio e nel tempo e raggiungere qualsiasi territorio, del tutto analogamente a quanto accade nella navigazione web, rispetto alla quale

tuttavia Ontani attiva un rigoroso filtro estetico che protegge l'utente dal rischio di incorrere «nell'inquietudine del brutto [o] nella provocazione del repellente»<sup>117</sup>, che invece non risparmiano i navigatori della rete, tanto quanto i fruitori dell'arte contemporanea.

#### VI.2.4. *Conversazione con l'artista Luigi Ontani*

Atelier dell'artista, Studio Canova, Roma, 18 dicembre 2015

**Francesca Pirozzi** Nel 1975 Filiberto Menna scrive a proposito dell'Arte Concettuale: «ciò che conta è il procedimento mentale che sta a monte dell'operazione, mentre non è particolarmente rilevante che questo procedimento venga comunicato con parole pronunciate verbalmente, con parole scritte, con fotografie, film, oggetti, e così via». Questa dichiarazione mi sembra particolarmente calzante al suo approccio artistico, sia per la molteplicità dei linguaggi espressivi da lei sperimentati, sia per la delega del procedimento manuale esecutivo ad altri e dunque per l'identificazione dell'agire artistico con il momento dell'ideazione. Cosa ne pensa?

**Luigi Ontani** Mi sembra un punto di vista critico molto preciso, esemplare. Io ho conosciuto Menna e ero presente durante un incontro al Palazzo delle Esposizioni<sup>118</sup> in occasione del quale si era riunita, potrei dire, una collettività di presenze appartenenti alla convivialità di quegli anni, penso fossimo ai primi degli anni Settanta. Fu divertente perché di Emilio Prini – accanto al quale mi trovavo – intervenne al dibattito esprimendosi, appunto, non con parole, ma per mezzo del suono di un sax.

Per quanto mi riguarda, quello che io ho tentato e tento tutt'ora di esprimere è una pertinenza secondo le idee, quindi è evidente che io abbia una convinzione concettuale, che ho nutrito anche di letteratura.

**FP** Nei suoi primi lavori degli anni Sessanta, come gli *Oggetti pleonastici* o *La stanza delle similitudini*, lei esprimeva una forte componente di manualità che nell'evolversi del suo linguaggio sembra aver sempre più delegato ad altri, con risultati via via più complessi e raffinati dal punto di vista tecnico-esecu-

<sup>117</sup> Cfr. J. Nigro Covre, in Barilli 2000, p. 25.

<sup>118</sup> Nel 1973 Filiberto Menna fu coordinatore della X Quadriennale d'arte di Roma, in occasione del *finissage* di una delle cinque mostre della quale, si tenne un incontro tra la critica, gli artisti e il pubblico durante il quale Emilio Prini suonò il sax.

tivo. Vorrei sapere se il rapporto diretto e in qualche modo anche ludico coi materiali e con la pratica del ‘costruire’ l’opera oggi è del tutto assente nella sua arte o, in caso contrario, se esso sussiste in che cosa si esplica?

**LO** Per me il piacere del fare si esplica da sempre nel dipingere e, anche se nella mia arte di oggi il significato e la forza che possono essere attribuiti alla pittura sono relativi, quello del dipingere resta il mio agire più ‘dilettantesco’, che ho svolto e vorrei svolgere, anche nel presente, di più ancora. I miei inizi sono appunto gli *Oggetti pleonastici*. Partendo da una formazione da autodidatta ho realizzato questi oggetti, che chiamai proprio ‘oggetti’, perché non erano né sculture, né design, né pittura. Li realizzavo con la scagliola, dipingendoli a tempera e li ho ancora al villino RomAmor. Gli *Oggetti pleonastici* e la cosiddetta *Stanza delle similitudini* appartenevano a una dimensione del fare o del giocare, del ludico, della continuità, del ‘dopolavoro’, nel senso dell’estendere a un tempo molto lungo una dimensione di distrazione-concentrazione, che era dovuta anche alla mia condizione, che tutt’ora mi compiaccio di segnalare come ‘provinciale’, o forse meglio, solitaria, cioè fuori da un contesto di stimolo diretto da parte della cultura e dell’arte, ma piuttosto a distanza, per mio nutrimento e mia curiosità. In seguito, nella convinzione di poter fare meglio, ho cercato il rapporto con l’arte cosiddetta ornamentale e con l’alto artigianato, con la consapevolezza di non applicarmi in una pratica del fare, in quanto in questi ambiti, sia che riguardino la maschera, sia che riguardino certi mestieri, come il vetro, la cartapesta o la ceramica, c’è una tale virtuosità e capacità in chi li esercita per tradizione, che non avrebbe senso per me intraprendere un percorso di personale apprendistato. Quando però si tratta di dipingere io dipingo, non demando a qualcun altro che esegua per me la preparazione o che mi aiuti, non ho assistenti vari, il che saprebbe già di produzione. Anche se poi in alcuni contesti io ho una produzione prolifica, in quanto il rapporto con la ceramica in particolare si presta moltissimo ad avere una proliferazione, una ‘moltiplicazione di pani e pesci’, tanto per usare una parabola.

**FP** A tal riguardo, Luciano Marucci nel corso di un’intervista<sup>119</sup> le ha posto la seguente domanda: «la manualità è delegabile?» e lei ha risposto: «sì, nella qualità della mediazione della generosità delle parti a favor delle Arti». Può dirmi qualcosa di più sulla sua posizione in merito, anche in considerazione della sua consuetudine a menzionare puntualmente l’esecutore delle sue opere?

<sup>119</sup> Cfr. Marucci 1998, p. 276.

**LO** Come dicevo appunto non è possibile che svolga io stesso certe dimensioni del fare o perlomeno non ho quella convinzione, è più che evidente: soffiare un vetro è impossibile; fare ceramica è possibile, in quanto ha dei tempi più lunghi, però è ancora più favorevole condurla, perché mi permette di estenderla, di precisarla, di completarla, di raffinarla, proprio sfruttando il tempo lungo che è proprio di questa tecnica e materia. Sarebbe ingenuo che io mi mettessi lì in prima persona a fare quella cosa, ma non si tratta di demandare per comodo, è che proprio ho rispetto della qualità del fare delle persone con le quali collaboro. Questa è anche la ragione per la quale mi preoccupo di riportare il nome dell'artigiano, oltre al mio, nelle didascalie delle opere e sono molto disturbato quando nel catalogo si trascura questo dato o si dimenticano – come è purtroppo accaduto in una mostra sulle maschere – i ringraziamenti a tutti quelli che hanno reso possibile il mio lavoro. Perché è un dare-avere che credo arricchisca entrambi.

Le mie collaborazioni nascono nel campo della fotografia già negli anni Sessanta, proprio perché, come si usava – non come oggi che tutto è estremamente disinvolto –, si chiedeva a qualcuno di scattare una foto, così da assecondare il concetto di avere un certo punto di vista, come fare un autoscatto, cosa che ho fatto ogni tanto per eccezione e tutt'ora faccio. Negli anni Settanta ho avviato le collaborazioni in campo ceramico e negli Ottanta nel vetro, a Murano, poi ci sono anche le maschere e la cartapesta. Come eccezione ho potuto svolgere anche ulteriori rapporti in altri paesi, ad esempio non è così noto che abbia fatto delle cose in Sri Lanka negli anni Ottanta, poi anche nei decenni successivi, ossia maschere di legno ad Amblangoda,<sup>120</sup> con una delle due grandi famiglie dedite a questa produzione, poi svanita.

Perciò io continuo a dire che non sono un fotografo e non sono un ceramista. Però ad esempio nel rapporto coi fotografi – soprattutto per una complicità, potrei dire una simbiosi, se non proprio per delle affinità amichevoli, come è stato per Cesare Bastelli all'inizio o in questi anni con Maurizio Valdarnini – il lavoro nasce da una mia scelta, esercitata con distacco e pertinenza, sebbene in accordo con il fotografo e in considerazione di quello che lui riesce meglio a esprimere.

<sup>120</sup> Nello Sri Lanka sussiste da sempre la tradizione di intagliare maschere nel legno dell'albero localmente conosciuto come *Kaduru* (*Nux Vomica Stychnos*), che è particolarmente leggero e facile da lavorare. Amblangoda è una località della costa occidentale nota per l'arte di realizzare maschere in legno dipinte di demoni, usate in cerimoniali allo scopo di esorcizzare lo spirito del male e ripristinare le condizioni di benessere.

Ho scelto comunque di non avere tante collaborazioni, se non così specifiche nei territori del prestigio di quell'artigianato, pertanto c'è sempre una convinzione selettiva da parte mia, che mi porta anche a evadere determinati rapporti o inviti che mi vengono dall'esterno quando non ne sono convinto. In questo periodo ad esempio mi accade spesso che mi chiedano di fare dei gioielli. Io ho fatto dei gioielli senza farli, nel senso che ho fatto alcune spille, come simulacro della mia immagine, per mio logo e distinzione, ma non ho pensato di sviluppare anche questo settore.

**FP** Lei ritiene che i mezzi espressivi da Lei di volta in volta individuati siano effettivamente neutrali rispetto al significato affidatogli oppure che ciascun *medium* sia anche portatore di un suo contenuto e, in questo caso, quali caratteristiche estetiche e tecniche della materia ceramica la attraggono o la interessano maggiormente?

**LO** La motivazione concettuale del mio comportamento, nonostante tutto il mio avventuroso manierismo e il nutrimento di letteratura, è legata a un teorema più o meno concettuale o 'concettoso' che, come ho raccontato più volte, si è sviluppato attraverso la maschera. Pertanto da subito con la cartapesta, la ceramica, il vetro o altro, ho fatto il calco delle mie anatomiche, del volto, delle mani, dei piedi, e anche di qualcos'altro, e questo ha a che fare con una possibilità di processualità e di distinzione rispetto all'oggetto in sé tipico di quel materiale. Ad esempio nel caso dell'ultima mostra<sup>121</sup> alla casa di Morandi sulla montagna – che poi nella valle è il mio paese d'origine, che è Vergato, che si trova di là dal fiume rispetto a Grizzana, che poi da tempo è diventato Grizzana Morandi –, ho portato al limite questa convinzione, perché avendo degli archetipi, che sono questi quadri di grande abilità pittorica, li ho caratterizzati – difatti il titolo stesso lo dice: *NatureExtraMorteAntropomorfone* – proprio perché ho usato anche lì il calco, dando fisionomia alla caraffa o alla bottiglia che dorme o... e anche attraverso le fotoceramiche, che riprendono le mie allegorie e mitologie... come dire, da una proiezione scultoria di grande abilità ceramica, pur considerando che potrebbero essere anche più anonimi nella distinzione che ho dato al mio viaggio di identità, invece sono stigmatizzate da elementi appunto anatomici che mi riguardano un po' come un'impronta.

<sup>121</sup> Mostra *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi*. CasaMondo, Casa Studio Giorgio Morandi, Grizzana Morandi (BO), 2015.

**FP** Lei ha fatto ricorso alla ceramica già nei primi anni Ottanta e da allora mi risulta che abbia intrattenuto almeno quattro collaborazioni con artigiani italiani della ceramica: Ferdinando Vassallo nel territorio di Salerno, Venera Finocchiaro di Roma, Marco Appicciafuoco di Castelli e Davide Servadei della storica Bottega Gatti di Faenza. In una fonte<sup>122</sup> ho trovato citata anche La Bottega degli Zanni. Mi racconta qualcosa di queste esperienze?

**LO** Pietro Zanni – al quale devo anche la conoscenza di Venera Finocchiaro – aveva e ha tutt'oggi una sorta di bottega a Roma nella quale lavora la cartapesta, realizzando lavori per il teatro e per il cinema legati al grottesco e alla commedia dell'arte. Credo di ricordare che lui avesse imparato il mestiere a Venezia e sicuramente andò anche a Bali ed era pertanto nella mia «mappa di viaggio della maschera», infatti ebbi da lui alcune indicazioni per raggiungere gli unici due o tre maestri mascherai delle antiche dinastie tribali familiari di Bali e così conobbi Ida Bagus Anom e I Wayan Sukarya, che purtroppo è morto in questi giorni e poi suo figlio è diventato, come lui, mio mascheraio. Iniziai appunto con le maschere in cartapesta e durante la costruzione degli *ibridoli*, ibridazioni di idoli – che in quel periodo erano statue in cartapesta con il mio calco – e in particolare durante la costruzione del *Sagittario* di cartapesta, ci fu un episodio avventuroso: Pietro stava saldando lo scheletro interno in metallo che serviva da supporto alla sagoma in cartapesta e nel corso di questa operazione la paglia che serviva per dare corpo alla scultura prese fuoco. In quel momento era presente Venera Finocchiaro, che è una professoressa e una bravissima ceramista. A partire dai primi anni Ottanta ho avviato una collaborazione ceramica con lei che ha portato alla realizzazione dei *Grilli NapoLeoniCinici* della *Tribù Tabù* – che sono delle statuine che stanno a piramide qui sulla parete – e ancora de *La Pulce di Pulcinella*. Venera ebbe una pausa nella collaborazione con me in quanto si dedicò alla realizzazione delle ceramiche del Giardino [dei Tarocchi] di Niki de Saint Phalle. Ancora prima, credo, in una ricerca artigianale per la cartapesta andai a Lecce<sup>123</sup>, dove ho fatto alcune cose con un laboratorio di

<sup>122</sup> Cfr. Bertoni Silvestrini 2005, p. 193.

<sup>123</sup> Il Salento vanta un'antica tradizione di produzioni artistiche in cartapesta, prevalentemente di soggetto religioso, che ha nel Barocco la sua epoca d'oro, ma che sussiste tutt'oggi nel mestiere di alcuni artigiani specializzati aventi bottega a Lecce. La scultura in cartapesta prevede una struttura in ferro attorno alla quale si sistemano fasci di paglia del tipo ricciolina, modellati per mezzo di giri di spago, che conferiscono alla statua la sua forma grezza. Successivamente la for-

cartapesta che realizzava statue sacre. Poi, in occasione di una mostra, fui invitato ad Amalfi e quindi andai anche a Vietri, dove conobbi Ferdinando Vassallo, del laboratorio Terraviva, che è stato molto simpatico e creativo e col quale ho fatto anche delle passeggiate archeologiche a Paestum e altrove. Con Nando ho realizzato – e lui è poi venuto a montarle – le ceramiche dei bagni e della cucina al Villino RomaAmor, che sono tutte ceramiche di quel periodo, giocate su una particolare qualità materica e cromatica, con l'uso del verde ramina. Per me fu anche molto interessante, in quell'occasione, constatare l'influenza che aveva avuto sulla ceramica locale la comunità di stranieri presenti a Vietri nel secolo scorso. Ma il rapporto con Nando svanì nel momento in cui io andai a Faenza e quindi venne meno quell'aspetto anche avventuroso del viaggio e dei tempi lunghi... Avevo anche considerato Deruta... Castelli fu un'eccezione, perché, in occasione della mostra di Pescara *Fuori Uso* [nel 1995], portai a Castelli il calco dei *grilli*, fatto molti anni prima con Venera e dal quale ho ricavato, trasformandolo, diverse opere, tra cui i *Trentatré Grilli che camminano* in bronzo patinato, che sono esposti qui nell'atelier su quella mensola. Dalla collaborazione con Marco Appicciafuoco di Castelli nacquero questi *Trentatré Grilli* che ho tutt'ora e che in seguito [nel 1996] furono esposti nella mostra<sup>124</sup> al Kunstverein a Francoforte, nella cappella gotica che si trova all'interno del museo, dove feci con Marco le mie mani che sostenevano i Grilli, dandomi così in supporto e creando anche uno spazio-allestimento, con dei gradini. Anche quello fu un bel rapporto, ma limitato a quell'occasione. Con la Bottega Gatti c'è una continuità di lavoro che risale al Novanta. Io sono stato alla Biennale di Venezia nel 1995 e in quell'occasione ho esposto anche le mie prime ceramiche realizzate con la Bottega Gatti. Questo ha indotto spesso nell'errore di attribuire a quella data l'inizio della mia collaborazione con la bottega faentina. In ogni caso quella con la Bottega Gatti è la mia collaborazione più duratura. Inizialmente, e finché è stato possibile anche dopo l'inizio del rapporto con Davide Servadei, ho mantenuto in essere anche quello con Venera Finocchiaro, anche se la materia che utilizzano è diversa, perché Venera usa un'argilla bianca e Gatti

ma è rivestita con strati successivi di fogli di carta, incollati con colla di farina, a cui si aggiunge solfato di rame per respingere i tarli.

<sup>124</sup> Mostra 1960-1985 *Aspekte der Italienischen*, Kunst Frankfurter Kunstverein, Francoforte, 1986.

un'argilla rossa. Mi piaceva molto continuare a percorrere entrambi questi sentieri e spero che ciò sia ancora possibile in futuro. Ad esempio avrei voglia di aggiungere delle statuine alla serie *Tribù Tabù* con Venera.

**FP** Il suo sodalizio con la Bottega Gatti si rinnova quindi oramai da oltre vent'anni. Può dirmi cosa la lega particolarmente a Davide Servadei e alla sua équipe e se c'è qualcosa che invece rimpiange delle collaborazioni precedenti?

**LO** Vietri, Castelli, Faenza e Roma appartengono a periodi diversi della mia vita e del mio modo di vivere. Per dire: se io vado in India tutt'ora – può sembrare un discorso estraneo alla ceramica – vado perché esiste ancora O.P., che è un fotografo, che ho conosciuto in occasione dei miei primi viaggi in quel paese e col quale ho cominciato allora, che opera all'interno di uno studio di produzione banale, popolare, però fa parte di quella tradizione di grande abilità di fotografia in bianco e nero con pellicola e poi di pittura ad acquerello. Io indico i colori e poi rifinisco, ritocco e completo. Per quanto riguarda la ceramica, con Venera la qualità preminente del lavoro era proprio il 'capriccio': io ogni giorno per mesi, per anni, andavo da lei nella campagna romana e dipingevo con lei le statuine e anche la *Pulce di Pulcinella* l'ho dipinta con lei, con la sua collaborazione. Nel caso della qualità dell'epidermide della Bottega Gatti, per me è impossibile [partecipare alla pittura dei manufatti], in quanto, per dire, bisogna valutare lo 'slittamento' che può subire il colore quando va in forno, nel senso che, ad esempio, gli occhi possono ritrovarsi più bassi, pertanto è una materia che richiede una tale *magestria* e pratica del mestiere, una tale abilità di esecuzione in tutto, anche nella ripetizione, che per me non ha senso partecipare all'esecuzione. Ed è proprio questa professionalità che mi ha portato a operare la scelta di collaborare con loro nell'ampio ventaglio di possibilità di cui si stava parlando. Venera è da sola: è una ceramista nata, che di suo ha fatto poco, per un eccesso di autocritica; è una professoressa, che ha interrotto la dimensione scolastica per un periodo per me e poi per Niki de Saint Phalle, poi è ritornata all'insegnamento. Quello che lei fa appartiene più a quell'ambito del piacere dilettantesco a cui io posso partecipare, come dicevo prima, anche dipingendo, anche se poi, anche lì, demando o mi limito a ritocchi, invece quello con la Bottega Gatti è un rapporto con una comunità artigianale che mi ha permesso di esprimere quello che è il mio concetto... basta guardare: questi sono i *Grilli NapoLeoniCinici*, che stavano sulla balaustra del Museo [di Capodimonte<sup>125</sup>],

<sup>125</sup> Mostra *Luigi Ontani. CapoDioMonte*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli, 2010.

realizzati con Venera e questi sono i *Belli n/m Bustini*, che erano in due mobili gemelli, realizzati con la Bottega Gatti, perciò non si tratta di una questione di dimensione dei manufatti, in quanto posso realizzare a Faenza anche oggetti miniaturizzati, si tratta piuttosto della dimensione dello 'spartito', ma anche del 'parto' del fare, che è totalmente diversa, in quanto l'aspetto di abilità di Venera è più affine alla dimensione artistico-dilettantesca, cosa che con la Bottega Gatti non c'è mai, anche se alcune cose le fa proprio Davide in rapporto diretto con me, oppure, dopo la pensione di Tito, ci sono diversi cosiddetti giovani apprendisti plasticatori, però è sempre un gruppo organico di persone, tant'è vero che c'è la stanza dove si decora e si dipinge, l'altra della tornitura, quella dei forni ecc.

**FP** Ponti ha scritto che la ceramica conferisce «una quarta dimensione alla scultura»<sup>126</sup>, attraverso l'integrazione di forma, materia e colore. Mi sembra che nel suo lavoro questo principio sia fondante e che non ci sia prevalenza di un elemento, scultorio o pittorico, sull'altro. È così?

**LO** Beh, di base e per mia convinzione io ho sempre creduto che la scultura è cromia e la ceramica ne è un esempio quanto mai significativo. Per me la scultura è colore, intendo colore e può essere anche monocromo, però è colore e questo l'ho constatato prima con la cartapesta e poi col passaggio alla ceramica.

**FP** Oggi quanta parte della sua produzione artistica è riservata alla creazione in ceramica?

**LO** Il mio rapporto con la Bottega Gatti, con la quale oggi realizzo le mie opere in ceramica, è un rapporto molto elaborato, in tempi che sono i miei e che sono i loro, molto lunghi, tanto è vero che c'è un costante *work in progress* di cose e ogni tanto, quasi con un pizzico di ironia, io faccio notare che una certa immagine, un certo biscotto, stanno lì da 10-20 anni.

**FP** Nella mia visita alla bottega faentina ho notato infatti che c'è un ambiente del laboratorio dedicato alla lavorazione delle sue opere nel quale è conservata una gran quantità di pezzi in terracotta.

**LO** Quelli che lei ha visto nel laboratorio sono anche come dei pezzi di ricambio, in quanto non di rado accade che, nel trasferimento delle opere, i corrieri specializzati nel trasporto d'arte rompano qualche cosa, allora talvolta è possibile sostituire degli elementi aggiunti... come nelle *ErmEstetiche*, in cui ci sono

<sup>126</sup> Cfr. Ponti 1948, p. 24.

degli elementi, come ali, falli, ecc., che possiamo sostituire. Inoltre, anche se io non sono generalmente in una dimensione costretta, nel senso che posso gestire i miei tempi e realizzare i miei progetti nel momento in cui sono pronto – come ora che ho in programma di fare una mostra da Lorcan O'Neill, dove ho esposto altre volte –, ho preso comunque la consuetudine con la Bottega Gatti di mettere in forno due busti, non l'erma completa, proprio perché se [in cottura] si crepa o si rompe il busto di Dante, noi abbiamo immediatamente un altro biscotto senza dover aspettare i tempi dell'essiccazione della creta o altro. Da lì sono nate le varianti. Io sono suscettibile quando qualcuno mi attribuisce una produzione [seriale], non si tratta di questo, è solo che se si salvano entrambi i busti che sono in forno, io non ho il coraggio di spaccare un meraviglioso busto di biscotto, pertanto ne nasce una variante, e, siccome sono anch'io per un esemplare che abbia una sua seduzione, mi invento a livello simbolico decorativo dei dettagli che lo differenziano dal primo, a volte minimi, perché non può essere una forzatura deformante rispetto alla lampante qualità del primo. Così talvolta il caso vuole che ci sia una sola erma, come per *l'EuropAlia ErmEstetica d'Europa*, in altri casi si crea invece una coppia, come per le due *Erma dell'Arma*, che facevano da guardia sulle scale della Quadriennale<sup>127</sup> al pannello *CainAbele* e delle due, una pesta il diavolo-angelo, ed è una citazione del San Michele Arcangelo di Guido Reni, che è presente in tutte le stazioni dei Carabinieri, mentre l'altra pesta una coroncina di ortiche, essendo la pianta di ortica una rappresentazione simbolica del male. Pertanto ciascuna erma ha una sua variante e una propria identità e sono nate proprio dalla volontà di non distruggere il biscotto, lì dove dalla cottura erano usciti sani entrambi i busti. Ecco anche perché la stanza del laboratorio Gatti che ospita i miei lavori in lavorazione contiene tanti biscotti, perché sono nati in questo modo.

**FP** Spesso in mostra accanto alle sue sculture sono esposti anche i suoi disegni a china e acquarello che riproducono il soggetto dell'opera oppure alcuni suoi particolari. Si tratta di lavori eseguiti a mo' di progetto in una fase preliminare dell'opera, per fissarne l'idea, oppure nascono come opere a sé stanti o magari in momenti successivi?

**LO** Nascono proprio come progetto. A volte c'è anche uno 'spartito': degli appunti che possono essere mandati ai miei collaboratori via fax o e-mail.

<sup>127</sup> XIII Quadriennale *Proiezioni Duemila. Lo spazio delle arti visive nella civiltà multimediale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1999.

Ma quello che io preferisco è che ci sia un progetto grafico, che di solito è un disegno a china e acquerello, che oltre al titolo designa anche l'immagine dell'opera. Pertanto si tratta esattamente dell'idea iniziale, che perciò non può essere separata dall'opera.

**FP** Volevo appunto domandarle a quali codici affida la comunicazione della sua idea al maestro artigiano incaricato della sua esecuzione e se essa avviene verbalmente, per il tramite di un disegno, di un vero e proprio progetto o di un modello.

**LO** Come dicevo, c'è sovente accanto al disegno anche uno 'spartito'... Il canopo, *l'ermestetica*, il busto, il *belli n/m busto*... nascono in base ai calchi delle mie anatomie e a una trasformazione identitaria che si adegua al soggetto. A volte possono esserci anche degli appunti visivi che intervengono a precisare l'elemento pittorresco decorativo simbolico, come nel caso, qui presente, del canopo dedicato a Galileo Chini e a Galileo Galilei, che essendo un Giano, ha un doppio fronte. Quest'opera nasce per una mostra<sup>128</sup> in omaggio a Chini al Queen's Museum di Bangkok e poi ancora per un evento<sup>129</sup> all'Accademia Americana al Gianicolo, dove si dice che Galileo Galilei osservasse il cielo, e difatti nella scultura c'è una gorgiera di lune. In questa occasione ricevetti un gran premio per coinvolgimento di Paola Pivi, che soggiornava all'Accademia. Questa scultura presenta una differenza rispetto ad altre ceramiche in quanto è dipinta a lustro e ciò le conferisce riflessi cangianti. È interessante che per la sua cottura Davide Servadei abbia fatto restaurare e utilizzato un forno degli anni Trenta appartenuto al suo avo, Riccardo Gatti, che dopo il periodo futurista si specializzò, appunto, nella tecnica dei lustri.

**FP** Può aiutarmi a ricostruire la genesi di una sua opera ceramica? Dopo la fase della pura ideazione quale percorso segue per la reificazione dell'idea nell'oggetto ceramico e in quali fasi del processo è presente in bottega e partecipa alla lavorazione e quali fasi invece affida totalmente alle maestranze?

**LO** Io credo che sia significativo l'esempio ultimo delle *Nature ExtraMorte Antropomorfe*, in quanto tutti i membri della Bottega Gatti coinvolti in questa

<sup>128</sup> Mostra *Galileo Chini and the colours of Asia*, Queen's Gallery, Bangkok, 2004.

<sup>129</sup> Il canopo *Galileo ChiniLei* è stato esposto in occasione delle celebrazioni dei quattrocento anni dalla dimostrazione di Galileo Galilei del suo telescopio sul Gianicolo (*Galileo*, Accademia Americana di Roma, 7-15 aprile 2001). Il 26 maggio dello stesso 2011, a Villa Aurelia, sede dell'Accademia Americana di Roma, a Luigi Ontani (primo artista italiano vincitore) è stato conferito il prestigioso Premio *McKim*.

impresa creativa – che io ringrazio uno per uno nel catalogo della mostra – hanno espresso al massimo il proprio virtuosismo. Il tornitore ha realizzato le varie sagome sull'esempio e lo stile delle bottiglie morandiane. Io ho portato alcune bottiglie che potessero servire da modello e Davide ha trovato caraffe e altri oggetti [rappresentati nelle nature morte o presenti nella casa-studio di Morandi], come il barattolo di borotalco o i tubetti di colore Lukas. Ad esempio, questo fiore stellare [*Torniello Dei fiOri Stellari*, 2015], che è uno dei pezzi più virtuosistici nell'esecuzione, è nato dalla scoperta di una spiccata abilità nel fare fiori di uno degli storici collaboratori di Davide. Dopo ho notato che Davide si è messo a fare delle riproduzioni di vasetti di fiori déco, cosa che fino a questo momento non aveva fatto, pur lavorando da sempre con questo artigiano. In questo caso poi per fare la foglia d'ontano che scende ispirandosi al dipinto di Morandi, hanno sperimentato con successo l'impiego di un filo metallico idoneo a sopportare le temperature del forno.

**FP** Devo confessare che questo tipo di oggetti mi fa pensare alla porcellana, materia che mi domando come mai lei non abbia mai utilizzato.

**LO** Perché non ho mai trovato le maestranze adatte. In tutte le occasioni di rapporti con l'area napoletana, dall'epoca di Lucio Amelio sino alla mostra a Capodimonte o al Museo Archeologico e anche negli intervalli di questi rapporti, ho sempre sollecitato la ricerca e il contatto con specialisti in questo settore, purtroppo senza alcun esito.

Le stavo raccontando che in queste ultime ceramiche siamo arrivati a sei cotture: la prima cottura per il biscotto, i colori della maiolica, poi i colori a terzo fuoco, poi le fotoceramiche, poi i ritocchi del colore per ottenere determinate finiture o riflessi, infine, l'oro e il platino e la mia partecipazione è stata costante, cioè ogni volta che Davide è disponibile io lo raggiungo. Pertanto vado avanti e indietro da Faenza, non soggiorno lì, ma faccio delle andate e ritorno. D'altro canto con Davide e la sua bottega s'è creata una complicità di creatività e una confidenza tale che a volte, ammetto, non ci sono quasi disegni, anche per cose monumentali, ci sono diversi appunti al limite dello scarabocchio puerile. In generale quando preparo un disegno di progetto esso è molto elastico nella resa. In passato per il vetro collaborava con me un artigiano di nome Vittorio [Rigattieri] – che purtroppo è morto –, che in mia presenza e d'accordo con me, ridisegnava i miei acquerelli precisando le misure esatte, così da poterle seguire nell'esecuzione del pezzo. Infatti, per quanto riguarda le dimensioni, nel caso della ceramica, le misure degli oggetti derivano per proporzione dal mio calco – per quanto nell'essiccazione e nella cottura esso diventa leggermente più

piccolo della scala reale – e rimangono stabilite su questa base. Anche per i vetri utilizzo un calco, che è di ferro, nel quale il vetro viene soffiato dall'alto, da una scaletta, e io sono presente a tutto il processo di lavorazione, quasi dall'alba – arrivo un po' dopo – fino al tramonto, quando il laboratorio chiude. Ricordo Graziella Lonardi, che mi coinvolse e invitò per la mostra a Capodimonte: Graziella venne a Venezia e trascorse una giornata con me a Murano per assistere al mio lavoro ed era molto sorpresa che io seguissi tutte le fasi, perché, in effetti, lì c'è una possibilità di intervento sull'attimo... attorcigli, aggiungi, modifichi... cosa che non c'è nella ceramica, dove una volta chiuso il forno, non resta che attendere. È interessante che siano due processualità diverse.

Parlando di mediazione, prendiamo ad esempio quelle tre maschere, esse nascono da un disegno trasformato nell'arco di anni, che nasce come autoritratto autoironico, perché fa riferimento all'appellativo che mi viene dato di 'maestro', in quanto la parola maestro contiene l'estro e l'astro. Allora, in questo caso, c'è un abile mascheraio che ha fatto una maschera leggendo il mio disegno in modo più tradizionale e più consono alla sua grande *magestria* (le sue maschere sono leggerissime, sono svuotate, ecc.). Nel caso di Made [Sudarsana Lopeng], che è un mascheraio più giovane, che è cresciuto con me, egli, più puerilmente, ha voluto dimostrare che lui mi capisce di più – ed è vero sul piano delle mitologie e dei simboli –, però ha fatto una maschera con una prospettiva veramente infantile, riprendendo la rosa di venti. Successivamente, per un'altra occasione di ritualità, ho fatto la maschera a forma di tavolozza, così un unico disegno ha fatto nascere questi tre esemplari.

**FP** È possibile attribuire all'esecutore un margine di libertà creativa nella definizione dell'opera oppure lei ne conserva un controllo totale ed esclusivo?

**LO** Beh, io non vorrei passare per un dittatore estetico, però a volte, pur nella grande capacità e disponibilità della Bottega Gatti, io chiedo che alcune cose siano fatte da capo. Ad esempio per la resa del colore sono molto esigente e il laboratorio ha sviluppato appositamente per me una tavolozza di colori che hanno anche una specifica denominazione. Questo, d'altra parte, accade anche nei miei rapporti di costume e di vanità. Ad esempio, le calze del Vaticano o le cornici dorate che in un primo momento venivano da Napoli, portavano il mio nome. Non si tratta di un'esclusiva, ma di una predilezione di tavolozza che, per quanto sia aperta ed elastica, manifesta una preferenza dominante, per dire, per il magenta, il turchese, l'oro... Io ricordo che a quel tempo non c'era nessun artista che osasse mettere le cornici in oro e a Roma nelle mesticherie e dagli artigiani non si trovava né un tondo, né un ovale. Io

sono andato dagli artigiani del Borgo Pio e ho coinvolto dei tornitori, che da una tavola facevano a scalare tutte le cornici tonde... di realizzare ovali non ne hanno mai avuto voglia. Quando facevo certe immagini che ho ancora a RomAmor sagomando una forma – come avevo tagliato le carte, i cartoni e le gomme piume negli anni Sessanta –, un artigiano, che non c'è più, a Borgo Pio, mi creava una tavola che aveva il profilo sagomato, frastagliato, e il bordo a mo' di cornice, dorato di zecchino, facendo la base per la doratura con il cosiddetto pappone di scagliola e gesso di Bologna. Queste tavole diventavano il supporto per i miei dipinti a olio, cosicché io dipingevo all'interno, con la cornice già presente a contorno dell'opera. Questo, sebbene esuli dal discorso specifico sulla ceramica, è indicativo, in quanto anche questi rapporti con il mondo dell'artigianato sono stati per me fondamentali, ma non come ricerca di originalità, bensì, al contrario, per resuscitare tradizioni di grande qualità. Fondamentale, in questo percorso, è stata anche, fin dalla mia gioventù, l'amicizia con Dino Gavina, 'domatore' del design razionale italiano degli anni Sessanta: il suo direttore era Carlo Scarpa, tra i suoi amici c'era Castiglioni, che io ho anche conosciuto essendo giovanissimo, e del quale possedevo oggetti già allora.

**FP** Il suo libro *GaneshaMusa* contiene l'immagine del bozzetto in argilla dell'opera, dalla quale si evincono alcune differenze rispetto alla forma definitiva della scultura che fanno pensare a un ripensamento o riformulazione della prima intuizione creativa avvenuto nel corso della concretizzazione dell'idea. Si tratta di un'eccezione o di una prassi abituale?

**LO** In questo caso, ma anche in tante altre occasioni, compatibilmente con la disponibilità della Bottega Gatti, io ho la possibilità di trasformare l'opera in corso di realizzazione nel momento in cui mi rendo conto che quel primo pensiero, fantasia o progetto, assume un significato ulteriore se opero una modifica. Pertanto la trasformazione non è un adattamento a esigenze tecniche, ma il manifestarsi della possibilità favorevole di esprimere una determinata simbologia, anziché un'altra. Ad esempio in *GaneshaMusa* Cupido ha una precisa valenza simbolica che evidentemente ho trovato preferibile all'idea iniziale. Ecco anche perché parlo di idoli e non ho mai pensato di star facendo una scultura in senso moderno o accademico, sto facendo piuttosto dei totem, degli amuleti, dei feticci e tutto il linguaggio è imbastito su una dimensione sincretica, che mescola tutte le possibili origini e percorsi nel tempo. È evidente che mi sono reso conto che la mia ricerca aveva anche a che fare con l'antropologia o l'archeologia, in tal senso ho avuto l'opportunità e la fortuna di scegliere dei

rapporti di collaborazione che mi consentono di estendere questo mio desiderio senza confini, per loro qualità e anche per mia convinzione.

**FP** La resa in grande dimensione delle sue sculture ceramiche è sicuramente uno degli elementi di maggiore impatto e rappresenta un valore aggiunto all'opera per le implicite qualità tecnico-esecutive. D'altro canto anche nella fotografia il realismo dimensionale ha giocato un ruolo importante nella sua ideazione creativa. Questa sua esigenza espressiva sembra aver trovato piena manifestazione in ceramica nelle opere realizzate in collaborazione con la Bottega Gatti. Si tratta di una competenza particolare di questo laboratorio che le ha dato modo di 'pensare' più in grande?

**LO** Indubbiamente con la Bottega Gatti ho avuto la possibilità di dare concretezza al mio concetto di non-scultura, nel senso di totem o maschera, in una dimensione monumentale, che però si è andata sviluppando nel tempo. Quando, dopo le altre collaborazioni in ceramica, sono andato da Davide Servadei, le prime proposte che ho portato sono state le erme. L'idea della forma dell'erma era nata con Venera per una mostra, che poi non si fece, dal barone Sprovieri a piazza del Popolo, dove, tra l'altro, Burri, De Dominicis e altri hanno fatto delle mostre. Il tema era il centrotavola, che io avrei fatto diventare il 'centrostanza'... qualcosa che ho fatto e che non ho fatto, che vorrei ancora fare... allora lì ci fu una vicenda che farei meglio a non raccontare, ma ci fu un incidente: dopo anni di formulazione di ceramica, un giorno dietro l'altro con Venera, io avevo fatto dei soprapporta a misura delle nicchie della galleria, ma, come talvolta accade in ceramica, i nuovi forni ruppero tante cose, così la mia mostra, infine, non si fece... Tornando alla Bottega Gatti, le prime erme furono concepite in due parti, con il busto separato dalla parte inferiore del corpo, così da poter essere cotte in due forni separati. Questo modo di procedere era dettato inizialmente dalle dimensioni dei forni, che non erano abbastanza grandi da accogliere l'opera intera. Questa circostanza però ha coinciso anche con un 'teorema' – per darci importanza lo definiamo così – che mi ha permesso di cambiare identità al soggetto sostituendo il busto, oltre ad alcuni elementi simbolici aggiunti. Pertanto il fatto che la scultura sia composta da due parti permane tutt'ora, benché i forni che hanno oggi sarebbero sufficientemente grandi da cuocere l'erma tutta d'un pezzo: continuiamo a lavorarla in due pezzi, in quanto questo è divenuto un carattere distintivo, proprio perché è il busto fondamentalmente che rappresenta l'identità, e questa è anche la ragione per la quale in fotografia, ho rappresentato Dante, Pinocchio, Leonardo, Raffaello ecc. solo nel busto.

Quando ho scelto un archetipo, come ad esempio il canopo o l'erma, ciò mi permette di trasformare il soggetto a seconda delle mostre e delle mete, quindi ad esempio quando ho esposto a Monaco<sup>130</sup> ho fatto l'erma *zARAtHuStrAsso*, in omaggio a Nietzsche e Picasso, così come in occasione di Europalia 2003 a Bruxelles<sup>131</sup> ho realizzato *EuropAlia ErmEstetica d'Europa* e quando ho esposto a Berna<sup>132</sup> ho fatto la *BernErmEtica*, o ancora il *Trumeau Alato*, che è stato esposto a Capodimonte, ogni volta che prende parte a una nuova mostra vi è l'aggiunta di un libro con fotoceramica, come 'alibi del luogo', quindi quando ho esposto a Torino ho presentato il libro dedicato a Gozzano e a Calvino.

**FP** A proposito del *Trumeau Alato*, ho notato che in alcune sue opere ceramiche esistono taluni rimandi al patrimonio storico ceramico faentino conservato al MIC e in altre prestigiose raccolte locali, penso, appunto, al settecentesco *trumeau* in maiolica, realizzato dalla manifattura Ferniani, o al grande altorilievo ottocentesco con Caino e Abele dei fratelli Collina o ancora al famoso *Corteo orientale* di Francesco Nonni e Anselmo Bucci. Si può dire che la frequentazione della Bottega Gatti e delle collezioni faentine abbiano fornito al suo lavoro, oltre che le risorse tecniche necessarie alla realizzazione dell'opera, uno sguardo più ampio sulla cultura ceramica, offrendo spunti anche alla sua creatività?

**LO** Davide e io andammo in visita a un magnifico palazzo, un po' decadente, della famiglia Ferniani e vi erano tantissime ceramiche e in particolare il rilievo di *Caino e Abele*, cui io ho fatto anche delle pose fotografiche souvenir, un po' manierate, proprio per poi sviluppare il mio *CainAbele*, con una mitologia autobiografica, pertanto l'albero diventa un ramo di ontano – che fa riferimento anche a *Il Ramo d'oro* di Frazer, quindi l'*Alnus Aurea* – e c'è anche una Medusa sul frontone, in quanto c'è una leggenda – io mi sono nutrito da sempre di letture che riguardano la magia e l'esoterismo, però senza essere troppo didascalico – che dice che è pericoloso per i ceramisti rappresentare la Medusa<sup>133</sup> e io ho

<sup>130</sup> Mostra *Installationen in der historischen Räumen*, Museum Villa Stuck, Monaco di Baviera, 1996.

<sup>131</sup> Mostra *Il nuovo rit-ratto d'Europa - Identità dell'arte italiana degli ultimi 40 anni*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 2003.

<sup>132</sup> Mostra *Luigi Ontani: BernErmEtica*, Kunsthalle, Berna, 2012.

<sup>133</sup> La mitografia intorno al personaggio della Medusa e ai suoi disgraziati rapporti coi ceramisti fu alimentata a partire da un tragico incidente occorso al ceramista Ferruccio Mengaroni, autore di un grande tondo con la testa della Medusa che ornava l'atrio d'onore della Villa Reale di Monza alla Biennale del 1925, il quale rimase schiacciato dal suo manufatto durante le operazioni di installazione dell'opera.

intenzionalmente messo la Medusa nel timpano del Pantheon che racchiude la scena. Il tema della Medusa l'avevo già realizzato anche in fotografia per una mostra<sup>134</sup> a New York intitolata, appunto, *MadeUsa*. Quindi si po' dire che ci sia stata, come lei dice, una citazione-omaggio all'eccellenza storica ceramica faentina, in questo caso come anche in quello del *Trumeau Alato*, ma c'è anche un elemento molto preciso di continuità che è la figura del plastificatore, in quanto quando io andai per la prima volta alla Bottega Gatti, nel Novanta – ed è stato lì per tanto tempo – vi lavorava Tito, che aveva in precedenza lavorato per i Ferniani, pertanto io avevo un rapporto diretto con Tito, oltre che con Davide. Inoltre, il *trumeau* fa parte di un mio desiderio di fare un ambiente-stanza, che poi non ho mai realizzato e del cui progetto ebbi modo anche di parlare col critico di architettura e design, che mi sostenne in occasione dello scandalo del *Grillo Mediolanum* a Milano<sup>135</sup>, e che mi aveva trovato un appiglio con una produzione di design, ma per me era difficile affrontare una serialità in modo così raziocinante.

**FP** A proposito, si è mai occupato di design?

**LO** No, non ci sono mai riuscito, nel senso che quando sono stato raggiunto da inviti in tal senso, si sono sempre rivelati degli equivoci o dei fallimenti ed è esemplare a tal riguardo lo scandalo del vaso di Alessi-Mendini. In quel caso Mendini decise di coinvolgere cento designer e artisti internazionali per 'dare la pelle' al suo vaso e, a mia insaputa, fu riprodotto un mio tondo dipinto a olio su un fondo nero, assolutamente inadatto ed estraneo peraltro al mio sentire. Pensi che negli anni Ottanta l'architetto Francesco Moschini – che era molto bravo e curava delle mostre nelle quali creava dei gemellaggi tra un'artista e un designer o architetto – mi invitò a esporre le

<sup>134</sup> Mostra *MadeUSA*, Sperone Westwater, New York, 1994.

<sup>135</sup> Nel 1996 l'architetto Italo Rota, assessore alla Qualità Urbana del Comune di Milano, incarica Ontani di realizzare una mascotte per la città. La scultura presentata, intitolata *Grillo Mediolanum*, ribattezzata *Bagonghi* dalla stampa, è in maiolica con la faccia di Leonardo, un panettone per cappello, la *Merda d'artista* di Piero Manzoni come ponpon, il palco della Scala sul corpetto, gli scudetti di Milan e Inter sulle spalle, un piede di porco per ricordare la Scrofa Lanuta, simbolo di Mediolanum, un uovo d'oro in una mano che rimanda al Piero Della Francesca di Brera e all'uovo di Lucio Fontana e una copia dei Promessi Sposi nell'altra. L'opera è violentemente contestata in consiglio comunale – il commento di Formentini è: «è uno sgorbio che non può aspirare a rappresentare la nostra città» – e suscita polemiche feroci che portano alle dimissioni dello stesso Rota. Esposta in una piazza della città, ne viene rimossa per volere popolare ed è acquistata da un collezionista milanese.

mie prime maschere fatte a Bali assieme a Mendini<sup>136</sup> e questi fece dei *tableau vivant* in omaggio a me, come si farebbero dal punto di vista della moda, quindi c'era inizialmente un rapporto cordiale, che in seguito si è sviluppato anche in occasione del mio intervento per la Metropolitana di Napoli<sup>137</sup>. Lì ho voluto rappresentare una mitologia degli scugnizzi, realizzandone i calchi dei volti con il coinvolgimento degli studenti dell'Accademia di Belle Arti, quindi con una partecipazione anche indigena. Ho voluto dare così plasticità al mosaico, che io ho richiesto di eseguire in modo tradizionale artigianale, come ho fatto anche a RomAmor, coinvolgendo Costantino [Aureliano Buccolieri], però con i volti in ceramica, realizzati in collaborazione con la Bottega Gatti. Per me è stata un'esperienza molto bella, ma allo stesso tempo deludente, in quanto, diversamente da quanto avevo richiesto, furono impiegati dei mosaici industriali, *inqualunquendo*. Per fortuna io avevo circoscritto il mio mosaico con una cornice dorata, guardando ai bordi, che sono tipici di un tardo déco, che si trovano nella deliziosa piazzetta di Materdei, che il progetto ha un po' violentato con le sue molteplici presenze. Secondo il mio modo di procedere, mi sono guardato attorno e ho osservato l'integrità di questa piazzetta ancora incantata e il cui stilema o elemento distintivo, artigianale, decorativo, erano questi bordi facenti da cornice alle finestre che io ho trasformato in ceramica dorata, semplicemente aggiungendo la mia foglia di ontano e questo ha protetto questa mia immagine che sormonta lo scalone dell'atrio della metro. Questo è un esempio del mio 'difficile' rapporto col design.

Oppure ho fatto il letto *Helioendimio* [1986], che è un'unione tra Eliogabalo e Endimione, del quale ho il prototipo qui da me al piano superiore. Si tratta di un'edizione limitata [99 esemplari firmati e numerati], in legno intagliato ricoperto da sfoglia d'oro e d'argento. Purtroppo non lo feci con Gavina, perché in quel periodo non ci vedevamo – ci siamo incontrati invece tantissi-

<sup>136</sup> Mostra *Alessandro Mendini / Luigi Ontani – Duetto*, A.A.M., Roma, 1982.

<sup>137</sup> La Stazione Materdei della Metropolitana di Napoli, inaugurata nel 2003, è stata realizzata su progetto dell'architetto Alessandro Mendini, che ha firmato anche l'intervento di riqualificazione della piazza Scipione Ammirato, in cui la stazione è ubicata. Luigi Ontani vi ha realizzato un mosaico con rilievi in ceramica che sovrasta le scale, intitolato *Spulcinellando, Sguazzando, Scugnizzando* (2002), che rappresenta il mare in cui 'sguazzano' creature fantastiche, scugnizzi napoletani e un Pulcinella con il volto dell'artista. Nella stazione vi sono, inoltre, opere di Sandro Chia, Sol LeWitt e altri artisti.

mo negli ultimi anni – lo feci invece con Camilli [Formitalia] a Pistoia, con l'etichetta Mirabili ed è stato esposto in una mostra<sup>138</sup> a Benevento.

**FP** Ha dedicato il Canopo *Galileo ChiniLei* al ceramista fiorentino che come Lei ha viaggiato e vissuto in Oriente. Trovo che alcuni tratti particolarmente sontuosi della sua opera ceramica, come l'impiego dell'oro o dei lustri, rimandino all'eleganza delle ceramiche Liberty di Chini. Che cosa l'ha particolarmente affascinata o ispirata dell'opera e/o della figura di Chini?

**LO** Il mio rapporto con Chini non è tanto legato al suo lavoro di ceramista, ma piuttosto, come ha ricordato, alla sua esperienza di viaggio in Siam. Infatti, negli anni Novanta, io fui invitato dalla Silpakorn University di Bangkok – fondata come scuola delle arti dall'italiano Corrado Feroci, naturalizzato thailandese col nome di Silpa Bhirasri e considerato come colui che ha portato l'arte moderna in Siam – per interessamento della professoressa Kanokwan – che successivamente ha scritto un testo molto interessante sul catalogo della mia mostra di Gent<sup>139</sup>, coinvolta da me e che, più recentemente, ha sposato Luciano Gerini, erede di un colonnello italiano, che fu anch'egli alla corte del re del Siam –, la quale si interessava di studiare le personalità italiane che avevano frequentato la corte thailandese e veniva pertanto sovente in Italia per la sua ricerca, e non solo all'Orientale a Napoli. Dopo che mi ebbe contattato venne a prendermi al villino RomAmor e andammo insieme a vedere le opere di Chini a Porretta Terme, Montecatini e poi a Viareggio, dove incontrammo la figlia dell'artista, Paola.

A Bangkok i professori artisti dell'Università Silpakorn erano già allora interessati al video e a forme d'espressione moderne, pertanto il mio interesse per le fonti dell'artigianato, e della maschera in particolare, li lasciò piuttosto perplessi e sorpresi. La mia ricerca mi condusse anche a distanze notevoli da Bangkok, quasi ai confini con la Malesia, dove trovai il maestro [Song Srithaweekun] col quale ho fatto le ombre thailandesi, che sono ora appoggiate sul finestrone, che era un tempo il varco d'ingresso per le statue di Canova. Trovai in quella occasione anche dei maestri mascherai e tentai, inoltre, di visitare la casa che era stata di Galileo Chini, ma non fu possibile in quanto era abitata.

**FP** Nelle sue biografie è spesso sottolineato il suo precoce interesse per il movimento futurista e per Marinetti. Di certo il Futurismo ha valorizzato la

<sup>138</sup> Mostra ... *O luna tu...*, Museo ARCOS, Benevento, 2005.

<sup>139</sup> Mostra *Genthara*, S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst), Gent, Belgio, 2003-04.

ceramica e molte ceramiche futuriste sono titolate dagli autori con nomi originalissimi, talvolta basati su neologismi o giochi di parole, come nel caso della geniale tazza munita di ante che Bruno Munari intitola *Tassa delle imposte*. Cosa ritiene di aver ereditato e metabolizzato dell'esperienza artistica del Futurismo e cosa in particolare ha trasferito alla sua produzione ceramica?

**LO** A tal proposito le voglio mostrare questo oggetto [*Bottiglia OnomasticaPleonastica*, 2015] che ho inserito nella modesta cucina economica di Morandi in occasione dell'ultima mostra. Si tratta della tipica bottiglia di Morandi, con un ovale a fotoceramica che mi ritrae con un uovo sulla montagna di Montovolo, e sulla sommità della bottiglia vi è questa confezione da dieci uova, ottenuta dal calco di quelle in cartone pressato. Negli anni Sessanta ho fatto gli *Oggetti Pleonastici* totalmente inutili – dei quali conservo delle foto ricordo, che utilizzo come feticci o gioielli – allora la mia memoria era per il Futurismo e non vorrei sembrare ambizioso nel dirlo, nel senso che le radici di simpatia del movimento andavano a quella formulazione totalmente inventata delle geometrie e del colore, in particolare a Balla – che non è stato, secondo me, ancora totalmente chiarito nella sua grandezza e libertà linguistica –, tanto è vero che nelle letture di mia formazione di quegli anni vi era *Il Teatro Futurista Sintetico* di Marinetti. Quindi, da una parte c'è l'aspetto avanguardistico comportamentale performativo del Futurismo, che a quel momento non dico che fosse proibito, ma, scaricandolo di costrizioni ideologiche – con tutto il rispetto per ogni tipo di illusione – io poi volutamente ho chiamato *tableau vivant*, proprio per distanziarmi da una certa 'ginnastica' della *performance*, e dall'altro anche l'oggetto-scultura, espresso attraverso gli *Oggetti Pleonastici*. Quando, nel gennaio del Settanta, fui coinvolto dai gesuiti e feci la mostra<sup>140</sup> – le foto della mostra furono fatte a Vergata in uno spazio datomi in prestito da amici – nel Centro Culturale San Fedele a Milano, che era un enorme ambiente – per la cui chiesa Nicola De Maria ha da poco realizzato un affresco<sup>141</sup>, del quale si è parlato in questi giorni a Torino in occasione della presentazione di un video – fra i visitatori, miei testimoni ideali e sostenitori, erano presenti Fabbro, Dorflès e Munari, oltre a Toselli, che conoscevo e frequentavo già. Bruno Munari mi invitò al suo studio e io conservo un libro che lui mi regalò e dedicò, col filo che attraversa il foro delle pagine. Poi non l'ho più visto.

<sup>140</sup> Mostra *Luigi Ontani*, Centro Culturale San Fedele, Milano, 1970.

<sup>141</sup> Nicola De Maria, *Coloris Gaudium*, affresco, Chiesa di San Fedele, Milano, 2015.

Devo dire che non giustifico mai la mancanza di informazione o la pseudo-ignoranza, pertanto io conoscevo e non conoscevo, perché nella mia formazione, che ha avuto come città di riferimento Bologna, ma anche Milano e Torino, anche prima ancora, durante il servizio militare, avevo visto a Torino il Gruppo Zero<sup>142</sup> che mi aveva molto attratto, ma allora la mia convinzione era quella di poter percorrere il mondo dell'arte in un modo avventuroso, evadendo l'accademia, evadendo anche l'aspetto drastico, straordinario, della cosiddetta Arte Povera, in quanto io non ho mai avuto questa convinzione di fare dell'Arte Povera, anche se l'uso del cartone o altro ha creato un frainteso, quella era la possibilità di esprimere una creatività senza niente... Dorfles per la Pasqua del Settanta mi mandò una lettera-invito per una mostra a Roma, che poi purtroppo non si fece, e il suo era già un punto di vista critico diverso da quello di Barilli – che è stato il mio esegeta –, in quanto si incentrava su una lettura etnologica, archeologica e antropologica delle diverse origini di questa accumulazione e contaminazione di stilemi che io faccio, riferendomi alla linguistica e al libro di Foucault *Le parole e le cose*. Perché lo stilema del ritaglio, del profilo, della ripetizione non era altro che la visualizzazione di concetti linguistici e questo mi permetteva, e mi permette tutt'ora, di giocare, ibridando.

**FP** Per Pablo Echaurren, che come lei frequenta la Bottega Gatti, la scelta di collaborare con Servadei è scaturita proprio dal suo appassionato interesse per il Futurismo e quindi dalla fascinazione su di lui esercitata dai trascorsi futuristi della bottega, anche su di lei le ascendenze futuriste della fabbrica faentina hanno esercitato una particolare fascinazione?

**LO** Io penso che la Bottega Gatti rappresenta una 'densità' del tempo, che si percepisce in tutto ciò che circonda e 'circuisce' colui che partecipa a quel luogo. Negli anni Davide Servadei ha anche composto un piccolo museo, che quando io andai inizialmente non c'era, sebbene abbia visto subito il servizio da caffè fatto da Gatti su disegno di Balla... io, d'altro canto, abitavo a via Margutta, ma sicuramente frequentando la bottega ho avuto un chiarimento e uno stimolo fondamentale, tanto dall'impronta futurista, quanto dagli esiti successivi della ricerca di Riccardo Gatti.

<sup>142</sup> Nato in Germania alla fine degli anni Cinquanta ad opera di Otto Piene, Heinz Mack e Gunther Uecker, il Gruppo Zero si diffonde rapidamente come un movimento di respiro internazionale, coinvolgendo anche artisti italiani, come Bruno Munari, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Arnaldo Pomodoro, Paolo Scheggi, nel segno di una rottura definitiva con i dogmi dell'arte e i principi dell'attività pittorica tramandati fino ad allora per ripartire appunto da zero.

La qualità non solo specifica del mestiere ma anche culturale di Davide Servadei per me è stata fondamentale, nel senso che è stato lui a rimettere in gioco il rapporto della bottega col mondo dell'arte. Il padre, pur essendo una persona di altissima qualità, ha percorso più una produzione domestica. La svolta ha avuto inizio con la realizzazione, su incarico del Comune, dell'opera di Burri. Poi tra i primi ad andare a Faenza c'è stato Paladino, che secondo me esprime proprio la qualità primitiva della terracotta, e dopo sono venuti tanti altri...

Io ho un timore, che Davide è riuscito a evadere – non vorrei essere critico, visto tutto il rispetto e l'ammirazione che nutro per lui e per i suoi collaboratori – ed è che questo stilema, che io ho portato credo con lui a una certa esaltazione del colore, della qualità, della virtuosità del fare ceramica a Faenza diventi un elemento che congiunge tanti artisti, un segno artigianale che dà forma e idea a più artisti, seppure diversi tra di loro. Non vorrei usare dei paragoni offensivi...

Io ho cercato, anche nella confidenza con Davide, che ciò non avvenga, perché l'idea del calco, della grandezza monumentale, di quel tipo di materia-colore, dei lustri... hanno sicuramente generato un seguito, condizionando il gusto, così come avviene quando taluni personaggi fanno di un elemento di invenzione uno stilema di un'epoca, che poi brulica in tutto. D'altro canto, sono stato contattato da altre produzioni di ceramica, che hanno quella caratteristica di alta qualità, come ad esempio la Ginori o la Lenci, ma ho rifiutato, proprio perché il loro approccio tende alla produzione, e io non ho mai avuto la convinzione e l'intraprendenza di fare anche una produzione 'domestica'.

**FP** Qual è il lavoro o la serie di opere realizzate nella Bottega Gatti che ricorda con particolare piacere per il risultato finale conseguito o per l'avventura del percorso di realizzazione?

**LO** *GaneshaMusa* è stata l'opera più complessa, non solo per me, ma anche per la bottega, in virtù della dimensione e anche della ricchezza e varietà della decorazione del mantello, con l'impiego di tecniche diverse, come l'ingobbio. Ho imparato che, come anche nei vetri – che c'è un tipo di vetro 'scavo', che ricorda i vetri dell'archeologia – così in ceramica, l'ingobbio dà una finitura opaca. Infatti, lo abbiamo usato anche in qualcosa che qui non c'è [*Merendina di Nonna Caterina*, 2015], e che è un mio omaggio alla mia nonna Caterina, che era una leggenda locale<sup>143</sup>, ed è un pane e delle focaccine tipiche indigene,

<sup>143</sup> Nell'intervista ad Antonio Gnoli di Repubblica, l'artista racconta: «Mio padre e i suoi fratelli lasciarono l'Italia. Forse era il 1929. Nonna Caterina li accompagnò al treno. Portava con

le tigelle, come delle piccole crescentine, che abbiamo fatto con l'ingobbio. Lo stesso ingobbio lo abbiamo usato per la pelle dell'elefante ed è una tecnica che io ho imparato proprio per *magestria* di Davide Servadei. Quella è stata dunque l'esperienza più complessa, ma io sono pronto anche a fare altro... però avrò notato che queste ceramiche così speciali, anche per la dimensione, come è successo nel caso del *GaneshMusa* o del *NapoLeonCentAurOntano*, che stanno in prestito al MIC, non trovano purtroppo una meta, nonostante tutta la fortuna e il privilegio di cui godo. Questo comunque non è un vero e proprio freno. Vorrei ad esempio in occasione della mostra di Lorcan, riuscire a fare delle cose nuove e diverse... ma ci sono fantasie che poi non vengono mai alla luce.

**FP** Ha in progetto o in lavorazione un nuovo lavoro ceramico?

**LO** Come dicevo, io avrei molti desideri, avrei anche voglia di fare degli altri idoli, ho quaderni pieni di titoli di cose che non ho fatto e non farò mai. In fondo l'avventura *morandiana* è appena conclusa, quindi c'è anche, non dico un intervallo, perché c'è sempre una continuità... Mi piacerebbe completare quel progetto intenzionale di ambiente-stanza di cui fa parte il *trumeau*.

**FP** Potrebbe anche essere un omaggio al Salottino di porcellana di Capodimonte...

**LO** Beh, in occasione della mostra a Capodimonte fu per me un'esperienza emozionante partecipare a quel luogo<sup>144</sup> con *La Pulce di Pulcinella*, che non era mai stata esposta a Napoli... Mi piacerebbe molto sviluppare il tema ambientale, anche attraverso l'elemento mattonella. Ricordo che fui invitato a rappresentare l'arte italiana in Portogallo e fu un'occasione per vedere gli *azulejos*. Mi piacerebbe sviluppare un progetto in cui realizzo questa ceramica dipinta. Anche se, oltre che nell'aspetto della fotoceramica, ho già sperimentato la tipologia della ceramica da rivestimento: nelle mattonelle del bagno del villino RomAmor – realizzato con la Bottega Gatti e mai completato in alcuni dettagli e decori – sono stati trasferite manualmente, non con fotoceramica, su mattonelle sagomate a forma di clessidra, delle immagini mie

sé un grande pane, incoronato da una miriade di tigelle. Nel pane aveva nascosto una bandiera rossa» (Ontani-Gnoli 2015).

<sup>144</sup> In occasione della mostra *CapoDioMonte*, Ontani espone la sua scultura ceramica *La Pulce di Pulcinella*, realizzata con Venera Finocchiaro, nel Salottino di Porcellana di Maria Amalia di Sassonia nella Reggia di Capodimonte, disponendola al centro dell'ambiente, su un 'mare' di plissé di seta blu Ratti di Como ricamata in Abruzzo.

di viaggio, come delle piccole mitologie, dei capricci eseguiti ad acquerello. Dunque, anche in questo caso, non le ho dipinte io, proprio perché, come dicevo, questa tecnica della ceramica Gatti non mi permette una libertà manuale, bisogna essere degli esecutori fedeli e infallibili, pertanto rispetto chi lo sa fare meglio di me.

**FP** A proposito del processo ceramico Fausto Melotti dichiara di non amare questo *medium* perché: «c'è un super-regista che è il fuoco, che ti monta alle spalle e alla fine dirige lui le operazioni. Per quanto tu faccia, alla fine una virgola ce la mette lui e questo a un artista darà sempre fastidio». Nella sua ceramica mi risulta che nulla sia affidato al caso e che la certezza del risultato sia garantita da lunghe sperimentazioni a priori, come avviene per la ricerca di particolari colori o finiture superficiali. Ha mai avuto la tentazione di affidare l'esito di un suo lavoro alla casualità delle trasformazioni che avvengono nel forno?

**LO** Al contrario, a me questa indeterminazione non dà alcun fastidio. Con tutto il rispetto per Melotti – che ho anche conosciuto e incontrato a via San Sebastianello, dove abitava negli ultimi anni, per merito di Luciano Pistoï, e le sue ceramiche sono meravigliose, le ho viste anche in una collezione privata qualche giorno fa e ho avuto anche il piacere di comporre su una lunga mensola, assieme a quelle di Fontana e di Leoncillo – è un discorso sulla mediazione che mi riguarda tantissimo. Anche qua dietro ci sono alcuni vetri, ad esempio l'*ElefanteInfante* o il *Vanitaso*, che è la Vanità del Vaso, che esposi nella stanza della Guggenheim a Venezia su Canal Grande<sup>145</sup> su invito di Luca Massimo Barbero... Tornando alla mediazione, è evidente che sempre nella conduzione dei miei rapporti di collaborazione io ho un'accettazione, cioè se la fantasia e l'idea del progetto è favorevole a uno sviluppo, a una trasformazione, se quel processo lavorativo artigianale crea delle sorprese io sono aperto ad accoglierle. Il caso della ceramica Gatti è esemplare, perché ad esempio proprio sull'idea dell'*ibridolo*, io ho desiderato dare una iridescenza a lustro, del tipo di lustro in uso nella Bottega, che – ormai non è un segreto, perché lo dice anche Davide da anni – si ottiene mettendo nel forno le unghie dei cavalli, a ogni modo, nel forno il riflesso può diventare magenta, come turchese e l'enigma è proprio questo, ed è molto bello che ciò avvenga e poi c'è quella battuta spiritosa di Jean Cocteau che a qualcuno che gli chiede in caso di incendio cosa salverebbe risponde: «io salverei il fuoco». Quindi

<sup>145</sup> Mostra *VetriEtereieTeroclitì*, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 2006.

è un punto di vista diverso rispetto al concetto del fuoco di Melotti. In verità io salverei tutti e quattro gli elementi, perché si ritrovano alla base delle materie che uso. Ad esempio per fare le maschere thailandesi si utilizza una materia della quale non mi è stata rivelata la composizione, ma ha un'apparenza *ceramica*, come laccata, e ha una composizione a base di conchiglie, incrostazioni e anche della cartapesta... come si è resa conto, in questo mio viaggio, sembra che io non voglia distinguere tra la ceramica e altre materie e rapporti che ho cercato.

VI.2.5. *Conversazione con il ceramista Ferdinando Vassallo*

Casa-studio dell'artista, Montecorvino Rovella (Salerno), 2 novembre 2016

**Francesca Pirozzi** Dove si trovava il tuo laboratorio ai tempi della prima collaborazione con Luigi Ontani?

**Ferdinando Vassallo** Si trovava qui a Montecorvino Rovella, dove ho sempre lavorato.

**FP** Ontani frequentava altri ceramisti in territorio salernitano oltre a te?

**FV** Nel 1984, quando ho avviato la mia collaborazione con Luigi Ontani, io ero in società con un altro ceramista, nel laboratorio Terraviva, questi tuttavia non prese mai parte al lavoro con Luigi. In breve i rapporti col mio socio si deteriorarono e la società fu sciolta l'anno successivo, mentre con Ontani la collaborazione proseguì per diversi anni. Naturalmente, si trattava di lavori piuttosto saltuari, anche a causa della distanza e delle difficoltà per raggiungere da Roma il mio laboratorio. Spesso si legge che Ontani ha fatto ceramiche a Vietri, in realtà non è esatto, in quanto ha sempre lavorato solo qui con me, a Montecorvino Rovella.

**FP** Quanto è durata la tua collaborazione con lui?

**FV** All'incirca una decina d'anni, dal 1984 fino al 1995.

**FP** Durante le sue visite, lo hai accompagnato anche in giro nel territorio?

**FV** Sì, a volte il viaggio era l'occasione per fargli visitare i dintorni molto belli e ricchi di storia. Una volta lo portai a Paestum e conservo qui appesa al muro una bella fotografia scattata in quella giornata. Lui era molto interessato all'archeologia e alla storia antica del territorio. Aveva un grande amore e una profonda conoscenza della cultura greca, come di quella orientale.

**FP** Mi racconti come e quando è avvenuto il tuo incontro con Ontani?

**FV** Luigi tenne una mostra alla galleria Lapis/Arte di Ableo [Carmine Limatola] a Salerno e in quella occasione ci conoscemmo. Successivamente Luigi

tornò a trovarmi, accompagnato da Ableo, perché invitato a partecipare alla mostra *Amalfi Arte*, che si tenne nel 1984 negli Arsenali di Amalfi. Luigi era reduce da un grande successo ottenuto alcuni mesi prima alla Biennale di Venezia, dove aveva esposto il suo arciere centauro in cartapesta. Arrivarono da me il lunedì mattina, chiedendomi di realizzare alcune ceramiche per la mostra, la cui inaugurazione era prevista per il sabato seguente. Naturalmente gli dissi subito che i tempi erano troppo stretti e pur essendo io abituato a fare salti mortali, quello che mi chiedevano era un salto mortale triplo!

**FP** Che opere doveva realizzare in quell'occasione?

**FV** Doveva fare un castello... Lì per lì andammo in laboratorio e io gli preparai alcune sfoglie di argilla, sulle quali lui disegnava delle sagome che io avrei poi ritagliato. Alcune andavano incrociate a due a due ed erano perciò predisposte per incastrarsi una nell'altra, così da sostenersi all'impiedi, altre invece erano fornite di un piede posteriore. Inoltre, le sagome dovevano essere smaltate su ambo i lati. Mi misi subito al lavoro per preparare le lastre e per farle asciugare nel più breve tempo possibile, con il calore dell'asciugacapelli, con il forno acceso aperto... quando furono secche le dipinsi a ingobbio, così da sottoporle a una sola cottura, applicando i colori che lui mi aveva indicato. Qualcosa del genere l'ho fatta anche per Achille Perilli. Comunque riuscii a sfornare i lavori il sabato pomeriggio, a caricarli nella mia auto e a portarli ad Amalfi, appena in tempo perché fossero allestiti per l'inaugurazione che era prevista per le 19,00.

**FP** Dopo questa esperienza un po' rocambolesca come è proseguito il vostro rapporto di lavoro?

**FV** Dopo Luigi è tornato da me per realizzare alcuni vasi per la Fondazione Alinovi, uno dei quali, mi risulta essere stato acquistato dal Guggenheim di New York. Erano vasi a forma d'uovo che riproducevano su un lato il volto dell'artista. Lo stesso Ontani mi portò un calco in plastica del proprio viso, dal quale io ricavai la forma in argilla che inserii nel vaso. Al collo del vaso c'era una corona di foglie. Ne abbiamo fatti sette. Io li preparai, cotti e smaltati, e lui con la matita disegnò il decoro direttamente sullo smalto crudo, variandolo sui diversi esemplari. Su quei disegni io eseguii il dipinto a maiolica. Uno di questi vasi rimase a me, un secondo rimase a biscotto e non fu ultimato, così io in seguito lo smaltai di bianco, gli altri cinque presero strade diverse e, come dicevo, mi fu detto che uno era arrivato al Guggenheim New York.

**FP** Ti sei occupato dei rivestimenti in piastrelle maiolicate del villino di Ontani, sono tue le ceramiche dei due bagni e della cucina dell'artista? Mi racconti come sono?

**FV** Per la cucina ho realizzato le mattonelle di rivestimento con il motivo della foglia d'ontano, ne ho ancora alcuni esempi qui da me. Alcune piastrelle sono state decorate a pennello, mentre altre a rilievo. I colori usati erano il bianco e il verde ramina. Per la cucina abbiamo anche fatto dei fregi a bassorilievo, con il tema del Pinocchio che si brucia i piedi. Per il bagno di Luigi ho realizzato in ceramica, oltre ai rivestimenti, anche il lavandino, il vaso con il volto di un negretto, la cassetta di scarico con un cigno e il viso di Luigi. Molte piastrelle sono state ornate con rilievi ottenuti con il solito procedimento: Luigi disegnava le sagome direttamente sull'argilla, io poi le ritagliavo e ne modellavo i volumi a bassorilievo. Il bagno della sorella è stato fatto, invece un motivo a onde, celeste e bianco, tipico di Luigi. Per la casa non ho realizzato altre plastiche decorative.

**FP** Lavoravi da solo per lui?

**FV** Sì, ho sempre realizzato da solo i lavori per Luigi.

**FP** Sono tue anche le uova pineali?

**FV** Sì, nel 1994-95 ho realizzato queste uova molto grandi, per le quali Luigi si era già rivolto altrove senza successo. Io, come avrai capito, amo le avventure, perciò non mi lasciai scoraggiare dalle notevoli dimensioni. Dopo alcuni tentativi falliti, mi ingegnai per evitare che le uova si rompessero in cottura e riuscii nell'intento. Le uova iniziali, che erano rotte, però dovevano servire per rappresentare la nascita dei Dioscuri. Così preparai la plastica per le figure dei gemelli e attesi che Ontani che venisse a verificare e concludere il lavoro, ma non riuscimmo più a incontrarci. Così ho ancora qui le tre o quattro uova rotte. Con Luigi ci siamo rivisti a Napoli anni dopo, in occasione della sua mostra *CapoDioMonte*, ma oramai lui lavorava solo con la Bottega Gatti, anche perché per lui era indubbiamente più funzionale anche negli spostamenti da Roma o da Bologna. Poi l'ho visto ancora a Roma, quando ha fatto la mostra alla casa-museo dello scultore Andersen<sup>146</sup>.

**FP** Avete parlato del significato simbolico della scultura?

**FV** A volte Ontani mi ha dato una spiegazione dei soggetti che intendeva rappresentare, ma generalmente per me il significato appariva evidente a partire dal titolo dell'opera. Quello che mi ha particolarmente affascinato della sua arte è stata, infatti, la sua capacità di combinare, in un connubio perfetto, le parole, e quindi il titolo, con la rappresentazione, cioè con i simboli e le immagini scelte, cosicché nel titolo è contenuta l'opera.

<sup>146</sup> Mostra *AnderSennoSogno* al Museo Hendrik Christian Andersen di Roma nel 2013.

- FP** Come avveniva il trasferimento a te della sua idea? Ti forniva disegni o cosa?
- FV** Come ti dicevo, quando era possibile Luigi disegnava direttamente sull'argilla o sulla terracotta smaltata dandomi indicazione sui colori, in altri casi mi portava i suoi disegni già colorati che io riportavo in ceramica.
- FP** Ti restano modelli, prove, disegni di progetto, foto o altro di questi lavori?
- FV** Avevo dei bozzetti e dei disegni, ma purtroppo sono stato raggirato da uno pseudo-gallerista salernitano, che ha approfittato della mia buona fede e me li ha chiesti in prestito e non mi sono più stati restituiti.
- FP** Ti lasciava la possibilità di inventare oppure era rigido nell'esecuzione del suo progetto?
- FV** Nella nostra collaborazione io mi sono sempre rigidamente attenuto alle sue indicazioni e ho tenuto da parte la mia creatività per rispettare al meglio il suo linguaggio e le sue idee. Naturalmente nel modellato ad esempio inevitabilmente viene fuori la mano del plastificatore, ma ciò può accedere inconsapevolmente. Anche nel dipingere la scelta dei colori era rigidamente controllata e cercavo di rispettare i colori che lui mi indicava, ma lì dove il bozzetto era un dipinto a olio oppure ad acquarello, essendo in ceramica la gamma cromatica diversa, poteva esserci un margine di variazione tollerabile. Ad esempio il verde ramina, naturalmente l'ha trovato qui e l'ha apprezzato moltissimo, al punto che ancora l'ultima volta che ci siamo visti mi ha fatto i complimenti per le mattonelle della sua cucina.
- FP** Dal punto di vista personale cosa ti ha lasciato quest'esperienza? Ritieni che abbia influito sulla tua ricerca artistica?
- FV** Ho collaborato con diversi artisti, ma indubbiamente il rapporto con Ontani si colloca in un ambito a parte. La sua forte personalità carismatica e l'originalità assoluta della sua arte mi hanno arricchito e affascinato. Ci siamo spesso trovati d'accordo su determinati principi, ma senza che questo venisse più di tanto esplicitato a parole, direi piuttosto che tra noi si è stabilito un *feeling*, una sintonia particolare. Tuttavia nella mia produzione artistica, ho continuato sulla mia strada, tenendo fede alle mie idee e alla mia visione del mondo e anche dal punto di vista estetico la collaborazione con Ontani non ha prodotto sulla mia ceramica una particolare influenza stilistica.

VI.3. *Il design artigianale territoriale di Ugo La Pietra*

Nel panorama della ricerca in campo ceramico, dagli anni Ottanta in avanti, l'attività teorica, progettuale e di impulso culturale svolta dall'artista/architetto/designer (Compasso d'Oro 1979) Ugo La Pietra (Bussi sul Tirino, 1938) assume un significato emblematico per l'ampiezza e per il dinamismo delle proposte avanzate. Proposte che si sostanziano il più delle volte nella cooperazione tra figure dotate di risorse progettuali e inventive e maestri delle arti e dei mestieri, in quanto orientate alla rinascenza e contemporaneizzazione delle espressioni dell'artigianato artistico, come alternativa alla produzione industriale e alla omologazione delle forme e dei linguaggi e come occasione di esplorazione e valorizzazione del *genius loci* e delle identità della cultura manuale e materiale locale.

L'articolato percorso di lavoro di La Pietra attraversa in senso sinestetico<sup>147</sup> molteplici campi disciplinari (musica, architettura, pittura, design, urbanistica, cinema) conservando sempre una posizione *borderline* rispetto alla cultura consolidata<sup>148</sup> e snodandosi nel solco di svariati settori di attività che concernono il progetto, la didattica, la promozione e curatela di iniziative espositive ed editoriali, la collaborazione e/o direzione di riviste di settore, in continua interazione con altri operatori della cultura materiale e del pensiero creativo (artigiani, artisti, progettisti, enti, strutture) da lui coinvolti e coordinati in modo da dar vita a un sistema ben organizzato di scambio e compartecipazione di idee e saper fare. Per il designer infatti la tensione alla ricerca si accompagna al bisogno di condivisione e all'esigenza di comunicare e documentare il proprio punto di vista e il proprio operato attraverso il duplice canale visivo e della parola. Un percorso/discorso alimentato da un ragionamento logico rigoroso e allo stesso tempo da una incontenibile immaginazione, in grado di sospingerlo verso forme espressive

<sup>147</sup> L'aggettivo sinestetico si riferisce alla *Sinestesia tra le arti*, formulata da La Pietra nel 1962, come conseguenza delle ricerche condotte con Alberto Seassaro alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano sull'ipotesi di un processo creativo in grado di attraversare tutte le discipline formali, aventi in comune il 'segno' e l'uso del 'metodo dei modelli'.

<sup>148</sup> Nel 1967 La Pietra formula la teoria del *Sistema Disequilibrante*, come espressione del suo rifiuto di operare nella logica del sistema e quindi della messa a punto di azioni e interventi estetici capaci di smontare i modelli precostituiti di riflessione e d'uso delle strutture urbane e di sostituirli con nuovi modi di pensare e vivere gli spazi della città (cfr. M. Vitta, *La ricerca della differenza*, in La Pietra *et al.* 2001, p. 9).

diversificate e plurimi livelli di significato; un procedere denso di divagazioni, pause e approfondimenti, ma costante, coerente e strutturato intorno a un unico *focus*: la costruzione di un rapporto equilibrato tra l'uomo e il suo ambiente.

Invero – come La Pietra precisa in un'intervista a Davide Dal Sasso<sup>149</sup> – se la ricerca costituisce il cuore pulsante del suo lavoro, ciò che connota tale ricerca è l'originale orientamento adottato dall'autore che, soggiacendo a un'attitudine antropologica e politica – nel senso originario del termine –, si concentra sui comportamenti di un gruppo sociale e sulle relazioni reciproche tra individui e con il territorio, così da procedere da un punto di vista 'esterno', piuttosto che dall'osservazione del singolo dato materiale o dall'applicazione di un'idea preconcepita. Quello di La Pietra è infatti un modello operativo che presuppone l'analisi di una porzione di spazio antropizzato nelle sue dinamiche interne di trasformazione e l'estrinsecazione delle sue criticità e delle sue risorse per approdare in ultimo a un intervento progettuale finalizzato all'innalzamento del livello di abitabilità del luogo, e non all'affermazione 'egocentrica' del segno dell'artista. In altri termini il designer incarna il ruolo dell'operatore estetico che si occupa di facilitare la relazione tra abitante e spazio abitato attraverso il disvelamento e la valorizzazione delle prerogative e dell'identità dell'ambiente e perciò attraverso lo sviluppo di una nuova consapevolezza dell'individuo in relazione alle proprie condizioni di vita, in quanto presupposto indispensabile all'abitabilità: «abitare un luogo vuol dire poterlo capire, amare, odiare, esplorare»<sup>150</sup>.

Philippe Daverio colloca l'opera di La Pietra in una dimensione poetica per la capacità del designer di vedere e comprendere il mondo nella sua complessità, nei suoi punti di forza come nelle sue fragilità, e soprattutto per la sua naturale attitudine a immaginarlo migliore, da cui l'anelito a ridisegnarlo per intero. Di questa aspirazione al progetto globale – che, nella lettura del critico italo-francese, fa in un certo senso eco alla *Ricostruzione futurista dell'universo* – il disegno dell'oggetto d'uso è una trasposizione dal regno dell'utopia a quello del possibile. In altri termini esso rappresenta una 'testimonianza', proprio come lo sono i versi per il poeta. Da tale prospettiva poetico-utopica va inquadrata ad esempio la dichiarazione d'intenti di La Pietra di voler tracciare, con le sue *Ceramiche Mediterranee*<sup>151</sup>, una

<sup>149</sup> Cfr. Dal Sasso 2017.

<sup>150</sup> Cfr. Borneto 2017.

<sup>151</sup> *Ceramiche Mediterranee* è il titolo della mostra di ceramiche di Ugo La Pietra, a cura di Riccardo Zelatore, tenutasi allo Spazio Civico di Arte Contemporanea di Albissola Marina nel giugno 2010.

possibile strada per ricucire l'unità dei paesi bagnati dal Mediterraneo, connotati da diversità di religione, economia, lingua e sistemi sociali e invece accomunati dalla cultura materiale fittile. Come scrive Vittorio Fagone, la fiducia e il sostegno resi al suo ingegno creativo dalle maestranze artigiane rendono infine «concreta l'utopia di una produzione artistica in campo ceramico in grado di proiettarsi senza impaccio e titubanze in un secolo nuovo che non pare certo inclinare a nostalgiche compiacenze»<sup>152</sup>, nel senso che La Pietra interpreta criticamente il presente e allo stesso tempo recupera la memoria storica del luogo.

Dalla metà degli anni Ottanta, infatti, sotto l'effetto della forte intenzionalità teorica e progettuale intorno al valore della 'memoria', caratteristica di questa fase del suo lavoro, l'interesse del designer si orienta in modo privilegiato al Design Territoriale, ossia alla progettazione e al coordinamento di mostre – tra cui le diverse edizioni di *Abitare il tempo* alla Fiera di Verona e di *Abitare con arte* nell'ex chiesa di San Carpofofo a Milano –, concorsi e incontri di studio aventi per tema l'oggetto fatto a mano, all'insegna della riscoperta e riqualificazione della tradizione dell'artigianato artistico di specificità locale. Come dichiara La Pietra, in un'intervista a Marco Maria Polloniato: «L'interesse per l'artigianato artistico mi ha portato a percepire un fatto clamoroso, ossia che in Italia, già alla fine degli anni Settanta, la crescita e lo sviluppo del design hanno occultato, dimenticato e quasi condannato per decenni tutto ciò che era la cultura del fatto a mano»<sup>153</sup>. In opposizione alla globalizzazione e in controtendenza al design e all'architettura internazionaliste, che si riproducono in ogni dove in maniera omologata, La Pietra enfatizza così le differenze tra i luoghi e i modi dell'abitare, influenzate dalle stratificazioni storico-culturali e dalle specifiche condizioni sociali e ambientali. In questo modo, lì dove la cultura dell'industrial design da una parte e l'arte concettuale dall'altra avevano trascurato tutto il patrimonio riferibile alla ricchezza dei saperi locali del fare produttivo (tecniche e processi), il progetto identitario promosso da La Pietra si concentra invece proprio sull'ambito artigianale territoriale e ne indaga le diverse risorse professionali (artista/artigiano, artigiano che opera nella tradizione, artigiano che opera su progetto, artigiano che opera per l'industria, artigiano che opera con una nuova concezione della piccola impresa), rapportandosi ad esse con approcci mirati a esprimere le diverse potenzialità

<sup>152</sup> Cfr. V. Fagone, *Terre mediterranee. La ceramica di Ugo La Pietra tra design, arte e artigianato*, in Fagone 2001, p. 5.

<sup>153</sup> Polloniato 2021, p. 26.

culturali e d'impresa di ciascuna realtà e a garantirne una continuità d'esercizio basata non solo sulla riedizione del passato, ma anche sull'espressione di forme e contenuti della contemporaneità.

Questa visione 'territoriale' del design secondo La Pietra ha il suo presupposto fondamentale nel sistema di laboratori didattici *Global tools*, fondato nel 1973<sup>154</sup> dal nostro, insieme ad altri architetti e designer, singoli e associati, della corrente radicale (Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass jr., Superstudio, Ufo e Zzigurat) e finalizzato al libero sviluppo della creatività individuale e alla propagazione dell'uso di materie, tecniche e comportamenti di matrice artigianale. L'intento era di proporre dei laboratori aperti su diversi ambiti di ricerca (corpo, costruzione, comunicazione, sopravvivenza e teoria), così da promuovere un ritorno all'autenticità del lavoro manuale e un rinnovato interesse per l'impiego dei materiali naturali, per il riuso di quelli di recupero e per gli strumenti – 'tools', appunto – della cultura materiale popolare minacciata dai processi industriali. Tuttavia, nonostante la forte spinta ideologica, l'ambizioso programma del collettivo si realizza in minima parte e ben presto i vari membri del sodalizio se ne allontanano. Come osserva Elena Dellapiana: «Tra tutti, Ugo La Pietra pare essere stato colui che più tenacemente si è mantenuto vicino alle originarie 'grida' del gruppo radicale, senza mai sciogliere realmente il problema del rapporto tra progetto e industria»<sup>155</sup>, nel senso che, pur collaborando anche con l'industria, ha soprattutto esplorato e reso fecondi delle proprie idee progettuali i distretti produttivi della tradizione artigianale italiana.

Ne sono nate collezioni di artefatti realizzati artigianalmente con svariati materiali e tecniche: in alabastro di Volterra, marmo bianco di Carrara, marmo rosso di Verona, granito dell'Adamello, pietra di Nanto, pietra apicena, leccese, piacentina, serena, lavica, lavagna, travertino, arredi che si inseriscono nelle categorie del mobile intarsiato di Sorrento, mobile veronese, mobile toscano, di Todì, di Cantù, Pesaro, Bovolone, Saluzzo, vetri di Murano e di Altare, cristallo di Colle Val d'Elsa, oggetti in metacrilato lombardo, oro di Arezzo, mosaici di Ravenna, Spilimbergo e Monreale, concepiti come occasioni di rivalutazione della ricchezza e varietà delle culture materiali sommerse del territorio italiano attraverso l'applicazione alle pratiche tradizionali di una rinnovata visione del

<sup>154</sup> La *Global tools* nasce il 12 gennaio 1973 presso la redazione di «Casabella» ed è documentata nel n. 377 della rivista. Prosegue la sua attività fino al 1975.

<sup>155</sup> Cfr. Dellapiana 2010, p. 197.

segno e del progetto. Il prodotto artigianale ha assunto in tal modo significati allegorici, allusivi o ironici, conservando, allo stesso tempo, un legame evidente con forme, colori e materiali del paesaggio fisico e di quello archetipico locale. L'oggetto d'uso è divenuto oggetto di design e oggetto della memoria e nell'incontro della cultura del progetto contemporaneo con la tradizione e col *genius loci* si è realizzato quel felice connubio di 'concettualità' e di 'spettacolarità'<sup>156</sup> che connota l'artefatto come oggetto d'eccezione, 'fatto ad arte'.

Dall'esperienza personale di La Pietra si sviluppa inoltre un progetto didattico rivolto alla formazione di nuove figure professionali del settore delle arti applicate caratterizzate da un'adeguata padronanza dei metodi e delle tecniche artistiche, nonché di specifiche competenze disciplinari in grado di facilitare il complesso e delicato passaggio dalla bottega tradizionale alla moderna impresa. Tale progetto si concretizza nella fondazione del Nuovo Dipartimento di Progettazione Artistica per l'Impresa dell'Accademia di Belle Arti di Brera, articolato in corsi teorici innovativi, focalizzati ad esempio sulle risorse del territorio, e in laboratori sui materiali e le tecniche artistiche finalizzati all'acquisizione di conoscenze e metodologie progettuali ed espressive nell'uso degli strumenti tecnologici tradizionali e della contemporaneità, con il coinvolgimento di esperti e professionisti dei diversi campi. Si tratta per La Pietra – che è coinvolto in questa esperienza didattica dal 2000 al 2007 – di uno stimolante territorio di studio e di ricerca sulle arti applicate e soprattutto di un'occasione per favorire la consapevolezza, soprattutto a livello sistemico, dell'importanza della componente artigianale diffusa sul territorio nazionale come elemento qualificante del design italiano e per incidere sulle sue prospettive future e sulla possibilità di trasmissione di questi saperi alle prossime generazioni. Analoghe finalità si prefigge pure l'attività svolta dal designer in veste di direttore della rivista «Artigianato tra arte e design», unica pubblicazione di settore specificatamente rivolta alla promozione del dialogo vitale tra artigianato, arte e cultura del progetto.

Poiché, come ci ricorda l'archeologo Martín Almagro Basch, «più che le case in cui l'uomo abita, più che le armi con cui combatte, più che qualsiasi altro utensile o gioiello la ceramica ha uno stretto legame con la collettività che la crea e l'adopera, riflette anzi la sua personalità molto più fedelmente di qualsiasi espressione materiale della cultura di un popolo»<sup>157</sup>, l'esplorazione dell'u-

<sup>156</sup> Cfr. La Pietra *et al.* 2001, p. 130.

<sup>157</sup> Cfr. Napolitano 2016, p. 13.

niverso ceramico non può non ricoprire un ruolo centrale nella ricerca di La Pietra. Finalizzata alla stoviglieria, all'oggetto d'arredo in monotipo o in piccola serie o ancora all'arredo urbano e alla scultura monumentale, la sua ceramica rappresenta, attraverso una sorprendente varietà di registri tecnici e stilistici, la capacità dell'artista di riproporre in una prospettiva moderna i caratteri legati alle consuetudini e alla memoria del territorio e quindi alla propria identità e diversità. Su questi presupposti si basano le moltissime collaborazioni intrattenute dal designer con maestri artigiani appartenenti a diverse realtà produttive diffuse in tutto il territorio nazionale, tra le quali Udine, Faenza, Imola, Este, Milano, Brescia, Nove, Deruta, Gubbio, Perugia, Firenze, Sesto Fiorentino, Montelupo, Grottaglie, Caltagirone, Santo Stefano di Camastra, Palermo, Albisola, Sestri Levante, Mondovì, Castellamonte, Salerno, Vietri sul Mare.

Come per altre materie e tecniche oggetto della sua sperimentazione, il rivolgersi di La Pietra alla ceramica è la conseguenza di un'attenzione gioiosa alla tradizione manuale, reinterpretata mediante un disegno intelligente e spregiudicato, che eredita la migliore cultura del design degli anni Settanta e Ottanta, capace di mediare tra progetto funzionale, concettualismo e libera fantasia. In più la ceramica è valorizzata come risorsa economica ed eco-sostenibile, in quanto richiede costi di lavorazione contenuti rispetto ad altri *media* ed è ha una materia prima facilmente reperibile ovunque, pertanto il suo uso non impoverisce il territorio. Inoltre la ceramica «è un materiale di cui si conosce la durata, la capacità di resistere e quindi di cui si conosce l'itinerario esistenziale' (per cui non ci stupisce né ci sorprende la sua morte) ed è un materiale i cui resti non possono inquinare l'ambiente»<sup>158</sup>.

Moltissime sono le creazioni ceramiche progettate dall'artista/designer in questi anni: pezzi unici, per la maggior parte, e pochissime produzioni seriali, rigorosamente firmate da La Pietra e dal ceramista esecutore. Impossibile citarle tutte, eppure – come osserva Anty Pansera – la sua cifra è «sempre esplicita, pur nelle polimorfiche declinazioni di materiali e tipologie e nel costante 'rispetto' delle specificità dei luoghi ('caratteri' e tecniche). Così come costante è l'ironia (memoria *pontiana*? pur nella diversità del segno!) sempre sottilmente e concettualmente 'sottesa', al di là della 'qualità' che emerge dalle diverse esperienze»<sup>159</sup>. Tra le tante tappe di questo viaggio ceramico è possibile solo menzionarne al-

<sup>158</sup> Cfr. U. La Pietra, in *La Pietra et al.* 2001, p. 186.

<sup>159</sup> Cfr. Pansera 2007, p. 10.

cune. Si parte dalla *Brocca culona*<sup>160</sup> del 1986, realizzata dalla Bottega dei Vasai di Milano, un prodotto domestico connotato dall'elemento antropomorfo, un tempo molto comune nell'oggetto d'uso popolare e invece in epoca più recente non più praticato dal design, per arrivare alle micro-architetture da giardino dei *Vasi per giardini, giardini per vasi* (1986-87) progettati per il *merchandising* del Museo dell'Orto Botanico di Brera e realizzati dalla Cooperativa Ceramica di Imola, ai *Monumenti alla Balnearità* realizzati a Cattolica ed espressione, insieme ad alcune serie di oggetti, del filone della Cultura Balneare sviluppato negli anni Ottanta, ai contenitori in foggia di fantasiose *machette* architettoniche *Interno/Esterno* (1977-2013), realizzati da Sandro Da Boit (Ceranima) di Firenze e pensati come occasioni per stimolare una riflessione sulla progettualità dello spazio abitativo, alle maioliche faentine eseguite da diverse botteghe della città Manfreda per la collezione *Artigianato & Progetto di ceramiche faentine* promossa dall'Istituto Beni Culturali Emilia Romagna nel 1990, ai *Vasi Mediterranei* realizzati da Giorgio Fusella di Imola per l'installazione *L'unità del Mediterraneo* del 1992 al Musée d'Art Moderne di Lione e ispirati ciascuno a un paese del Mediterraneo, al tavolo *Naturale/Virtuale* (lungo ben 16 m), presentato nel 1993 nella omonima mostra alla Triennale di Milano e realizzato da Bertozzi & Casoni, le cui piastrelle di rivestimento presentano rilievi scultorii che riproducono elementi del paesaggio mediterraneo, alla collezione di tazzine da caffè, pensate ognuna per assolvere a una diversa modalità di preparazione e consumo della bevanda ed eseguite nel 1997 da Biesse a Brescia, alle ceramiche realizzate nel 1999 a Vietri sul Mare da Francesco Raimondi, evocative della maiolica vietrese di tradizione novecentesca, ai *Vasi Antropomorfi* (2000) messi in forma da Giacomo Alessi a Caltagirone e caratterizzati da evidenti richiami alle eccellenze e tipicità del territorio siciliano, così da assolvere anche alla funzione di oggetti-ricordo, alla serie *Amore mediterraneo* (2000), realizzata a Polizzi Generosa per mano di Giovanni d'Angelo e composta vasetti in terracotta con coperchio le cui prese smaltate a forma di foglie di fichi d'india suggeriscono amplessi amorosi, ai *Libri aperti* (2004-08), realizzati in terracotta ingobbiata ancora da Bertozzi & Casoni, con incisioni che rimandano alla pittura segnica praticata dall'autore negli anni Sessanta, alla ironica rivisitazione della tradizione contadina dell'uso della brocca e bacinella della serie *Me ne lavo le mani* eseguita a Firenze da Sandro Da Boit, alla rivisitazione delle madonnine poste nelle edicole stradali ad Albisola eseguita

<sup>160</sup> Per le riproduzioni delle ceramiche di La Pietra si veda: La Pietra *et al.* 2001; La Pietra 2007.

nella storica manifattura Mazzotti nel 2006, fino alla più recente collezione *Una forza interiore*, consistente in una produzione intensa, espressiva e quasi primitiva di bucheri (vasi, sculture, figure votive) realizzati tra il 2014 e il 2017 a Perugia da Giovanni Mengoni (fig. 117).

Si tratta di una produzione enorme e quanto mai eclettica, in quanto programmaticamente ispirata a un'estetica della differenza e pertanto flessibile e aperta nei confronti delle diverse componenti della frammentaria società contemporanea in continua trasformazione. In tal senso questi oggetti, nella loro multiforme varietà, sono accomunati dalla coerenza a un principio progettuale basilare, quello della ricerca di «possibili relazioni tra i modelli formali e i modelli di comportamento»<sup>161</sup> tali da garantire a colui che li utilizza quella naturale sensazione del sentirsi a casa propria che per La Pietra vuol dire 'abitare'<sup>162</sup> il mondo.

### VI.3.1. *Conversazione con il designer territoriale Ugo La Pietra*

30 gennaio 2019

**Francesca Pirozzi** Negli anni Ottanta deduceva dalla disinvoltura con la quale veniva fatto uso della parola 'arte' la possibilità di un'imminente riappropriazione culturale del concetto di unità delle arti. Pensa che oggi questo principio sia stato finalmente metabolizzato dalla cultura contemporanea?

**Ugo La Pietra** Non credo proprio! Le varie discipline artistiche hanno, negli ultimi anni, rafforzato la loro 'specificità'; alcune, come l'architettura, rivendicando addirittura una tipologia (il grattacielo) come la più rappresentativa. Altre, come il design, il ruolo di rendere 'appetibile' qualsiasi oggetto e infine l'arte opera esclusivamente nel tentativo di entrare (e poi rimanere!) nel 'sistema' dell'arte.

**FP** Ritieni che le dinamiche innestate dalla sua pluridecennale azione nel design territoriale abbiano prodotto i risultati sperati in termini di innovazione e di continuità d'esercizio delle realtà locali coinvolte?

**ULP** In una certa misura, in molte realtà territoriali, è cresciuta la consapevolezza di operare per la valorizzazione delle diversità territoriali. Ancora scarsi e modesti sono però i risultati sul piano delle imprese che potrebbero dedicarsi al design territoriale in opposizione alla globalizzazione dei mercati.

<sup>161</sup> Cfr. M. Vitta, op. cit, ivi, p. 9.

<sup>162</sup> «Abitare è essere ovunque a casa propria» (cfr. U. La Pietra, ivi, p. 185).

- FP** Secondo lei in quale misura la strada da lei indicata per la valorizzazione delle differenze e specificità locali è stata condivisa e praticata dalle ultime generazioni di designer e artisti?
- ULP** La strada per la valorizzazione delle differenze locali è stata soprattutto condivisa in un senso più grande, spesso per esaltare i 'valori' folcloristici locali, come nel Salento!
- FP** Come vede la questione della trasmissione e della tutela della cultura materiale oggi nel nostro paese e da dove pensa si debba ripartire per contrastarne l'impoverimento?
- ULP** Per lavorare intorno alla crescita della cultura materiale bisognerebbe definire per ogni realtà territoriale (e questo vale anche per ogni città) un gruppo di lavoro permanente (un osservatorio) composto da antropologi, artisti, architetti, sociologi capaci di monitorare continuamente il territorio e così fornire i suggerimenti utili e necessari per qualsiasi progetto di trasformazione.
- FP** Avendo negli ultimi decenni, nel corso delle sue trasferte progettuali, percorso in lungo e in largo l'Italia ceramica, in che misura trova che la globalizzazione abbia compromesso la grande tradizione fittile del nostro Paese? Ritieni che questo processo abbia penalizzato particolarmente talune aree geografiche?
- ULP** Purtroppo le nostre aree artigiane di tradizione hanno sempre vissuto soprattutto del mercato legato al turismo (vedi Caltagirone, Faenza, Vietri...), e oggi, che il turismo è cresciuto in modo esponenziale, sono paradossalmente ancora più penalizzate (se pensiamo all'occasione perduta del rinnovamento della tradizione), perché il turismo di massa è alla ricerca dei soliti modelli tradizionali, già conosciuti! Il turista parte dalla propria nazione per trovare (in Italia) ciò che gli è stato promesso attraverso i dépliant illustrati.
- FP** Come vede il futuro dell'artigianato e nello specifico del patrimonio italiano della maestria d'arte ceramica?
- ULP** Purtroppo la nostra ceramica vive una duplice difficoltà: la prima l'ho espressa nella risposta precedente (l'impossibilità di un'evoluzione delle aree tradizionali), l'altra è la difficoltà da parte di quelle rare realtà che hanno superato i modelli tradizionali di entrare in un mercato nazionale (che non esiste!) e quindi internazionale, non riuscendo a raggiungere il livello del *craft* europeo e orientale.
- FP** A che cosa attribuisce la particolare e duratura attenzione da lei rivolta al mondo ceramico rispetto ad altri materiali e tecniche?
- ULP** La ceramica è la tecnica e la materia che nei secoli ha sempre ben rappresentato l'evoluzione della società. È l'elemento che riunisce ancora (purtroppo

è rimasto l'unico) le varie nazioni bagnante dal Mediterraneo (separate per ragioni sociali, culturali, religiose, economiche...).

È la materia che inquina di meno: terra nella terra!

È la materia che ha un costo di investimento molto basso rispetto alla lavorazione di altri materiali.

**FP** Ho l'impressione che sempre più la perdita di competenze manuali e tecniche tradizionali indirizzi i giovani artisti verso nuovi media espressivi. Lei che nel corso del suo lungo cammino di ricerca ha sperimentato il più vasto spettro di mezzi artistici, spaziando dal bucchero al video, condivide questa mia sensazione e, se sì, cosa direbbe alle nuove generazioni?

**ULP** Alle nuove generazioni direi di avventurarsi nel modo virtuale, ma al tempo stesso di fare esperienze dirette nei laboratori, sia in Italia sia all'estero, dove esistono ancora grandi aree di artigianato (dall'Egitto all'India, dal Sud America al Marocco).

**FP** Esiste secondo lei una differenza tra l'Italia e l'estero nella considerazione dell'oggetto di qualità fatto a mano?

**ULP** Sì esiste una profonda differenza; da troppi anni attraverso la crescita della nostra apprezzata disciplina (il 'disegno industriale italiano') abbiamo trascurato ciò che invece si è mantenuto ed è maturato soprattutto nell'Europa del Nord, cioè la ricerca manuale e fattuale per la definizione di un *craft* contemporaneo.

**FP** Quanto è importante per l'artista o designer che delega all'artigiano l'operatività della sua invenzione creativa conoscere e comprendere la specifica memoria della cultura del fare con la quale va a interagire?

**ULP** Oggi i designer (che dicono di avere riscoperto la cultura del fare) dovrebbero fare almeno un'esperienza in un laboratorio in cui vedere, da vicino, come si trasforma la materia! Come, ad esempio, da un grumo di vetro fuso appena tolto dal forno si passa alla realizzazione di un delicatissimo calice trasparente.

## Bibliografia

- 29 Nazioni 1967: *29 Nazioni presenti a Faenza. XXV Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte*, in «Forme», 1967, 16
- Alamaro 2004: E. Alamaro, *Io speriamo che me "la Cava"*, in «la Ceramica moderna & antica», 2004, 245
- Alamaro 2006: E. Alamaro, *Il ritorno di una desaparecida della ceramica italiana degli anni cinquanta: Clara Garesio*, in «la Ceramica Moderna & Antica», 2006, 256
- Alamaro Donato 1993: E. Alamaro, F. Donato, *Irene Kowaliska. Un'artista, una donna, un mito*, Pironti, Napoli 1993
- Amos 2008: *Cava delle ceramiche*, a cura di P. Amos, Menabò, Salerno 2008
- Amos Barbera 1988: P. Amos, A. Barbera, *Solarità Ceramica*, Istituto per il Commercio Estero, Düsseldorf 1988
- Amos Doelker 1996: *Riccardo Doelker: soggiorno italiano*, a cura di P. Amos, S. Doelker, Menabò, Salerno 1996
- Amos et al. 1996: P. Amos et al., *Riccardo Doelker. L'olivo inaccessibile: diario siciliano di un futuro ceramista*, Di Menabò, Salerno 1996
- Antelling 1898: M. Antelling, *Arte Industriale nella esposizione italiana di Torino. Ceramica*, in «Arte italiana decorativa e industriale», VII, 1898, 11
- Appella 2010: G. Appella, *Ceramica e scultura. La bottega Gatti di Faenza*, Edizioni della Cometa, Roma 2010
- Arensi 2003: *Picasso, Fontana, Sassu. Arte ceramica da Albissola a Vallauris*, a cura di F. Arensi, Silvana, Cinisello Balsamo 2003
- Argan 1951: G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951
- Argan 1952: G.C. Argan, *Le "maniere" di Picasso*, in «Bollettino d'Arte», XXXVII, 1952, I
- Argan 1965: G.C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965
- Argan 1977: G.C. Argan et al., *Studi sul surrealismo*, Officina, Roma 1977
- Argan 1984: G.C. Argan, *Il design degli italiani*, in *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1984
- Baj 1968: E. Baj, *L'ultimo dei generali*, Edizioni Ceramica Pozzi, Gallarate 1968
- Baj 1983: E. Baj, *Automitobiografia*, Rizzoli, Milano 1983
- Baj 1988: E. Baj, *Cose, fatti, persone*, Elèuthera, Milano 1988
- Baj 1989: E. Baj, *Mi incontrai con Jorn e gli consiglieri Albisola*, in «Risorse», 1989, 1
- Baj Jorn 1989: E. Baj, A. Jorn, *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961*, Musée d'Art Moderne, Saint Etienne 1989
- Ballardini in gita d'istruzione a Parigi, in «Faenza», XLI, 1955, I-II
- Ballardini 1949a: G. Ballardini, *È risorto il Museo Internazionale delle Ceramiche*, in «Faenza», XXXV, 1949, IV-VI

- Ballardini 1949b: G. Ballardini, *Picasso a Faenza*, in «Faenza», XXXV, 1949, IV-VI
- Barbero 2008: L.M. Barbero, *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, Mondadori Electa, Milano 2008
- Barilli 1991: R. Barilli, *Ontani il clown della rosa*, Nuova Alfa, Bologna 1991
- Barilli 1995: *Idea Aida del Vero Diffida: opere di Luigi Ontani, 1980-1995*, a cura di R. Barilli, Galleria dello Scudo, Verona 1995
- Barilli 1979: R. Barilli (a cura di), *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1979
- Barilli 2000: R. Barilli, *Luigi Ontani. CiliElegia PineAlita*, Mazzotta, Milano 2000
- Barilli 2003: R. Barilli, *Colore&Ceramica, con Ontani sulla via delle Indie*, in «l'Unità», 16 novembre 2003
- Bartoli 2010: M. Bartoli, *Polvere. L'arte di Bertozzi&Casoni. Viaggio tra Venezia e New York*, documentario, Italia 2010
- Baudrillard 1972: J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 1972
- Bayer 1938: H. Bayer, *Bauhaus, 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York 1938
- Benelli 1898: S. Benelli, *L'arte della Ceramica*, in «Il Marzocco», III, 1898, 37
- Benelli 1899: S. Benelli, *Le ceramiche di Galileo Chini di Firenze*, in «Emporium», 1899, IX, 49
- Benjamin 1982: W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1982
- Benzi 1998: *Il tarlo polverizza anche la quercia. Le memorie di Galileo Chini*, a cura di F. Benzi, Maschietto, Firenze 1998
- Benzi Margozi 2006: *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, a cura di F. Benzi, M. Margozi, Electa, Milano 2006
- Bergdoll Dickerman 2009: B. Bergdoll, L. Dickerman, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, Museum of Modern Art, New York 2009
- Bertoni 2008: F. Bertoni, *Bertozzi & Casoni "Nulla è come appare. Forse". Una mostra d'eccezione*, in «Faenza», anno XCIV, fasc. I-VI, 2008
- Bertoni 2010: F. Bertoni, *Bertozzi & Casoni. Pot-pourri Brillo box Riflessione Al bar Grottesca*, Gian Enzo Sperone, Sent 2010
- Bertoni 2016: *Clara Garesio. Fiorire è il fine*, a cura di F. Bertoni, EditAlfa, San Salvatore al Vesuvio 2016
- Bertoni 2016: F. Bertoni, *Bertozzi & Casoni, scultori con la ceramica*, in «la Ceramica Moderna & Antica», 2016, 292-293
- Bertoni Silvestrini 2005: F. Bertoni, J. Silvestrini, *La ceramica italiana del Novecento*, Electa, Milano 2005
- Bertoni Silvestrini 2010: F. Bertoni, *Bertozzi & Casoni. Opere/Works 1980-2010*, Umberto Allemandi & C., Torino 2010
- Biffi Gentili 1988: E. Biffi Gentili, *Albisola 1954*, in «K Keramikos», 1988, 4
- Biffi Gentili 1989: E. Biffi Gentili, *Antonia Campi. "Le chant tordu de la terre"*, in «K Keramikos», 1989, 9
- Biffi Gentili 1991: *L'apprendista stregone*, a cura di E. Biffi Gentili, Greco, Milano 1991
- Biffi Gentili 1993: *Terra & terra sei. Guido Andlovitz: «La commedia ceramica»*, a cura di E. Biffi Gentili, Amministrazione comunale, Laveno Mombello 1993
- Biffi Gentili 1998: E. Biffi Gentili, *Antonia Campi. Antologia ceramica 1947-1997*, in «CeramicaAntica», 1998, 5
- Biffi Gentili 1998: E. Biffi Gentili, *Ontani maiolicato*, in «Artigianato tra arte e design», 1998, 28

## Bibliografia

- Biffi Gentili 2006: E. Biffi Gentili, *Vietri: last but the best*, in «La Ceramica Moderna & Antica», 2006, 256
- Bignardi 2003: *La ceramica di Vietri sul Mare. Figure di una storia sospesa sul Mediterraneo*, a cura di M. Bignardi, Menabò, Salerno 2003
- Biorghi 1961: R. Biorghi, *L'istituto Statale d'Arte di Isernia*, in «La Ceramica», 1961, 6
- Bitterberg 1981: K.G. Bitterberg, *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1981
- Bochicchio Cerini Baj 2015: *Baj. Figure dell'immaginario 1951-2003*, a cura di L. Bochicchio, R. Cerini Baj, Vanilla, Albissola Marina 2015
- Bochicchio Valenti 2014: *Asger Jorn. Oltre la forma*, a cura di L. Bochicchio, P. Valenti, Genova University Press, Genova 2014
- Boito 1884: C. Boito, *Il bello nella Esposizione di Torino*, in «Nuova Antologia», 1884, XXI
- Bojani 1986: G.C. Bojani, *Fra l'idea e la tecnica*, in «Faenza», LXXII, 1986, I-II
- Bojani 1987: *Riccardo Gatti. Ceramiche*, a cura di G.C. Bojani, Faenza 1987
- Bojani 1989: G.C. Bojani, *Omaggio a Picasso*, in «K Keramikos», 1989, 12
- Bologna 2009: F. Bologna, *Dalle Arti Minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Papparo, Napoli 2009
- Bonito Oliva 2002: A. Bonito Oliva, *Trans-avanguardia*, Giunti, Firenze 2002
- Bonuomo 2019: *Bertozzi & Casoni Terra!*, a cura di M. Bonuomo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019
- Borneto 2017: E. Borneto, *Ugo la Pietra. Ceramiche mediterranee*, in «EspoArte», 2010, 65
- Borsellini Cirri 2016: *Gubbio 2016 XXVI Biennale di Scultura*, a cura di R. Borsellini, G. Cirri, Silvana, Cinisello Balsamo 2016
- Bossaglia Biffi Gentili De Grassi 1995: R. Bossaglia, E. Biffi Gentili, M. De Grassi, *Guido Andloviz: designer e direttore artistico per quarant'anni di ceramica industriale italiana, 1923-1961*, Edizioni della Laguna, Monfalcone 1995
- Bossaglia Crespi 1986: *L'ISIA a Monza. Una scuola d'arte europea*, a cura di R. Bossaglia, A. Crespi, Silvana, Cinisello Balsamo 1986
- Brandstätter Schweiger 1983: C. Brandstätter, W.J. Schweiger, *Wiener Werkstätte: arte e artigianato a Vienna 1903-1932*, Edizioni di Comunità, Milano 1983
- Brega Ugolini Guida 1928: G. Brega, G. Ugolini, G. Guida, *Catalogo Generale della Quadriennale Nazionale della Ceramica Terza Mostra d'Arte Pura e Decorativa Marchigiana*, Officine Arti Grafiche G. Federici, Pesaro 1928
- Brevi 2014: M. Brevi, *Le ceramiche delle finzioni meravigliose*, in «Arte», 2014, 490
- Buddensieg 1984: T. Buddensieg, *Ceramiche della Repubblica di Weimar*, Electa, Milano 1984
- Buffoni 1958: D. Buffoni, *Statuine d'argilla*, in «Le vie d'Italia», 1958, 5
- Buscaroli 2014: B. Buscaroli, *Bottega Gatti, l'avventura della ceramica*, in «Arte», 2014, 493
- Buzzi 1930a: T. Buzzi, *Tavola imbandita*, in «Domus», 1930, 11
- Buzzi 1930b: T. Buzzi, *Le ceramiche italiane all'Esposizione di Monza*, in «Dedalo», 1930, I
- Campiglio 1999: *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Skira, Milano 1999
- Cantelli 1976: G. Cantelli, *Il Museo Stibbert di Firenze. I depositi e l'archivio*, vol. 4, Electa, Firenze 1976
- Caprile 1997: L. Caprile, *Conversazioni con Enrico Baj. Mezzo secolo di avanguardie*, Elèuthera, Milano 1997
- Caprile Bojani 1991: *I Baj ceramisti*, a cura di L. Caprile, G.C. Bojani, Centro Di, Firenze 1991
- Caprile Cerini Baj 2010: *Baj: Dalla materia alla figura*, a cura di L. Caprile, R. Cerini Baj, Skira, Milano 2010

- Caramel 2013: *Arte in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Vita e Pensiero, Milano 2013
- Carrieri 1955: R. Carrieri, *Avant-garde painting and sculpture (1890-1955) in Italy*, Istituto Editoriale Domus, Milano 1955
- Caruso 1964: N. Caruso, *Convegno a New York sotto gli auspici dell'Unesco*, in «La Ceramica», 1964, 8
- Caruso 1969: N. Caruso, *La ceramica nell'edilizia: arte e industria, una collaborazione necessaria*, in «Ceramica Informazione», 1969, 31
- Caruso Di Donato 1969: *Atti del seminario: 1° concorso internazionale di disegni per piastrelle da pavimento e rivestimento in maiolica*, a cura di N. Caruso, M. Di Donato, Industria ceramica CAVA, Roma 1969
- Caruso 1997: N. Caruso, *Ceramica oltre*, Hoepli, Milano 1997
- Caruso 2016: N. Caruso, *Una vita inaspettata*, Castelveccchi, Roma 2016
- Casadio 2004: L. Casadio, *Le immagini della mente. Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*, Franco Angeli, Milano 2004
- Casadio 2019: N. Casadio, *Muky, vita d'artista di una ceramista*, in «la Repubblica», 5 agosto 2019
- Casali 2009: C. Casali, *Ceramica futurista: l'esperienza di Gatti a Faenza*, in «Il giornale della ceramica», Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza 2009
- Casali 2014: C. Casali, *Un XX secolo vivace e straordinario*, in «Faenza», C, 2014, II
- Casali 2014: *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo, da Melotti a Ontani*, a cura di C. Casali, Gli Ori, Pistoia 2014
- Casciaro 2014: *L'arte di studiare l'arte. Scritti degli amici di Regina Poso*, a cura di R. Casciaro, Mario Congedo, Lecce 2014
- Caserta 1994: C. Caserta, *Il Novecento della ceramica a Vietri sul Mare*, Elea Press, Salerno 1994
- Cazzaniga 1989: *Nedda Guidi. Sì ceramica*, a cura di C. Cazzaniga et al., Amaltea, Roma 1989
- Cefariello Grosso 1981: G. Cefariello Grosso, *Note su problemi tecnici relativi alla Ceramica Chini: lettere di Bernardino Pepi a Chino Chini*, in «Faenza», a. LXXVII, fasc. I-IV, 1981
- Cefariello Grosso 1989: G. Cefariello Grosso, *L'Arte della Ceramica di Firenze*, in *La manifattura Chini*, a cura di R. Monti De Luca, Roma 1989
- Cefariello Grosso 1990: *Vetri e ceramiche lungo l'Affrico: Chini e Polloni: arte e arte applicata nel Liberty fiorentino*, a cura di G. Cefariello Grosso, Art World Media, Firenze 1990
- Cefariello Grosso 2010: G. Cefariello Grosso, *Galileo Chini ceramista tra Toscana e Europa*, in *Galileo Chini e la Toscana*, a cura di A. Belluomini Pucci, G. Borella, Silvana, Cinisello Balsamo 2010
- Cefariello Grosso 2017: G. Cefariello Grosso, *Clara Garesio*, in «la Ceramica Moderna & Antica», 2017, 296
- Celant 1977: G. Celant, *Ambiente/Arte del Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, Venezia 1977
- Ceramiche* 1951: *Ceramiche di Picasso nell'Ala Napoleonica*, in «il Gazzettino», Venezia, 22 settembre 1951
- Chilosi Ughetto 1995: C. Chilosi, L. Ughetto, *La ceramica del Novecento in Liguria*, Banca Carige, Genova 1995
- Chini 1953: C. Chini, *Ceramiche moderne di Toscana*, in «Faenza», XXXIX, 1953, II
- Chiodo 2004: S. Chiodo, *Un'arte senza estetica. Metamorfosi dell'estetica contemporanea*, Mimesis, Milano 2004
- Christofer 2001: J. Christofer, *Tile Panels by William De Morgan for the Peninsular and Oriental Steam Navigational Company*, in «The Burlington Magazine», 2001, 1179

## Bibliografia

- Clayton-Stamm 1967: M.D.E. Clayton-Stamm, *William De Morgan and his Pottery*, in «Apollo», 1967, 59
- Colasanti 1902: A. Colasanti, *Arte contemporanea. L'esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino*, in «L'arte», V, 1902, IV
- Conti Cefariello Grosso 1990: G. Conti, G. Cefariello Grosso, *La maiolica Cantagalli e le manifatture ceramiche fiorentine*, De Luca, Roma 1990
- Corgnati 2004: M. Corgnati, *Enrico Baj. Opere 1951-2003*, Skira, Milano 2004
- Corona 1885: G. Corona, *La ceramica*, Ulrico Hoepli, Milano 1885
- Cresti Marsan 1989: *Galileo Chini. Liberty ed oltre*, a cura di C. Cresti, C. Marsan, Arnaud Becocci, Firenze 1989
- Crispoliti 1973: E. Crispoliti, *Catalogo generale Bolaffi dell'opera di Enrico Baj*, Giulio Bolaffi, Torino 1973
- Crispoliti 1976: E. Crispoliti, *Gubbio 76. Biennale della ceramica-metalli, legno, tessuti e altri materiali*, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Gubbio 1976
- Crispoliti 1982: *La ceramica futurista da Balla a Tullio D'Albisola*, a cura di E. Crispoliti, Centro Di, Firenze 1982
- Crispoliti 1986: *Il Futurismo in Romagna*, a cura di E. Crispoliti, Maggioli, Rimini 1986
- Crispoliti Marziano Guidi 1976: E. Crispoliti, L. Marziano, N. Guidi, *Quindici anni di ricerca in ceramica (1961-1976) di Nedda Guidi*, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Gubbio 1976
- Crispoliti et al. 1997: E. Crispoliti et al., *Catalogo generale delle opere di Enrico Baj dal 1972 al 1996*, Marconi-Menhir, Milano 1997
- Cristallo Guida 2014: V. Cristallo, E. Guida, *Protagonisti e materiali della cultura del prodotto industriale nell'Italia più a Sud. Intenzioni e sperimentazioni nelle figure di Roberto Mango e Nino Caruso*, in «A/I/S/Design. Storia e Ricerche», 2014, 4
- Croce 1917: B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1917
- Curto Farinella 2001: G. Curto, G.A. Farinella, *Daniel Spoerri. La catena genetica del mercato delle pulci*, Silvana, Cinisello Balsamo 2001
- Dal Sasso 2017: D. Dal Sasso, *Dialoghi di estetica. Parola a Ugo La Pietra*, in «Artribune», 28 gennaio 2017
- D'Amico Gualdoni 1990: F. D'Amico, F. Gualdoni, *Nedda Guidi. Le terre e gli artigiani*, Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma 1990
- D'Angelo 1996: F. D'Angelo, *Roma 1950-59: Il rinnovamento della pittura in Italia*, Ferrara 1996
- Dangelo Sanesi Schettini 1978: *Baj: 1946-1958*, a cura di S. Dangelo, R. Sanesi, F. Schettini, Galleria Schettini, Milano 1978
- Damigella 1989: A.M. Damigella, *Gauguin*, Giunti, Firenze 1989
- Dearstyne Spaeth 1986: H. Dearstyne, D. Spaeth, *Inside the Bauhaus*, Architectural Press, London 1986
- De Filarte 1884: U. De Filarte [Francesco Brambilla], *Fra le ceramiche all'Esposizione V*, in «la Gazzetta del popolo», 27 maggio 1884
- De Fusco 1985: R. De Fusco, *Storia del design*, Laterza, Bari-Roma 1985
- De Fusco 1992: R. De Fusco, *Dentro e Fuori l'architettura*, Jaca Book, Milano 1992
- De Fusco 1999: R. De Fusco, *La storiografia è progettazione*, in «Op. cit.», 1999, 104
- De Fusco Rusciano 2014: R. De Fusco, R.R. Rusciano, *Tre domande*, Altralinea, Firenze 2014
- De Mauri 1988: L. De Mauri, *L'amatore di maioliche e porcellane*, Ulrico Hoepli, Milano 1988
- De Morgan 1892: W. De Morgan, *Lustreware*, in «Journal of the Society of Arts», London, George Bell, 24 June 1892

- De Sanna 1993: J. De Sanna, *Lucio Fontana: materia, spazio, concetto*, Ugo Mursia, Milano 1993
- Del Pellegrino 2005: W. Del Pellegrino, K. Del Pellegrino, *Italian Pottery Marks: Righting History*, Lulu, 2005
- Dellapiana 2010: E. Dellapiana, *Il design della ceramica in Italia: 1850-2000*, Electa architettura, Milano 2010
- Dellapiana 2019: E. Dellapiana, *Ceramiche di Clara Garesio: tra autorialità, serie e herstory*, in «Ceramica e Arti Decorative del Novecento», 2019, 4
- Dewey 2007: J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007
- Di Genova 1981: G. Di Genova, *Generazione anni Venti*, Ed. Bora, Bologna 1981
- Dirani Vitali 2012: S. Dirani, G. Vitali, *Botteghe d'arte ceramica a Faenza dal 1945 al 2000*, Edit Faenza, Faenza 2012
- Dorfles 1974: G. Dorfles, *Nino Caruso. Grandi volumi dalla funzionalità architettonica*, in «Capitolium», 1974, 7-8
- Dorfles 1984: G. Dorfles et al., *Artecotta*, Società Editrice Kata, Milano 1984
- Dorfles et al. 2008: G. Dorfles et al., *Nino Caruso on the road: tra arte e mito*, Edimond, Città di Castello 2008
- Droste 2002: M. Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln 2002
- Erdős 1955: S. Erdős, *Una visita all'Istituto d'Arte per la Ceramica "Gaetano Ballardini" ed al Museo Internazionale delle Ceramiche*, in «Faenza», XLI, 1955, III
- Fabbri 1925: G. Fabbri, *L'università Futurista e d'Avanguardia*, in «L'Impero», 4-5 agosto 1925
- Fabbri 1928a: G. Fabbri, *Un ceramista d'avanguardia*, in «L'Impero», 7 aprile 1928
- Fabbri 1928b: G. Fabbri, *Faenza futurista*, in «L'Impero», 10 novembre 1928
- Fabbri 1997: L. Fabbri, *Luigi Ontani. Ermestetiche*, I Quaderni del Circolo degli Artisti, Faenza 1997
- Fagone 2001: *Ugo La Pietra. Terre mediterranee*, a cura di V. Fagone, Fondazione Ragghianti, Lucca 2001
- Fagone 2002: V. Fagone, *Manifattura Ginori*, in «Artigianato tra arte e design», 2002, 45
- Fahr-Becker 1997: G. Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Konemann, Köln 1997
- Farfa 1933: Farfa, *Noi miliardario della fantasia*, La Prora, Milano 1933
- Felice 1930: C.A. Felice, *Arti Decorative 1930 all'Esposizione di Monza*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1930
- Fillia 1929: Fillia, *Notiziario*, in «la Città Futurista», 1929, 1
- Fioroni 1995: G. Fioroni, *Venti ceramiche di Giosetta Fioroni per William Shakespeare*, Il Torchio Romano, Roma 1995
- Fiorucci 2023: L. Fiorucci, *Pietro Cascella: per una storia degli esordi, tra pittura e scultura*, in Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario della nascita di Pietro Cascella (1921-2021) (a cura di), *Pietro Cascella inedito*, Capit, Ravenna 2023
- Follesa 2014: S. Follesa, *Il design della ceramica: storie di terre e di progetti*, Polistampa, Firenze 2014
- Fontana 1939: L. Fontana, *La mia ceramica*, in «Tempo», 21 settembre 1939
- Formaggio 1978: D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Parma-Lucca 1978
- Frampton 1984: K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1984
- Frattarolo 2015: *Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. Casamondo Naturextramorte antropomorfone*, a cura di E. Frattarolo, Danilo Montanari, Ravenna 2015

## Bibliografia

- Frescobaldi Malenchini Rucellai 2011: *Il risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, a cura di L. Frescobaldi Malenchini, O. Rucellai, Polistampa, Firenze 2011
- Galletta 1989: A. Galletta, *Trent'anni dopo*, in «K Keramikos», n. 9, aprile 1989
- Galliani 2015: M. Galliani, *Il racconto di Luigi Ontani*, video, 2015
- Gallo Pecca 1993: L. Gallo Pecca, M. Gallo Pecca, *L'avventura artistica di Albisola (1920-1990)*, Savona, 1993
- Gaudenzi 2006a: E. Gaudenzi, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo. Dal liberty al déco*, vol. 1, Faenza Gruppo Editoriale, Faenza 2006
- Gaudenzi 2006b: E. Gaudenzi, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo. Dal Primitivismo al design*, vol. 2, Faenza Gruppo Editoriale, Faenza 2006
- Gaudenzi 2008: E. Gaudenzi, *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo. Ultimi decenni*, vol. 3, Faenza Gruppo Editoriale, Faenza 2008
- Gaudichon Matamoros 2013: B. Gaudichon, J. Matamoros, *Picasso céramiste et la Méditerranée*, Gallimard, Paris 2013
- Gauguin 1889: P. Gauguin, *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle*, in «Le Moderniste illustré», 4 juillet 1889
- Gaunt Clayton-Stamm 1971: W. Gaunt, M.D.E. Clayton-Stamm, *William De Morgan*, Studio Vista, London 1971
- Giedion 1954: S. Giedion, *Walter Gropius: l'uomo e l'opera*, Edizioni di Comunità, Milano 1954
- Ginna 1916: A. Ginna, *Il primo mobilio italiano*, in «L'Italia Futurista», I, 1916, 12
- Giorgi 1996: R. Giorgi, *Vaso, simbolo cosmico*, in «Faenza», LXXXII, 1996, 82, IV-VI
- Giolli Menni 1929: R. Giolli Menni, *Folclore: Le ceramiche di Vietri sul Mare*, in «Arte e Arredamento», 1929, 3
- Giolli Menni 1938: R. Giolli Menni, *Le ceramiche di Vietri sul Mare*, in «Ceramiche e Laterizi», 1938, 9
- Giubilei Terraroli 2013: *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, a cura di M.F. Giubilei, V. Terraroli, Fondazione Ragghianti, Lucca 2013
- Giunti 1927: V. Giunti, *La maiolica italiana*, Hoepli, Milano 1927
- Giupponi 2012: I. Giupponi, *Oggetti pleonastici e "buone cose di cattivo gusto"*, in «Il Fatto Quotidiano», 27 gennaio 2012
- Golfieri 1952: E. Golfieri, *Le ceramiche di Picasso al Museo di Faenza*, in «Bollettino d'Arte», XXXVII, 1952, I
- Gonnelli 2014: E. Gonnelli, *L'Archivio della Manifattura Chini*, in «Quaderni di storia e cultura viareggina», 2014, 7
- Gornick Moran 1977: *Perché non ci sono grandi artiste?*, in *La donna in una società sessista. Potere e dipendenza*, a cura di V. Gornick, B.K. Moran, Einaudi, Torino 1977
- Guidi 1965: N. Guidi, *La modellazione e la ceramica*, in *Atti del Convegno Nazionale sul tema L'Arte nella Scuola Elementare*, BIMOSPA, Roma 1965
- Guidi 1986: N. Guidi, *Considerazioni di un «maestro della ceramica»*, in «Faenza», LXXII, 1986, 1-2
- Guidi 1988: N. Guidi, *Limpida terracotta*, Arte Centro, Milano 1988
- Guidi 1996: N. Guidi, *Nelle terre di Kokalos*, Roma 1996
- Guidi et al. 1971: Guidi et al., *Nedda Guidi*, Catalogo n. 24, Artivisive Studio d'Arte Contemporanea, Roma 1971
- I. M. A. 1903: I. M. A., *Florence*, in «The Studio», 1903, 29, 125
- Herrup 2007: K. Herrup, *A Potter, a Pioneer, a Pandlestick Maker*, in «The New York Sun», 6th March 2007

- Higgins Farmer 2017: R. Higgins, W. Farmer, *Art and Crafts tiles. William De Morgan*, Amberley, Gloucestershire 2017
- Hockemeyer 2009: L. Hockemeyer, *The Hockemeyer Collection. 20th Century Italian Ceramic Art*, Hirmer, München 2009
- Jaguer 1956: E. Jaguer, *Enrico Baj, Milano - New York*, Schettini, Milano 1956
- Jarry 1992: A. Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, Adelphi, Milano 1992
- Jorn 1954: A. Jorn, *Immagine e forma*, in «Bollettino d'Informazione del Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste», 1954, 1
- Kaplan 2012: W. Kaplan, *California Design, 1930-1965: Living in a modern way*, MIT Press, Los Angeles 2012
- Kettering 2004: K.L. Kettering, *Eva Zeisel: the playful search for beauty*, Knoxville Museum of Art, Knoxville 2004
- Kirkham Moore Wolfframm 2013: P. Kirkham, P. Moore, P. Wolfframm, *Eva Zeisel: Life, Design and Beauty*, Chronicle Books, San Francisco 2013
- Knigge 2018: Jobst C. Knigge, *Italianische Künstler in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom (1947-1957)*, Humboldt Universität, Berlin 2018
- Koplos Metcalf 2010: J. Koplos, B. Metcalf, *Makers: A History of American Studio Craft*, UNC Press, 2010
- Kowaliska et al. 1977: I. Kowaliska et al., *Il "Periodo Tedesco" nella ceramica di Vietri. Testimonianze*, Magazzino Cooperativa Editrice, Salerno 1977
- La Pietra 2002: U. La Pietra, *Il designer artista-artigiano*, in «Artigianato tra arte e design», 2002, 46
- La Pietra 2007: *Fatto ad arte: territori di ceramica italiana contemporanea*, a cura di U. La Pietra, Il cigno GG, Roma 2007
- La Pietra et al. 2001: U. La Pietra, *Ugo La Pietra. La sinestesia delle arti 1960-2000*, Mazzotta, Milano 2001
- Labò 1910: M. Labò, *La ceramica in Italia e Galileo Chini* in «Per l'arte», II, 1910, 10
- Landi 2006: L. Landi, *Ricordo la C.A.V.A.*, in «la Ceramica Moderna & Antica», 2006, 251
- Lavini 1911: G. Lavini, *L'Arte Industriale all'Esposizione di Torino*, in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», XX, 1911, 11
- Lehmann-Brockhaus 2013: U. Lehmann-Brockhaus, *Incontro internazionale della ceramica*, Campisano, Roma 2013
- Levi 2018: G. Levi, *La Wiener Werkstätte e la sua influenza sulla ceramica italiana*, Zerotre, Verona 2018
- Liotti Groys 2013: V. Liotti, B. Groys, *Arte e filosofia secondo Boris Groys*, «Artribune Magazine», IV, 2014, 17
- Liverani 1927: G. Liverani, *La raccolta delle ceramiche rusticane al museo ed una recente accessione*, in «Faenza», XV, 1927, I
- Liverani 1952: G. Liverani, *Notiziario*, in «Faenza», XXXVIII, 1952, II
- Liverani 1955a: G. Liverani, *Notiziario*, in «Faenza», XLI, 1955, III
- Liverani 1955b: G. Liverani, *Il XIII Concorso Nazionale della Ceramica*, in «Faenza», XLI, 1955, III
- Liverani 1955c: G. Liverani, *Vita del Museo. Gli allievi dell'Istituto d'Arte per la Ceramica Gaetano*
- Liverani 1956a: G. Liverani, *XIV Concorso Nazionale della Ceramica*, Faenza, 1956
- Liverani 1956b: G. Liverani, *Il Concorso Nazionale della Ceramica*, in «Faenza», XLII, 1956, III

## Bibliografia

- Liverani 1957: Liverani, *Vita del Museo*, in «Faenza», XLIII, 1957, I
- Lux Bojani Guidi 1989: S. Lux, G.C. Bojani, N. Guidi, *Nedda Guidi. Sì ceramica*, Amaltea, Roma 1989
- Mangione Vignatelli Bruni 2014: *Arte, architettura, spazio urbano: l'opera di Nino Caruso*, a cura di F. Mangione, C. Vignatelli Bruni, Prospettive, Roma 2014
- Manieri Elia 1985: *William Morris: opere*, a cura di M. Manieri Elia, Laterza, Bari-Roma 1985
- Maraniello 2008: *Luigi Ontani (Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro, Tribù Tabù [d]ei Grilli Balinesi sulla ragnatela di Bambù, VillinoRomAmor)*, a cura di G. Maraniello, MAMBo, Bologna 2008
- March 14, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1982
- Margozzi Casali Fienga 2014: *Pablo Picasso. Eclettismo di un genio*, a cura di M. Margozzi, C. Casali, G. Fienga, Con-fine, Meta 2014
- Mari 1970: E. Mari, *Funzione della ricerca estetica*, Edizioni di Comunità, Milano 1970
- Marini 2006: M. Marini, «Suggestioni archeologiche» nelle maioliche di Galileo Chini, in «CeramicAntica», 2006, 173
- Martini 1983: L. Martini, *Approccio alla ceramica informale in Italia*, in «Faenza», LXIX, 1983, I-II
- Martorano 2014: A. Martorano, *L'Archivio di Galileo Chini. Introduzione, inventario*, Istituto Storico Lucchese, Lucca 2014
- Marucci 1998: *Dialettica globale tra identità e alterità*, a cura di L. Marucci, in «Hortus», 1998, 21
- Marziano 2001: L. Marziano, *Ceramica tra didattica e produzione*, in «D'A», 2001, 43
- Marziano 2003: L. Marziano, *Nedda Guidi*, in «D'A», 2002-2003, 50-51
- Marzinot 1988: F. Marzinot, *Omaggio a Torido*, Ed. Fabbrica Casa Museo Mazzotti 1903, Albisola 1988
- Massobrio Portoghesi 1977: G. Massobrio, P. Portoghesi, *Album degli anni Cinquanta*, Laterza, Roma-Bari 1977
- McCully 2000: M. McCully, *Picasso. Scolpire e dipingere la ceramica*, Ferrara Arte, Ferrara 2000
- Melani 1902: A. Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino* in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», XI, 1902
- Melotti 2017: M. Melotti, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila*, Franco-Angeli, Milano 2017
- Menna 1967: F. Menna, *Il Futurismo e le arti applicate. La "Casa d'arte italiana"*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, Torino 1967
- Menna 1970: F. Menna, *La regola e il caso*, Ennesse, Roma 1970
- Menna 1978: F. Menna, *Nedda Guidi*, Comune di Alessandria Assessorato Cultura e Teatro, Alessandria 1978
- Michaud 2007: Y. Michaud, *L'arte allo stato gassoso*, Idea, Roma 2007
- Milizia 1827: F. Milizia, *Principi di architettura civile*, in *Opere complete*, vol. I, Bologna 1827
- Millner 2015: A. Millner, *Damascus Tiles. Mamluk and Ottoman Architectural Ceramics from Syria*, Prestel, Munich-London-New York 2015
- Mitchinson 1982: *Henry Moore. Scultura. Con commenti dell'artista*, a cura di D. Mitchinson, Rizzoli, Milano 1982
- Monti 1989: *La manifattura Chini*, a cura di R. Monti, De Luca, Roma 1989
- Morelli 2002: *Kéramos. La ceramica nell'arte italiana contemporanea. 1910-2002*, a cura di F.R. Morelli, Artemide, Roma 2002

- Morris 1917: M. Morris, *William De Morgan*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 1917, XXXI, 172-173
- Morselli 2006: *Picasso e le sue ceramiche* a cura di R. Morselli, Edigrafital, S. Atto 2006
- Muky 2004: Muky, *Presepi contro*, Fondazione Opera Campana dei Caduti, Rovereto 2004
- Munari 1990: M. Munari, *Guido Andlovitz Ceramiche di Laveno 1923-1942*, Tip. Ostiense, Roma 1990
- Munari 2006: B. Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Roma-Bari 2006
- Napolitano 2008: G. Napolitano, *Elsie Schwarz Dölker. Dalle suggestioni di Vietri alla creatività di Dornburg*, Provincia di Salerno, Salerno 2008
- Napolitano 2016: G. Napolitano, *La Ceramica a Napoli dallo Storicismo al Novecento*, Fioranna, Napoli 2016
- Nebbia 1956: U. Nebbia, *In cerca di ceramica da Venezia a Faenza*, in «La Ceramica», XI, 1956, 7
- Neumann 1992: E. Neumann, *Bauhaus and Bauhaus people*, Van Nostrand Reinhold Company, New York 1992
- Neuman Press Weihs 1980: N. Neuman Press, T.F. Anderson Weihs, *Marguerite: A Retrospective Exhibition of the Work of Master Potter Marguerite Wildenhain*, Herbert E. Johnson Museum of Art, Ithaca 1980
- Nino Caruso 1971: *Nino Caruso. Strutture modulari e un paravento*, in «Domus», 1971, 494
- Nino Caruso 1975a: *Nino Caruso, modular ceramics*, in «Ceramics Monthly», 1975, 6
- Nino Caruso 1975b: *Nino Caruso: Modulo come valore seriale*, in «Forme», 1975, 57
- Novelli 1888: C. Novelli, *L'arte ceramica all'esposizione di Venezia del 1887 in rapporto alla produzione dell'ultimo decennio*, in *Annali dell'industria e del commercio*, Tipografia Eredi Botta, Roma 1888
- Ogetti 1903: U. Ogetti, *L'Arte della Ceramica*, in «Messaggero del Mugello», 17 maggio 1903
- Ogetti 1929: U. Ogetti, *Ceramiche di Lenci*, Galleria Pesaro, Milano 1929
- Ogetti 1962: F. Ogetti, *Su Francesco Randone*, in «Faenza», XLVIII, 1962, IV
- Ontani 2009: L. Ontani, *Capodimonte*, Charta, Milano 2009
- Ontani Bellini 2012: L. Ontani, A. Bellini, *Luigi Ontani tra arte e vita*, intervista, in «Flash Art», 2012, 300
- Ontani Busi Obrist 2000: L. Ontani, A. Busi, H.U. Obrist, *GaneshaMusa*, Acquario Romano, Roma 2000
- Ontani Gnoli 2015: L. Ontani, A. Gnoli, *Luigi Ontani: "Vivo ricordando Manzoni e gli altri amici, martiri di chi voltò le spalle all'arte?"*, in «la Repubblica.it», 7 giugno 2015
- Ottai 1987: A. Ottai, *Scena e scenario: frammenti teatrali della 1a. Esposizione della Colonia degli artisti di Darmstadt*, Kappa, Roma 1987
- Pacini 1930: R. Pacini, *La IV Triennale d'Arti Decorative a Monza*, in «Emporium», 1930, 428
- Pansera 2007: *Ugo La Pietra. Terre e territori*, a cura di A. Pansera, Galleria Terre d'arte, Torino 2007
- Pansera 2008: A. Pansera, *Antonia Campi: creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana, Cinisello Balsamo 2008
- Pansera 2016: A. Pansera (a cura di), *Muky fra astratto e verità*, Freemocco, Deruta 2016
- Pansera 2018: *Clara Garesio. Circle Time*, a cura di A. Pansera, Faenza 2018
- Pansera Chirico 2012: *Geometrie impossibili: le ceramiche di Antonia Campi*, a cura di A. Pansera, M. Chirico Sondrio 2012
- Papetti 2017: *Bertozzi & Casoni: minimi avanzi*, a cura di S. Papetti et al., Verticale d'Arte, Camerino 2017

## Bibliografia

- Papini 1921: R. Papini, *Industrie artistiche italiane*, in «Emporium», 1921, 314
- Papini 1923: R. Papini, *La mostra delle Arti Decorative a Monza - III. Le Arti della Terra*, in «Emporium», 1923, 343
- Papini 1925: R. Papini, *Le arti a Monza nel 1925 – II. Dalle ceramiche ai cartelloni*, in «Emporium», 1925, 370
- Papini 1930: R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e arti decorative in Europa*, Bestetti e Tumignelli, Milano-Roma 1930
- Papini 1933: R. Papini, *La quinta triennale di Milano. Ispezione alle arti*, in «Emporium», 1933, 468
- Pareti 1968: *Pareti in ceramica*, in «Domus», n. 480, novembre 1968
- Parisi 2008: A. Parisi, *Ceramica: un inno alla fantasia*, in «Roma», 10 dicembre 2008
- Parmesani Alamaro Daolio 1998: L. Parmesani, E. Alamaro, R. Daolio, *Bertozzi & Casoni, Biografia illustrata. Innovazione di processo, innovazione di prodotto. Scegli il Paradiso*, Grafiche Morandi, Fusignano 1998
- Pennino 1954: C. Pennino, *Artisti allo specchio, Antonia Campi*, su «La Ceramica», 1954, 11
- Perniola 2007: M. Perniola, *Come leggere Art as experience nel quadro dell'orizzonte estetico attuale?*, in *Esperienza estetica A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo 2007
- Petterson 1977: R.B. Petterson, *Marguerite Wildenhain*, in «Ceramics Monthly», 1977, 3
- Pica 1903: V. Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903
- Picasso 1948: *Picasso e il Museo Guggenheim alla Biennale*, in «Emporium», 1948, 640
- Pevsner 1945: N. Pevsner, *I pionieri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, Rosa e Ballo, Milano 1945
- Picone Petrusa 2000: M. Picone Petrusa, *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, Electa, Napoli 2000
- Pieri 2007: G. Pieri, *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin de Siècle Italy: Art, Beauty and Culture*, Maney Publishing, London 2007
- Pignatelli 2014: *Biennale d'Arte Ceramica Contemporanea. La ceramica altrove*, a cura di J. Pignatelli, Cierre & Grafica, Roma 2014
- Pinchetti 1935: A. Pinchetti, *Le Ceramiche della Divina Costiera Amalfitana*, in «Rassegna dell'Istruzione Artistica», 1935, 8
- Pinkham 1973: R. Pinkham, *Catalogue of Pottery by William De Morgan*, Victoria and Albert Museum, London 1973
- Pirozzi 2017: F. Pirozzi, *Clara Garesio. Fuori dall'ombra*, in *Angelica e Bradamante: le Donne del Design*, a cura di R. Riccini, Il Poligrafo, Padova 2017
- Planca 1996: E. Planca, *Ontani. Scultore di Erme e Chimere*, in «Arte», 1996, 270
- Polloniato 2021: M.M. Polloniato, *Alla Triennale Ugo La Pietra*, in «La Ceramica moderna & antica», 2021, 313-314
- Ponti 1935: G. Ponti, *Il gusto di Hoffmann*, in «Domus», 1935, 93
- Ponti 1939: G. Ponti, *Problemi che si collegano con la VII Triennale. Collaborazione tra artisti e produzione*, in «Domus», 1939, 143
- Ponti 1948: G. Ponti, *Picasso convertirà alla ceramica, ma noi dice Lucio Fontana, si era già cominciato*, in «Domus», 1948, 226
- Ponti 1949: G. Ponti, *Picasso anche a Faenza*, in «Domus», 1949, 239
- Ponti 1950: G. Ponti, *Astrattismo e ceramica*, in «Domus», 1950, 244

- Ponti 1951: G. Ponti, *Negozi di ceramiche*, in «Domus», 1951, 244
- Pontus 1986: *Futurismo e Futurismi*, a cura di H. Pontus, Bompiani, Milano 1986
- Porter 1953: P. M. Porter, *Faenza*, in «Ceramics Monthly», 1953, 5
- Quinn 1995: E. Quinn, *Les Objets Picasso*, Editions Assoulines, Paris 1995
- Ragghianti 1958: C.L. Ragghianti, *Antiche stoffe di seta* in «SeleArte», 1958, 34
- Rassegna* 1968: *Rassegna della produzione. La parete scultura*, in «Abitare», 1968, 6
- Reggi 1979: G.L. Reggi, *Cooperativa Ceramica Imola. Sezione storico-artistica*, Galeati, Imola 1979
- Reggiori 1930: F. Reggiori, *La Triennale di Monza, IV Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, in «Architettura e Arti Decorative», 1930, 11
- Reginella 1999: M. Reginella, *Tre piatti vietresi del "periodo tedesco" presenti in collezioni palermitane*, in «Apollo», n. XV, 1999
- Ricciuti 1928: V. Ricciuti, *Costiera amalfitana*, in «La Lettura», 1928, 1
- Roccasalva Giuliano 2007: M. Roccasalva, D. Giugliano, *CON-CRETA-MENTE Ceramics and more*, Menabò, Salerno 2007
- Rogers 1950: M.R. Rogers, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1950
- Romito 1994: *Il Museo della Ceramica Raito di Vietri sul Mare*, a cura M. Romito, di Menabò, Salerno 1994
- Romito 1996: *La ceramica vietrese nel "Periodo tedesco". Atti del seminario internazionale*, a cura di M. Romito, Centro Studi Salernitani Raffaele Guariglia, Vietri sul Mare 1996
- Romito 1999: *La collezione Camponi. Museo della Ceramica Raito di Vietri sul Mare*, a cura di M. Romito, Musei Provinciali Salerno, Salerno 1999
- Romito 2004: M. Romito, *Der Deutsche von Vietri. In viaggio nel sud arcaico degli anni Venti con Richard Dölker*, Grafite, Salerno 2004
- Sardella 2015: F. Sardella, *Bertozzi & Casoni. Non Ricordo*, Gruppo Spaggiari Parma, Milano 2015
- Saccoccio Guerra 2014: *Marinetti 70*, a cura di A. Saccoccio, R. Guerra, Armando, Roma 2014
- Sangiorgi 1969: S. Sangiorgi, *Cava dei Tirreni. Il seminario internazionale sulla ceramica nell'architettura*, in «La Ceramica», 1969, 2
- Sapori 1921: F. Sapori, *La prima mostra biennale d'arte in Roma*, in «Emporium», 1921, LIII, 318
- Sauvage 1962: T. Sauvage, *Arte Nucleare*, Schwarz, Milano 1962
- Sborgi Massetti 1989: F. Sborgi, R. Massetti, *La scultura a Genova e in Liguria - Il Novecento*, vol. III, Fratelli Pagano, Genova 1989
- Shaw Sparrow 1899: W. Shaw Sparrow, *William De Morgan and his Pottery*, in «The Studio», 1899, 78
- Saunders 2014: J. Saunders, *Pond Farm Pottery Historic District*, in *National Register of Historic Places Program*, United States Department of the Interior, Guerneville 2014
- Scarfoglio 1884: E. Scarfoglio, *Dall'Esposizione. Creta e cretini*, in «Fanfulla della Domenica», 6 luglio 1884
- Scuola 1956: *Scuola Statale Artistico-Industriale di Isernia*, in «La Ceramica», XI, 1956, 7
- Semerari 1994: L. Semerari, *La grammatica dell'ornamento: arte e industria tra Otto e Novecento*, Dedalo, Bari 1994
- Senaldi 2005: *Bertozzi & Casoni*, a cura di M. Senaldi, Sperone Westwater, Milano 2005
- Senaldi 2007: *Bertozzi & Casoni. Le bugie dell'arte*, a cura di M. Senaldi, Damiani, Bologna 2007
- Seravalli 2013: M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink, Roma 2013
- Servadei Spadoni 2015: D. Servadei, F. Spadoni, *La bottega di Servadei punto di riferimento degli artisti*, intervista, in «RomagnaNoi», 11 giugno 2012

## Bibliografia

- Siebenbrodt 2008: *Bauhaus Weimar*, a cura di M. Siebenbrodt, Electa, Milano 2008
- Sironi 2009: *Antonia Campi. Opere scelte: 1949-2009*, a cura di C. Sironi, Umberto Allemandi, Torino 2009
- Skrypzak Copeland Buenger 2003: J. Skrypzak, B. Copeland Buenger, *Design, Vienna, 1890s to 1930s*, University of Wisconsin Press, Madison 2003
- Soccorsa 1929: Soccorsa, *Le ceramiche di Vietri sul Mare*, in «Domus», 1929, 5
- Soffici 1954: A. Soffici, *Il salto vitale. Giovinezza*, Vallecchi, Firenze 1954
- Solmi 1986: F. Solmi, *Spoldi, Bertozzi e Dal Monte Casoni a Imola*, in «I Quaderni dell'Emilceramica», 1986, 4
- Spadaro 2013: L. Spadaro, *Luigi Ontani e i suoi simboli*, in *Contemporanea*, a cura di I. Schiaffini, C. Zambianchi, Campisano, Roma 2013
- Spadoni 2003: C. Spadoni (testo critico), *Arte ed artisti nel mondo della ceramica. La raccolta internazionale di ceramica contemporanea di Castelli*, Andromeda, Colledara 2003
- Stella 2009: *Le Nouveau Realisme: i cinquant'anni 1960-2010*, a cura di D. Stella, Agnellini Arte Moderna, Brescia 2009
- Stirling 1922: A.M.W. Stirling, *William De Morgan and His Wife*, H. Holt and Company, New York 1922
- Stokvis 1987: W. Stokvis, *Cobra: il contributo olandese e i rapporti con l'Italia*, Istituto universitario olandese di storia dell'arte, Firenze 1987
- Studi 1967: *Studi sulla ceramica. Uno scultore: Nino Caruso*, in «Forme», 1967, 14
- Terraroli 2005: V. Terraroli, *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1940*, 24 Ore Cultura, Milano 2005
- Terraroli 2013: V. Terraroli, *Bauhaus: dalle arti decorative al design*, in *Antiquariato del '900: dal Liberty agli anni Cinquanta*, Il Sole 24 Ore, Pero 2013
- Terraroli Cretella 2014: *Ceramiche italiane d'arte tra Liberty e Informale. La fragile bellezza*, a cura di V. Terraroli, S. Cretella, Silvana, Cinisello Balsamo 2014
- Terraroli Franceschini 2007: V. Terraroli, P. Franceschini, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Skira, Milano 2007
- Thompson 2011: E.P. Thompson, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, The Merlin Press, Pontypool 2011
- Tiglio 1988: *Jorn e Albisola. Dalla ceramica alla scultura*, a cura F. Tiglio, Comune, Albissola Marina 1988
- Tiglio 1990: *Albissola. Gli artisti e la ceramica*, a cura di F.D. Tiglio, F.lli Spirito, Savona 1990
- Tinari 1991: B. Tinari, *Nedda Guidi. Opere 1961-1991*, tesi di laurea, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano 1991
- Tonelli Bazzotti Silvestrini 2014: M. Tonelli, U. Bazzotti, J. Silvestrini, *Bertozzi&Casoni. Dove Come Quando*, Allemandi, Torino 2014
- Tonelli Michail 1991: M.C. Tonelli Michail, *La Rinascente e la cultura del design*, in «Op.cit.», 1991, 81
- Tortolani 2004: G. Tortolani, *La Scuola tedesca: l'espressionismo mitteleuropeo a Vietri sul Mare*, in «Faenza», XC, 2004, I-VI
- Toschi 1970: P. Toschi, *Ceramiche*, in «Interni», settembre 1970
- Traldi 1987: R. Traldi, *Precisazioni sui rapporti di Bernardino Pepi con l'«Arte della Ceramica» di Firenze Prima parte: il carteggio dal 1897 al 1900*, in «Faenza», LXXIII, 1987, IV-V
- Trasforini 2007: M.A. Trasforini, *Nel segno delle artiste*, Il Mulino, Bologna 2007
- Udè 1999: I. Udè, *Intervista a Luigi Ontani*, in «Segno», 1999, 24

- Ugolotti 1958a: B.M. Ugolotti, *Il mondo in ceramica*, in «La Ceramica», 1958, 3
- Ugolotti 1958b: B.M. Ugolotti, *Il mondo in ceramica*, in «La Ceramica», 1958, 4
- Ugolotti 1963: B.M. Ugolotti, *Ceramica e astrattismo*, in «La Ceramica», 1963, 2
- Valsecchi 1953: M. Valsecchi, *Le ceramiche di Picasso*, in «La Biennale di Venezia», 1953, 13-14
- Van Lemmen 1993: H. Van Lemmen, *Tiles in Architecture*, Laurence King, London 1993
- Vandelli 1993: V. Vandelli *et al.*, *Bertozzi & Dal Monte Casoni snc*, Zanichelli, Sassuolo 1993
- Venturoli 1949: M. Venturoli, *Leoncillo Leonardi è l'uomo del forno*, in «La Repubblica d'Italia», 21 maggio 1949
- Vergine 1982: L. Vergine, *Artiste uscite dal tempo*, in «l'Orsaminore», 1982, 5
- Vergine 2005: L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Il Saggiatore, Milano 2005
- Vescovo 1977: M. Vescovo, *Segno-Identità*, in «La tradizione del nuovo», n. 1, Ravenna 1977
- Vianello 1964: G. Vianello, *Galileo Chini e il Liberty in Italia*, Sansoni, Firenze 1964
- Villa 1989: *Sculture nella città. Itinerari della memoria*, a cura di G. Villa, Comune, Cesenatico 1989
- Vinca Masini 1965: L. Vinca Masini, *Arte Programmata*, in «Domus», 1965, 22
- Vinca Masini 1976: L. Vinca Masini, *Art Nouveau*, Giunti Martello, Firenze 1976
- Vinca Masini 1989: L. Vinca Masini, *L'Arte del Novecento. Dall'espressionismo al Multimediale*, vol. 4, Giunti, Firenze 1989
- Viscusi 1996: P. Viscusi, *Lo stile Vietri tra Dolker e Gambone: cronaca e storia della ceramica vietrese nel contesto nazionale e internazionale*, Il Sapere, Napoli 1996
- Vitale 2008: E. Vitale, *Nino Caruso on the road*, Edimond, Città di Castelli 2008
- Vitta 2011: M. Vitta, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica dal 1851 a oggi*, Einaudi, Torino 2011
- Watts-Dunton 1916: T. Watts-Dunton, *Old Familiar Faces*, E. P. Dutton and Company, New York 1916
- Weiermair 1996: *Luigi Ontani*, a cura P. Weiermair, di Stemmler, Kilchberg 1996
- Wildenhain 1966: M. Wildenhain, *Pottery: form and expression*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1966
- Wildenhain 1973: M. Wildenhain, *The Invisible Core. A Potter's Life and Thoughts*, Kondansha International, New York 1973
- Wildenhain Bray 1982: M. Wildenhain, H. Bray, *Oral history interview with Marguerite Wildenhain, 1982*
- Zampino 1995: *Gli Spazi della Ceramica*, a cura di G. Zampino, Grimaldi, Napoli 1995
- Zanzi 1948: E. Zanzi, *Storia grande e piccola cronaca alla XXIV Biennale*, in «Corriere del Popolo», 8 giugno 1948
- Zeisel 2004: E. Zeisel, *On design: the magic language of things*, Overlook Press, New York 2004
- Zenasi 1956: D. Zenasi, *Numerosi giovanissimi artisti premiati a Faenza dal ministro Braschi*, in «il Resto del Carlino», 9 luglio 1956
- Zorzi 1951: A. Zorzi, *Le Ceramiche di Pablo Picasso*, in «il Tempo di Milano» 13 luglio 1951
- Zuccari 2011: M. Zuccari, *Bertozzi & Casoni. Disastri & Bellezze*, in «Inside Art», 2011, 81

*Postilla bibliografica di approfondimento*

*A taste for colour*, in «Ceramic Review», 2017, 283

L. Aimone, C. Olmo, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Allemandi, Torino 1990

## Bibliografia

- E. Aitelli, *Esposizione internazionale d'arte decorativa a Torino. L'Italia e gli Italiani*, in «Natura e Arte», 1901-02, XVIII
- F. Alfano, C. Garesio, *Clara Garesio. Ceramiche - timeless glamour*, Galleria Terre d'arte, Torino 2007
- G. Aliprandi, M. Milanese, *La ceramica in Europa. Introduzione alla tecnologia, alla storia e all'arte*, ECIG, Genova 1986
- G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano 2012
- M. Amari, *I Musei delle aziende. La cultura della tecnica tra arte e storia*, Franco Angeli, Milano 1997
- M. Amaturo, D. Laoureux (a cura di), *CoBrA e l'Italia*, Electa, Milano 2010
- A. Ambrosini et al., *Artisti in ceramica e ceramica di artisti: 1947-1964*, F. Centenari, Roma 1985
- P. Amos et al., *Vietri e la sua ceramica (ieri-oggi)*, Di Mauro, Salerno 1981
- G. Antonucci, *Da Manet a Warhol*, Studio 12, Roma 2013
- R. Ausenda, *Ceramica*, in B. Agostini et al., *Storia del disegno industriale. 1815-1915. Il grande emporio del mondo*, Electa, Milano 1990
- E. Auther, A. Lerner, *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012
- E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty: l'arredamento e le arti decorative*, Görlich, Milano 1973
- E. Baj et al., *Asger Jorn*, Pinacoteca Casa Rusca, Locarno; Skira, Milano 1996
- F. Baldry, *La comunità anglo-americana e Firenze tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: creazione e diffusione di un gusto*, in *Federigo e la bottega degli Angeli. Palazzo Davanzati fra realtà e sogno*, a cura di R.C. Proto Pisani, F. Baldry, Sillabe, Livorno 2009
- D. Ballardini, F. Quatrini (a cura di), *Protagonisti della ceramica moderna*, Tamburini-Panorama Pozzi, Milano 1963
- M. Bandini, *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba del Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata (1955-57) e dell'Internazionale Situazionista (1957-60)*, Improta, Torino 1974
- E. Barbolini Ferrari, A. Bulgarelli, *Passato prossimo: tra antiquariato e modernariato*, Artioli, Modena 2000
- D. Baroni, A. D'Auria, *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*, Electa, Milano 1981
- N. Bartoli, C. Caserta, M. Russo, *Il periodo tedesco della ceramica a Vietri sul Mare nelle collezioni private, 1923-1943*, Boccia, Salerno 1994
- M. Bardini, G. Turchi (a cura di), *Novecento a Novecento gradi! Ricerca espressiva e forme della ceramica italiana del Novecento storico*, Ets, Pisa 2006
- P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Bello Ideale al Preraffaellismo*, vol. 1. D'Anna, Firenze 1972
- L. Barsi, *Achille Perilli e la ceramica in Italia nel Novecento*, Silvana, Cinisello Balsamo 2014
- Bauhaus. 50 years. German exhibition*, Royal Academy of Arts, London 1968
- R. Bellini, M. Folini (a cura di), *Artisti e fornaci. La felice stagione della ceramica a Roma e nel Lazio (1880-1930)*, De Luca, Roma 2005
- L. Benedetti, E. Lucibello (a cura di), *Le terre del sole. Tradizione e innovazione nella ceramica vietrese*, Menabò, Salerno 2006
- L. Benevolo, *Storia dell'Architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980
- J. Bentini (a cura di), *Ceramica: storia di donne. Tradizione e attualità a Faenza*, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Faenza 2010

- J. Bentini, A. Pansera, M. Chirico a cura di, *Antonia Campi: fantasie di serie, fantasie d'eccellenza*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009
- F. Benzi (a cura di), *Il Liberty in Italia*, Federico Motta, Milano 2001
- F. Benzi, *Design Deco*, in «Art e dossier», 2004, 199
- F. Benzi, *Con gli occhi dell'anima*, in «Art e dossier», 2006, 21
- F. Benzi, *La casa delle vacanze. La casa atelier di Galileo Chini nel centenario dell'edificazione 1914-2014*, Maschietto, Firenze 2014
- F. Benzi, F. Antonacci (a cura di), *Galileo Chini (18735-1956). Un pittore italiano alla corte del Re del Siam*, Roma 2007
- F. Benzi, G. Cefariello Grosso (a cura di), *Galileo Chini. Dipinti, Decorazioni, Ceramiche. Opere 1895-1952*, Electa, Milano 1988
- C. Bernardini, *Galileo Chini*, Arnaud, Firenze 1963
- C. Bernardini, D. Davanzo Poli, O. Ghetti Baldi (a cura di), *Aemilia ars 1898-1903. Arts & Crafts a Bologna*, A più G, Milano 2001
- S. Berresford, *Preraffaellismo ed Estetismo a Firenze negli ultimi decenni del XIX secolo*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento. L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, a cura di M. Bossi, L. Tonini, Centro Di, Firenze 1989
- F. Bertoni, *Visioni di ceramica*, in «Mestieri d'arte», 2010, 1
- F. Bertoni, *Bottega Gatti*, in «la Ceramica in Italia e nel mondo. Speciale Argillà Italia», 2012
- F. Bertoni, *Bertozzi & Casoni. Regeneration*, Danilo Montanari, Ravenna 2012
- F. Bertoni, C. Forti, *Bertozzi & Casoni. Il Capitale Umano. Tra Consolazioni e Desolazioni*, Baselito Srl, Modena 2016
- F. Bertoni, A. Kuhnn, P. Bonacina, *Bertozzi & Casoni, Nicola Bolla, Tania Pistone*, Arti Grafiche Parini, Torino 2012
- F. Bertoni, D. Paporoni, *Bertozzi & Casoni. Disgrazie*, FaMa Gallery, Verona 2011
- C. Biasini Selvaggi, *Le arti del fuoco: piccola guida alla produzione italiana di ceramiche artistiche del Novecento*, Essegi, Ravenna 1999
- E. Biffi Gentili, *Amate arti applicate*, Umberto Allemandi & C., Torino 2011
- E. Biffi Gentili, M. Cargaleiro, E. Sabatella, *Le ceramiche di Clara Garesio*, Menabò, Salerno 2006
- E. Biffi Gentili, A. Leclercq, *Masterpieces/Capolavori l'artista artigiano tra Picasso e Sottsass*, Fondazione per il Libro la Musica la Cultura, Torino 2002
- M. Bignardi, M.L. Borrás, L. Fiorletta (a cura di), *Pablo Picasso: i luoghi e i riti del mito*, Edizioni 10/17, Salerno 2004
- A. Bocca, *Walhalla: il colore e la forma*, in «K Keramikos», 1989, 8
- L. Bochicchio (a cura di), *Albisola. Ceramica oggi e sempre*, De Ferrari, Genova 2013
- L. Bochicchio, *Albisola 1954: l'incontro che cambiò il mondo... della ceramica*, in «la Ceramica in Italia e nel mondo», 2014, 20
- L. Bochicchio, *Ceramica e architettura nella Casa Museo Jorn di Albisola Marina*, in «Faenza», C, 2014, 1
- A. Boetti, *Le finestre senza casa*, in «l'Orsaminore», 1982, 7-8
- C. Boito, *L'arte italiana e l'ornamento floreale*, in «Arte Italiana Decorativa e Industriale», 1898, 1
- G.C. Bojani, *Manifestazioni internazionali della ceramica d'arte 1986 a Faenza*, in «Faenza», LXXII, 1986, III-IV
- G.C. Bojani, *I segreti di Nedda Guidi*, in «K Keramikos», 1988, 12

## Bibliografia

- G.C. Bojani, *Oggetti di illusione e di meraviglia*, in «K Keramikos», 1988, 7
- G.C. Bojani, *Terra e Terra Quattro. Presenze negli anni Cinquanta*, Museo della Ceramica, Laveno Mombello 1989
- G.C. Bojani (a cura di), *1950-1990. Ceramiche italiane contemporanee*, Saga kenritsu Kyūshū tōji bunkakan, Saga-ken 1992
- G.C. Bojani, *Le manifestazioni della ceramica d'arte contemporanea 1991 a Faenza*, in «Faenza», LXXVIII, 1992, III-IV
- G.C. Bojani, I. Anconelli, *Arte e ceramica in laboratorio*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza 1991
- G.C. Bojani, V. Fagone, *Scultura e ceramica nell'arte italiana del XX secolo*, Grafiche Zanini, Bologna 1985
- G.C. Bojani, M.G. Morganti, *Domenico Rambelli e la ceramica alla Scuola di Faenza - Anselmo Bucci e la ceramica d'atelier*, Centro Di, Firenze 1989
- G. Bonasegale, M. Catalano (a cura di), *Arte Contemporanea "Lavori in corso". 10*, De Luca, Roma 2000
- C. Bonasi, A. Dura, *Storie di ceramica. La presenza e la produzione dei maestri olandesi a Vietri sul Mare*, Puracultura, Vietri sul Mare 2017
- A. Bonavoglia, *Clara Garesio. Stupire con il design*, in «Italia Arte», 2007, 11
- A. Bonito Oliva, *Modi italiani dell'arte contemporanea*, in *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, a cura di G. Bosoni, Skira, Milano 2007
- L.G. Bonora, A. Quarzi, *Diamante a tre punte*, video, X Biennale Donna di Ferrara, 2014
- G. Bosoni (a cura di), *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, Skira, Milano 2007
- R. Bossaglia, *Se il racconto rischia di andare in pezzi*, in «il Corriere della Sera», 28 maggio 1989
- R. Bossaglia (a cura di), *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Fabbri, Milano 1994
- R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Charta, Milano 1997
- E. Bovina, *Clara Garesio. Ceramiche timeless glamour*, in «la Ceramica Moderna & Antica», 2007, 266
- B. Buscaroli, *Scherzi di fuoco*, in «Arte», 2013, 479,
- A. Busi, *Ontani. Del buttare porcellini d'India a perline d'Italia*, Galleria Poggiali & Forconi, Firenze 2001
- F. Buzio Negri, R. Zelatore (a cura di), *Albisola Futurista. La grande stagione degli Anni Venti e Trenta*, Civica Galleria d'Arte Moderna Gallarate, Gallarate 2003
- R. Branà et al., *Premio Pino Pascali 2011: Bertozzi & Casoni*, Aliante, Polignano a Mare 2011
- A. Branzi, *Il design italiano degli anni '50*, Centrokappa, Milano 1981
- F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Galileo Chini: la luce della ceramica*, NFC, Rimini 2012
- S. Cagol, *Intervista a Enrico Baj*, Roma, in «Venezia arti», 2001, 15-16
- A. Cairola, *Ceramica italiana dalle origini a oggi*, Editalia, Roma 1996
- I. Calisti, L. Quaquarelli (a cura di), *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci*, Emil, Bologna 2006
- M. Calvesi, *Avanguardie di Massa*, Feltrinelli, Milano 1978
- F. Calzavacca, *Terra e colore in Nedda Guidi*, in «ArtiUmbria», 1984, 2
- D. Campini, *Storia Universale della Ceramica*, Nuedi-Nuova Editrice Italiana, Torino c. 1990
- A. Capasso, *Opere d'arte a parole: dialoghi sull'arte contemporanea*, Meltemi, Roma 2007
- F. Calarota, R. Calarota, *L'essenza della terra nell'arte*, G.A.M. Edizioni Maggiore, Bologna 2008

*Ceramica contemporanea d'autore in Italia*

- D. Capra, G. Lorenzoni, D. Riondino, *Bertozzi & Casoni. Antropocene*, Mart, Trento 2022
- L. Caprile, S. Poggi, *La storia delle Ceramiche San Giorgio*, Ateneo, Genova 2008
- R. Caragliano, *Clara Garesio: un'opera alla sede ONU*, in «la Repubblica», Napoli, 3 marzo 2013
- D. Cara, *Nedda Guidi: la superficie della terra e le specularità cromatico-modulari*, in «Galleria», 1978, 1-2
- L. Caramel, *La ceramica degli artisti, 1910-1997*, Netta Vespignani Galleria d'arte, Roma 1997
- A. Carola Perrotti, *L'ecclettismo nelle ceramiche italiane nel periodo post-unitario: tentativo di un confronto fra "Nord" e "Sud"*, in *Il sogno del principe. Il Museo artistico industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento*, a cura di E. Alamaro, Centro Di, Firenze 1984
- A. Carola, C. Rujju, *Ceramiche del Museo Artistico Industriale di Napoli*, Centro Di, Firenze 1985
- R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia. 1890-1955*, Edizioni della Conchiglia, Milano 1955
- N. Caruso, *Decorazione ceramica*, Hoepli, Milano 1984
- N. Caruso, *La ceramica in architettura*, in «C&A Partners», 1990, 1
- N. Caruso, *Ceramica modulare*, in «Anfione e Zeto», 1990-91, 2
- N. Caruso, *Nino Caruso: itinerari*, O.GRA.RO, Roma 1991
- N. Caruso, *Nino Caruso e Tomo Hirai: dialoghi*, Istituto Giapponese Di Cultura, Roma 1999
- N. Caruso, *Nino Caruso: opere 1954/1963*, Ograro, Roma 2007
- N. Caruso, *Ceramica viva*, Hoepli, Milano 2003
- Casa Cantagalli: 13th may-20th June 2002 London*, Fine Art Society Plc., Haslam & Whiteway Ltd., London 2002
- C. Casadio, *Ennio Golfieri (1907 - 1994) e Antonio Corbara (1909 - 1984): ricordo di due studiosi faentini attivi anche nel mondo ceramico*, in «Faenza», LXXXII, 1996, IV-VI
- C. Casali (a cura di), *La scultura ceramica all'epoca di Adolfo Wildt. Un percorso nella collezione del '900 del MIC di Faenza*, Ediemme, Firenze 2012
- C. Casali, *Un XX secolo vivace e straordinario*, in «Faenza», C, 2014, II
- C. Casali (a cura di), *Ceramica Déco. Il gusto di un'epoca*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017
- C. Casali, V. Terraroli (a cura di), *Galileo Chini. Ceramiche tra Liberty e Déco*, Gangemi Editore, Roma 2022
- T. Casapietra, R. Costantino (a cura di), *Albissola: il volto felice della globalizzazione*, Grafiche F.lli Spirito, Savona 2001
- P.G. Castagnoli *et al.*, *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, Electa, Milano 1989
- L. Castelfranchi Vegas, C. Piglione, *Arti minori*, in *Enciclopedia tematica aperta*, Jaca book, Milano 2000
- J. Catleugh, *De Morgan, William 1839-1917*, in *Encyclopedia of Interior Design*, a cura di J. Banham, Fitzroy Deaborn Publishers, London-Chicago 1997
- M. Cavaliere *et al.*, *La ceramica in Campania*, I Quaderni, Società Dante Alighieri, Salerno 1996
- G. Cefariello Grosso, *La Manifattura Chini dall'Arte della Ceramica alle Fornaci San Lorenzo*, Centro Di, Firenze 1979
- G. Cefariello Grosso, *La manifattura Chini al Palazzo delle Esposizioni di Faenza*, in «Faenza», LXV, 1979, V
- G. Cefariello Grosso, *Ceramiche del "Modern Style"*, Banca del Monte e Cassa di Risparmio di Faenza, Faenza 1992
- G. Cefariello Grosso, *Alcune osservazioni sui rapporti tra la ceramica e la scultura italiana del nostro secolo*, in «Faenza», LXXIX, 1993, V

## Bibliografia

- G. Cefariello Grosso (a cura di), *Ceramica Chini a lustri metallici*, Studio 88, Faenza 1993
- G. Cefariello Grosso (a cura di), *Omaggio a Galileo Chini nel centenario della fondazione de L'arte della ceramica*, Cassa di risparmio di Firenze, Firenze 1996
- G. Cefariello Grosso (a cura di), *Museo della Manifattura Chini*, Polistampa, Firenze 1999
- G. Cefariello Grosso (a cura di), *Le ceramiche di Galileo Chini*, Maschietto & Musolino, Firenze 2000
- G. Cefariello Grosso, *Galileo Chini e l'ornamentazione ceramica*, in *Ad vivendum. Galileo Chini. la stagione dell'incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, a cura di F. Benzi, Maschietto, Pistoia 2002
- G. Cefariello Grosso (a cura di), *Il fascino del liberty: progetti e ceramiche di Galileo Chini*, Comune, Borgo San Lorenzo 2003
- G. Cefariello Grosso (a cura di), *Terra e fuoco. Arte ceramica in Italia*, Mandragora, Firenze 2003
- G. Cefariello Grosso, *Tipologie femminili nella ceramica Chini*, in *Le belle donne: gemme, cammei, ceramiche e monete dagli etruschi al liberty*, Comune, Borgo San Lorenzo 2003
- Centro Internazionale di Ceramica*, in «Ceramica Informazione», 1968, 24
- Centro Internazionale di Studi e Sperimentazione sulla Ceramica*, Imolagrafiche, Imola 1986
- Ceramica*, in «Abitare», 1972, 109
- Ceramica: un percorso per l'innovazione. Architettura e arredo urbano*, Accademia dell'Artigianato Artistico, Este 2009
- R. Cerini, M. Corgnati, *Enrico Baj. Catalogo generale delle opere dal 1972 al 1996*, Ediz. Marconi-Menhir, La Spezia 1997
- C. Cerutti, E.M. Capucci, R. Sgubin, *Italia Cinquanta moda e design*, Antiga Edizioni, Crocetta di Montello 2023
- S. Cesana, *Ceramica, percorso di una vita*, in «Artigianato tra arte e design», 2008, 68
- R. J. Charleston, *Ceramica nei secoli*, Mondadori, Verona 1974
- A. Cherubini, *Folgorata sulla via della ceramica*, in «Arte», 1998, 299
- L. Cherubini, *Miti e riti in forma di favola. Luigi Ontani*, in «Arte», 2013, 482
- P. Chini Polidori, C. Paolicchi, L. Stefanelli Torossi (a cura di), *Galileo Chini 1873-1956*, Electa, Milano 1987
- M. Ciacci, G. Gobbi Sica (a cura di), *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente pre-raffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*, Sillabe, Livorno 2004
- S. Ciappi, *L'opera artistica della manifattura Chini*, in «Libero», 2002, 19
- A. Cilento, *Quando le civiltà si rivelano con ceramiche e porcellane*, in «il Mattino», Napoli, 10 gennaio 2017
- A. Cuccu (a cura di), *Irene Kowalska*, Associazione Culturale «Novissima», Ilisso, Nuoro 1991
- A. Coccu, *100 anni di ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, Ilisso, Nuoro 2000
- G. Cogeval, B. Avanzi, *Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano*, Skira, Roma 2015
- Componibile, elementi modulari in ceramica*, in «Domus», 1974, 537
- Consuntivo al salone di Vicenza*, in «La Ceramica», 1969, 1
- F. Coppola, *Mario Guido Dal Monte. L'ultimo futurista*, in «K Keramikos», 1988, 7
- M. Corgnati, *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004
- G. Cortenova (a cura di), *Picasso in Italia*, Mazzotta, Verona 1990
- G. Così, R. Fiorini, *Ceramica contemporanea in Italia*, Il Candelaio, Firenze 1984
- G. Così, R. Fiorini, *Ceramica e riviste italiane dal 1895 al 1930*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza 1984

- O. Cremascoli, *Castellamonte: ceramica e arti applicate*, in «Interni», 2005, 556
- O. Cremascoli, *Garesio e Pirozzi CON-CRETA-MENTE*, in «Interni», 2007, 573
- O. Cremascoli, *In mostra*, in «Interni», 2007, 569
- I. Cremona, *Il tempo dell'art nouveau*, Vallecchi, Firenze 1964
- S. Cretella, *Il revival della ceramica italiana visto attraverso l'Esposizione Generale Italiana di Torino del 1884*, in «Crepuscoli dottorali», 2012, 4
- E. Crispolti, E. Astengo, *Scultura Ceramica in Italia oggi*, Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, Gubbio 1974
- E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, La Cultura Musei Civici, Torino 1980
- A. Cuomo, *Motivi autoctoni ed internazionali della ceramica vietrese*, in «Campo», 1981, 7
- A. D'Agliano, *Ceramica dell'Ottocento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1984
- G. D'Amato, *Storia del design*, Bruno Mondadori, Milano 1993
- T. Dalpozzo, *Gatti: bottega d'arte ceramica, maiolicari in Faenza dal 1928*, Bottega d'Arte Ceramica Gatti, Faenza 2000
- R. Daolio (a cura di), *Bertozzi & Casoni*, Pendagrone, Bologna 2001
- D. Dardi, *Anni Cinquanta*, in *Antiquariato del '900: dal Liberty agli anni Cinquanta*, Editrice Il Sole 24 Ore, Pero 2013
- T. De Chiaro, *Aspetti della terracotta italiana '70/'80*, in «Terzocchio», 1985, 1
- G.C. De Feo, *Fornaci d'arte. La ceramica di Randone e Cambellotti tra Roma e Vetralla*, Davide Ghaleb, Roma 2005
- R. De Fusco, *Made in Italy: Storia del design italiano*, Altralinea, Firenze 2014
- I. De Guttry, M.P. Maino, M. Quesada, *Le arti minori d'autore in Italia dal 1900 al 1930*, Laterza, Bari 1985
- I. De Guttry, M. P. Maino, *Dagli artisti-artigiani agli architetti-designer*, in *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, a cura di G. Bosoni, Skira, Milano 2007
- I. De Guttry, M. P. Maino, *Le straordinarie avventure delle decorative italiane*, in G. Cogeval, B. Avanzi, *Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano*, a cura di G. Cogeval, B. Avanzi con I. de Guttry, M.P. Maino, Skira, Roma 2015
- M. De Micheli, *Scultura italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1958
- A. De Rose, *Garesio. Ceramiche arte vera*, in «il Brigante», 2008, 2
- I maestri della ceramica moderna 1984*, Faenza editrice, Faenza 1984
- A. D'Elia, *L'universo futurista: una mappa, dal quadro alla cravatta*, Dedalo, Bari 1988
- Dietro le piastrelle*, in «Forme», 1973, 46
- Dialoghi nell'arte: Renato Bertini, Nedda Guidi, Edgardo Mannucci...*, Gubbio 1984
- G. Di Natale, *Monstrum mirabile dictum. Ironia e grottesco nell'arte di Asger Jorn ed Enrico Baj*, in «Studiolo», 2009, 7
- G. Di Pietrantonio, F. Referza (a cura di), *Au Pair. Coppie di fatto nell'arte contemporanea*, Fondazione Malvina Menegaz per le Arti e le Culture, Castelbasso 2010
- G. Di Pietrantonio, *ER Simulacrum Amo*, Gamec Books, Bergamo 2014
- S. Dirani, G. Vitali, *Fabbriche di maioliche a Faenza dal 1900 al 1945*, Edit Faenza, Faenza 2002
- F. Domestici, *L'avventura liberty di Galileo Chini*, in «CeramicAntica», 2002, 12
- G. Dorfles, *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, Einaudi, Torino 1972
- G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1997

## Bibliografia

- G. Dorffles, G. Raboni, *Baj. Idraulica*, Skira, Milano 2002
- C. Dotremont, P. Marinotti, *Visione colore*, Rizzoli, Milano 1963
- V. Fagone, G.C. Bojani, L.D. Mantovani, *Nino Caruso. Omaggio agli etruschi*, Oberon, Roma 1985
- V. Fagone, L. Lambertini, *Nino Caruso. I percorsi della memoria. Sculturalarchitettura*, Analisi, Bologna 1989
- V. Fagone, *Terre e territori: ceramiche d'arte di Ugo La Pietra. 200 ceramiche dal 1980 ad oggi*, Grafiche Aurora, Verona 2009
- V. Fagone, U. La Pietra, F. Bertoni, *Dall'argilla a La Pietra*, Istituto Statale d'Arte, Caltagirone 2010
- G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstätte 1903-1932*, Taschen, Köln 1995
- T. Faravelli Giacobone, *Novecento. Arti decorative e applicate del XX secolo*, Lybra Immagine, Milano 1990
- A.C. Felice, *Arti Industriali d'Oggi*, Hoepli, Milano 1937
- A. Ferrara, *Clara Garesio*, in «la Repubblica», Napoli, 22 ottobre 2016
- L.P. Finizio, *Four proposals in ceramics: Astengo, Bonaldi, Guidi, Pianezzola*, The British Council, Roma 1974
- L.P. Finizio, *Memoria e linguaggio del cotto*, in «Costruire», 1976, 24
- L. Fiorucci, *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, Silvana, Cinisello Balsamo 2015
- L. Fiorucci (a cura di), *Keramikos 2018*, Freemocco, Deruta 2018
- L. Fiorucci (a cura di), *Ugo La Pietra & Manifattura Rometti. L'immaginario fantastico tra mito e materia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018
- L. Fiorucci (a cura di), *Keramikos 2020. Mediterraneo*, Freemocco, Deruta 2019
- L. Fiorucci, B. Conte, F. Pirozzi (a cura di), *BACC Biennale d'Arte Ceramica Contemporanea*, Silvana, Cinisello Balsamo 2022
- S. Follesa, *Design & identità. Progettare per i luoghi*, Franco Angeli, Milano 2013
- U. Folliero (a cura di), *Cinquanta ceramisti italiani 1952-1957*, Associazione nazionale degli industriali della ceramica e degli abrasivi, Milano 1957
- A. Forcellino, *La ceramica sugli scogli. La storia cancellata di Flora e Max Melamerson*, Edizioni La Conchiglia, Napoli 2017
- D. Fonti, J. Jeon (a cura di), *Architecture and urban space by Nino Caruso*, Clayarch Gimhae museum, Gimhae-si 2010
- M. Franciscono, *Walter Gropius e le origini del Bauhaus*, Officina, Roma 1975
- M. Franco, *“Uno sguardo variopinto” ceramiche di Clara Garesio*, in «la Repubblica», Napoli, 16 novembre 2010
- M. Franco, *Villa Guariglia, la “primavera” di Clara Garesio*, in «la Repubblica», Napoli, 23 maggio 2015
- S. Fugazza, *Chini, Galileo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXIV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1980
- A. Galasso (a cura di), *Luigi Ontani. OntanElegia*, Umberto Allemandi & C., Torino 2004
- D. Gallone, *Pensieri d'ossigeno*, in «NapoliPiù», 13 febbraio 2005
- G. Gardelli, *La ceramica e il Liberty*, in *Il Liberty in Italia*, a cura di F. Benzi, Motta, Milano 2001
- M.G. Gargiulo (a cura di), *La ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e decorazione*, Edizioni Fioranna, Napoli 2011

*Ceramica contemporanea d'autore in Italia*

- C. Gatti, R. Cerini Baj (a cura di), *Enrico Baj. L'invasione degli ultracorpi*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016
- L. Gavioli (a cura di), *Visionari primitivi eccentrici: da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani*, Marsilio, Venezia 2005
- R. Ghiazza, *Dall'astratto al concreto*, in *Il modo italiano. Design e avanguardie artistiche in Italia nel XX secolo*, a cura di G. Bosoni, Skira, Milano 2007
- M.A. Giusti, *Le età del Liberty in Toscana*, Octavo, Firenze 1996
- E. Golfieri, *Repertorio delle botteghe e degli artigiani faentini dell'Ottocento e della prima metà del Novecento*, in «Manfrediana», 1996, 30
- C. Gian Ferrari (a cura di), *Keramicos: un percorso sulla ceramica da Arturo Martini a Luigi Ontani*, Gian Ferrari Studio Arte Contemporanea, Milano 2006
- F. Giolli, *L'arte popolare*, in «Il Primato Artistico Italiano», 1920, 4
- R. Giovannini, *La serigrafia nella ceramica*, Faenza Editrice, Faenza 1982
- R. Giovannini et al., *Disegno e design*, EDI.CER., Sassuolo 1986
- R. Giovannini (a cura di), *Quattro artisti, una bottega e patterns ceramici*, Comune, Fiorano Modenese 2005
- R. Giovannini, *Tile Fashion and Design. Vent'anni di progetti e di decorazioni nelle ceramiche d'architettura*, Faenza Editrice, Faenza 2006
- R. Giovannini, *Nino Caruso sculptor and ceramist*, in «Ceramics: Art and Perception», 2012, 89
- E. Gravagnuolo, *Bertozzi&Casoni, la poesia dell'impossibile*, in «Arte», 2006, 393
- M. Greenwood, *The Designs of William De Morgan*, Richard Dennis & William E. Wiltshire, Ilminster 1989
- W. Gropius, *Apollo nella democrazia*, Zandonai, Rovereto 2009
- F. Gualdoni, S. Sandini (a cura di), *Ceramiche di Guido Andlovitz*, Ufficio stampa della Provincia di Perugia, Perugia 1981
- F. Gualdoni (a cura di), *Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli, "un probabile umore dell'idea", quattro scultori del dopoguerra*, Silvana, Cinisello Balsamo 2008
- F. Gualdoni (a cura di), *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, MCZ, Faenza 2012
- F. Gualdoni, *Picasso e i Ramié*, in «la Ceramica in Italia e nel mondo», 2016, 30
- F. Gualdoni, N. Vespignani (a cura di), *Lo scultore, la terra. Artisti e ricerche 1920-2011*, Edit Alfa, San Sebastiano al Vesuvio 2011
- S. Guerrini, *Le opere dei Chini all'Antella*, Ven. Confraternita di Misericordia di S. Maria all'Antella, Antella 2012
- N. Guidi, *Limpida terracotta*, in «la Ceramica moderna», IX, 1988, 83
- W.L. Hamilton, *Eva Zeisel, Ceramic Artist and Designer, Dies at 105*, in «The New York Times», 30th December 2011
- F. Hannah, *Ceramics. Twentieth Century Design*, Bell & Hyman, London 1986
- J. Hawkins Opie, *The new ceramics: engaging with the spirit*, in P. Greenhalgh, *Art Nouveau: 1890-1914*, Victoria and Albert Museum, London 2006
- R. Higgins, C. Stolbert Robinson, *William De Morgan: Arts and Crafts Potter*, Shire Library, Oxford 2010
- L. Hockemeyer (a cura di), *Clara Garesio: Mirabilia e Naturalia*, Napoli, Editalfa, 2019
- L. Honigmann-Zinserling, J. Hörning, *Bauhaus di Weimar 1919-1925. Werkstattarbeiten*, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1989
- W. Hunt, *Rome's Nino Caruso*, in «Ceramics Monthly», 1987, 10
- I maestri della ceramica moderna 1986*, Faenza editrice, Faenza 1987

## Bibliografia

- I premi di Vicenza*, in «Forme», 1967, 15
- La C.A.V.A. organizza un seminario internazionale*, in «Ceramica Informazione», 1969, 32
- La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal sec. XV al XX*, Polistampa, Firenze 1980
- U. La Pietra, *Ad arte. 1985-1995: dieci anni di ambienti e oggetti per abitare con arte*, Alinea, Firenze 1995
- U. La Pietra, *Souvenir di Vietri sul Mare: ceramiche di Ugo la Pietra*, F.lli Spirito, Cosseria 2007
- U. La Pietra, *Mediterranea*, Galleria Terre d'arte, Torino 2010
- U. La Pietra, *Abitare con arte. Ricerche e opere nelle arti applicate e nel design*, Corraini, Mantova 2017
- La scuola dei maestri. L'Istituto d'arte G. Ballardini officina faentina 1916-1995*, Faenza editrice, Faenza 1995
- L. Lambertini, *Raccolta Internazionale di Ceramica d'Arte Contemporanea*, Faenza Editrice, Castelli 1986
- L. Lambertini, *Nedda alludi?*, in «il Giornale», 23 aprile 1989
- F. Lanza Pietromarchi, E. Baj, *Art Nucléaire. Circostanze e aspetti di un movimento*, Galleria Bergamo, Bergamo 2003
- U. Lehmann-Brockhaus, *Asger Jorn in Italia. Opere in ceramica, bronzo e marmo 1954-1972*, Campisano, Roma 2012
- C. Levi, *Luigi Ontani. Arte applicata, arte adorata*, in «FlashArt», 1992, 168
- E. Levin, *The History of American Ceramics: from Pipkins and Bean Pots to Contemporary Forms / 1607 to the Present*, Harry N. Abrams, New York 1986
- E. Longo, *Le terre e gli artigiani - Roma 1990*, in «Faenza», LXXVIII, 1992, 1-2
- M. Lunetta, *Le terre e gli artigiani di Nedda Guidi*, in «Roma, il piacere dell'immagine», IV, 1991, 32
- S. Lux, *Il pensiero e la materia*, in «K Keramikos», 1988, 12
- F. Maccarthy, *Rare Spirit: a Life of William De Morgan 1839-1917*, in «The Burlington Magazine», 1998, 140, 1143
- P. Maldini, R. Tacchella, *La ceramica liberty in Italia*, Allemandi, Torino 1998
- I. Manco, *La grande pittura sulla ceramica*, in «Charme», 2007, 9
- G. Mandel, *Scultura italiana contemporanea*, Istituto Europeo di Storia dell'Arte, Milano 1965
- M.A. Marchesoni, *Ugo La Pietra. Il design e l'artigiano*, in «la Ceramica in Italia e nel mondo», 2015, 25
- G. Marconi (a cura di), *Baj. Il giardino delle delizie*, Fabbri, Milano 1991
- M. Margozzi (a cura di), *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*, Electa, Milano 2006
- M. Margozzi, N. Caruso (a cura di), *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, Castelvecchi, Roma 2015
- I. Marino, *Esotismo: Architettura e arti decorative nelle Esposizioni Universali 1851-1900*, Altralinea, Firenze 2016
- C. Marsan, *Galileo Chini*, Ente Castelli della Lunigiana, Massa 1973
- C. Marsan (a cura di), *Galileo Chini. Mostra retrospettiva nel cinquantenario dell'inaugurazione delle Terme Berzieri*, La Tipografia commerciale fiorentina, Firenze 1974
- M. Martellotta, *Dove il "glamour" si specchia nei colori del Mediterraneo*, in «Corriere dell'Arte», 14 dicembre 2007
- L. Martini, *Alcune tendenze della ceramica degli anni '70*, in «Faenza», LXX, 1984, I-II

- L. Martini, *Un'esperienza d'avanguardia nella Ceramica Contemporanea: le opere di Gianni Colombo*, in «Faenza», LXXIII, 1987, I-III
- L. Marziano, *Carlos Carlè, Nino Caruso, Pompeo Pianezzola: aspetti della scultura in ceramica*, Officina Grafica, Roma 1987
- L. Marziano, *Nino Caruso*, in «D'A», 2000, 42
- L. Marziano, *Il Liberty in Italia*, in «D'A», 2001, 45
- L. Marziano, *Ceramica è arte*, Emil edizioni, Nuvolera 2016
- L. Marziano, N. Caruso, *Nino Caruso. Terra madre*, Erga Service, Comiso 2010
- F. Marzinot, *Ceramica e ceramisti in Liguria*, Sagep, Genova 1979
- E. Mazzetti (a cura di), *Keramos. La ceramica italiana nell'arte, nel costume, nell'economia*, Cooperativa Ceramica, Imola 1984
- T. Mazzotti, *La ceramica futurista*, Stamperia Officina d'Arte, Savona 1939
- A. Melani, *Ceramica moderna* in «La lettura», V, 1905, 9
- A. Melani, *Cronache d'arte: Italia - G. Chini e le fornaci di S. Lorenzo (Mugello)*, in «Vita d'arte», 1911, 47, VIII
- F. Menna, *Nedda Guidi*, Galleria Numero, Roma 1964
- F. Menna, *Arte cinetica e visuale*, Fabbri, Milano 1967
- F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino 1975
- F. Menna, *L'arte concettuale*, Fabbri, Milano 1975
- F. Menna, M. Torrente, *IV Rassegna nazionale della ceramica. Il cotto e il crudo*, Assessorato Beni Culturali, Caltagirone 1981
- N. Mileti, A. Moretto, *Scultura ceramica del '900. Nino Caruso e il gioco dell'arte: moduli ceramici che coniugano la forma poetica con la razionalità della materia trasformandosi in architettura*, in «Superfici», 1994, 12
- R. Miracco (a cura di), *Forme, colori, miti: ceramica a Roma 1912-1932*, Il Cardo, Venezia 1992
- R. Monti, G. Cefariello Grosso (a cura di), *Rinnovando rinnoviamoci: ceramiche Chini, 1896-1925*, Artificio, Firenze 1984
- A. Morone, S. Parlato, *Clara Garesio. Ceramic Art and Design in the Neapolitan Context*, in «PAD Journal - Pages on Arts & Design», 2020, 18
- Mostra d'arte futurista novecentista strapaesana: pittura, scultura, architettura, bianco e nero, ceramica*, Teatro Scientifico, Sala del Medagliere, Mantova, 23.XII.1928-15.I.1929
- Mostra della ceramica italiana 1920-40*, Promark, Torino 1982
- M. Mulazzani, *Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Electa, Milano 2004
- B. Munari, *Codice Ovvio*, Einaudi, Torino 2008
- I. Mussa, *The unfolding clay. Nino Caruso*, Nissha Printing Co., Tokyo 1982
- F. Musso, *La ceramica all'Esposizione di Torino*, in «Natura e Arte», 1897-98, XVIII
- G. Musumeci, L. Paoli, *Laveno e le sue ceramiche: oltre un secolo di storia*, Marwan, Mesenzana 2005
- G. Musumeci, L. Paoli, *Ceramisti al lavoro. Album fotografico delle ceramiche lavenesi*, Marwan, Mesenzana 2007
- A.M. Nalini, *Le fabbriche della ceramica: Castellani a Cesena, Gatti e Ortolani a Faenza*, in *Futurismo in Emilia Romagna*, a cura di A.M. Nalini, Artioli, Modena 1990
- G. Napolitano, *Il profilo del periodo tedesco (1925-1947) della ceramica vietrese attraverso la critica del tempo*, in «Faenza», a. LXXVI, fasc. III-IV, 1990
- G. Napolitano, *Nuove identità. La Ceramica Vietrese Protagonista del Novecento*, Fioranna, Napoli 2013

## Bibliografia

- S. Nava, *Le mani in pasta*, in «Arte», 1995, 262
- G. Napolitano, *Il viaggio al Sud della ceramica. Vietri, un crocevia di culture*, in *Quaderni della Ceramica 3*, a cura di M. Romito, Centro Studi Salernitani Raffaele Guariglia, Salerno 2006
- L. Negri, *La ceramica d'arte di Vietri sul Mare*, in *Primo Annuario della ricostruzione della provincia di Salerno*, Spadafora, Salerno 1945
- News and Retrospect. Nino Caruso*, in «Ceramics Monthly», 1979, 1
- P. Noever (a cura di), *Vienna for Art's Sake!*, Fabrica, Ponzano Veneto 2014
- P. Nomellini, *Galileo Chini*, in «Bollettino di Bottega d'arte», 1929, 2
- S. Nicolini, *Vicende della ceramica futurista*, in «K Keramikos», n. 7, dicembre 1988
- Nino Caruso. Moduli in ceramica per l'architettura*, in «Forme», 1969, 21
- C. Nuzzi, *Galileo Chini*, Galleria Fallani, Firenze 1977
- E. Oreto, *Clara Garesio e la ceramica: 50 anni di piccoli capolavori*, in «la Repubblica», Napoli, 20 febbraio 2008
- S. Orienti, *Mostre d'Arte. Artivisive: Guidi*, in «il Popolo», 27 novembre 1971
- S. Orienti, *Arcana e simbolica scultura in ceramica*, in «il Popolo», 26 maggio 1989
- Quattro polarità di ricerca ceramica al Brandale: Astengo, Bonaldi, Guidi, Pianezzola*, Il Brandale, Savona 1974
- P. Pacini, *Galileo Chini*, in «Le Arti», 1971, 11
- P. Pacini, *Galileo Chini 1873-1956*, Pagnini e Martinelli, Firenze 2003
- T. Paloscia, *Accadde in Toscana: L'arte visiva dal 1915 al 1940*, Trainer International, Firenze 1991
- A. Pansera, *Storia del disegno industriale italiano*, Laterza, Roma-Bari 1993
- A. Pansera (a cura di), *Da Andlovitz a Zauli. Incontro con la ceramica italiana del Novecento*, Terre d'arte, Torino 2005
- A. Pansera (a cura di), *Antonia Campi: forme per la ceramica* Terre d'arte, Torino 2006
- A. Pansera, *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Marsilio, Venezia 2015
- A. Pansera, *Una festa per gli occhi*, in «la Ceramica Moderna & Antica», 2015, 288
- A. Pansera, M. Chirico, *1923-1930 Monza verso l'unità delle arti*, Silvana, Cinisello Balsamo 2004
- A. Pansera, M. Chirico (a cura di), *Il decoro in tavola: forme e colori di Guido Andlovitz*, Allemandi, Torino 2011
- A. Pansera, F. Pirozzi, *Clara Garesio. Una infinita primavera*, Gutenberg, Mercato San Severino 2015
- A. Pansera et al., *Antonia Campi. L'estro armonico*, Nobile Contrada del Nicchio, Siena 2013
- C. Paolini, *A sentimental journey. Inglese e americani a Firenze tra Ottocento e Novecento. I luoghi, le case, gli alberghi*, Polistampa, Firenze 2013
- R. Papini, *Le arti a Monza nel 1927 - II. Gli stranieri*, in «Emporium», 1927, 392
- A. Parisi, *Nel mondo fragile di Clara Garesio*, in «Roma», 27 ottobre 2016
- M. Pasquali, *Omaggio a Nedda Guidi*, Noèdizioni, Firenze 2013
- D. Patrussi, G. Renzi, *Liberty. Natura e Materia*, Giunti, Firenze-Milano 2011
- A. Pauchova, *Ceramica boema e austriaca degli anni 1890-1950*, in V. Terraroli, *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, con la collaborazione di P. Franceschini, Skira, Milano 2007
- A. Pellegrino, *La città più artigiana d'Italia. Firenze 1861-1929*, Franco Angeli, Milano 2012
- L. Perlo, *L'opificio Bertozzi & Casoni*, in «Arte», 1999, 316

- N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1983
- V. Pica, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903
- A. Pica (a cura di), *Ceramica*, in *Nona Triennale di Milano*, Milano 1951
- A. Pica, *Forme nuove in Italia: stile, forma, colore nell'artigianato e nell'industria*, C. Bestetti, Roma 1957
- M. Piccioni, *La fortuna dei preraffaelliti in Italia da Costa a Previati*, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, a cura di M. T. Benedetti, S. Frezzotti, R. Upstone, Electa, Milano 2011
- A.M. Piras, *Arti Applicate*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma 2006
- F. Pirozzi, *Clara Garesio. Una infinita primavera*, in «TRIA», 2015, 14
- F. Pirozzi, *Clara Garesio: fiorire è il fine*, in «la Ceramica Moderna & Antica», 2016, 294
- F. Pirozzi, *Eva Zeisel e la gioiosa ricerca della bellezza*, in «la Ceramica Moderna & Antica» 2016, 292
- F. Pirozzi, *La ceramica di Luigi Ontani. Note di un viaggio italiano nell'arte del fuoco*, in «D'ARS magazine», 2016, 223
- F. Pirozzi, *Le origini del design industriale in campo ceramico, l'impatto dell'industrializzazione e l'alternativa artistico-artigianale proposta da William Morris. La ceramica nelle Arts & Crafts e l'esperienza del designer e studio potter William de Morgan*, in «Faenza», CII, 2016, II
- F. Pirozzi, *Marguerite Friedlaender Wildenhain. Dal workshop Bauhaus di Dornburg al Pond Farm Pottery*, in «Faenza», CII, 2016, 3
- F. Pirozzi, *Nedda Guidi e la ceramica come esperienza*, in «la Ceramica moderna & antica», 2016, 294
- F. Pirozzi, *La scultura di Nedda Guidi alla XXVI Biennale di Scultura di Gubbio: un'interpretazione dello Strumentalismo estetico di John Dewey*, in «TRIA», 2016, 17
- F. Pirozzi, *100 oggetti di Ugo La Pietra per implementare la cultura italiana del fare ad arte*, in «TRIA», 2017, 19
- F. Pirozzi, *Bertozzi & Casoni. Minimi avanzi. Dallo scarto postcontemporaneo una suggestiva lezione sul presente*, in «TRIA», 2017, 18
- F. Pirozzi, *Clara Garesio*, in *Storia, Arte, Città. Le collezioni della Fondazione "Circolo Artistico Politecnico" di Napoli*, a cura di I. Valente, Guida Editori, Napoli 2017
- F. Pirozzi, *Clara Garesio: omaggio alla bellezza*, in «ContemporArt», 2017, 92
- F. Pirozzi, *Elsie Schwarz Dölker: viaggio attraverso la ceramica da Vienna a Vietri sul Mare*, in «Faenza», CIII, 2017, 2
- F. Pirozzi, *Gesto, modulo e memoria di Nedda Guidi: un percorso artistico interamente dedicato alla ceramica*, in «ContemporArt», 2017, 90
- F. Pirozzi, *Luigi Ontani. Dialogo sulla ceramica*, in «la Ceramica moderna & antica», 2017, 297
- F. Pirozzi, *L'esperienza artistica di Nedda Guidi alla luce dello Strumentalismo di John Dewey*, in «Letteratura & arte», 2018, 16
- F. Pirozzi, *L'umanesimo ecologico di Ferdinando Vassallo*, in «ContemporArt», 2018, 96
- F. Pirozzi, *Il design territoriale ceramico di Ugo La Pietra*, in «ContemporArt», 2018, 95
- F. Pirozzi, *Il senso di Luigi Ontani per la maestria della ceramica e delle arti decorative*, in «Pre-della», 2018, 41-42
- F. Pirozzi, *Il viaggio di Ferdinando Vassallo dalla terra all'Iperuranio*, in «TRIA», 2018, 20
- F. Pirozzi, *Conversazione con Antonia Campi, L'arte di Antonia Campi*, in «La Ceramica moderna & antica», 2019, 306

## Bibliografia

- F. Pirozzi, *La ceramica nel sistema delle arti a Vienna nella stagione del finis Austriae: la Kunstgewerbeschule e il Wiener Werkstätte*, in «Ceramica e Arti Decorative del Novecento», 2019, 3
- F. Pirozzi, *L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile*, in «Op.cit. selezione della critica d'arte contemporanea», 2020, 168
- F. Pirozzi, *La ferrea delicatezza. Il cammino di Muky attraverso arte, poesia e socialità*, in «Op.cit. selezione della critica d'arte contemporanea», 2021, 172
- F. Pirozzi, *L'esperienza di Nino Caruso alla CAVA. Sintesi innovativa tra arte, architettura e industrial design*, in «QuAD. Quaderni di Architettura e Design», 2021, 4
- F. Pirozzi, *Muky Wanda Berasi tra ceramica e poesia*, in «La Ceramica moderna & antica», 2022, 315-316
- F. Pirozzi, *Antonia Campi: da Eva al portaombrelli spaziale. La scultura diventa utile*, in «Op.cit. selezione della critica d'arte contemporanea», 2023, 176
- F. Pirozzi, *Conversazione con la ceramista Clara Garesio*, in «Zeusi. Linguaggi contemporanei di sempre» 2023, 16-17
- L. Pistoì, L. Cherubini (a cura di), *Arte all'arte: Alviani, Anselmo, Ontani, Pistoletto*, Comuni di Montalcino, San Gimignano, Siena, Volterra, 1996
- C. Pizzichini, *Imperfetto e impermanente*, in «La Ceramica Moderna & Antica», 2017, 297
- F. Poli, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2010
- G. Ponti, *La ceramica italiana*, in «Domus», 1951, 260
- H. Pontus (a cura di), *Arte italiana: presenze 1900-1945*, Bompiani, Milano 1989
- V. Porter, *William De Morgan and the Islamic Tiles of Leighton House*, in «The Journal of the Decorative Arts Society 1850», 1992, 16
- T. Préaud, S. Gauthier, *Ceramics of the 20th Century*, Rizzoli, Milano 1982
- E. Querci (a cura di), *Giorgio Kienerk e il Simbolismo in Toscana*, Pacini, Ospedaletto 2013
- M. Quesada, *Forme colori miti - Ceramica a Roma 1912-1932*, Il Cardo, Venezia 1992
- R. Q., *Parigi. Dipinti e ceramiche di Picasso*, in «Emporium», 1952, 695
- C.L. Ragghianti, *Galileo Chini*, in «Selearte», 1964, 69
- Rassegna*, in «Forme», 1971, 33
- Rassegna*, in «Forme», 1972, 44
- Rassegna. Piastrelle per tutta la casa*, in «Domus», 1973, 518
- H. Read, *Arte e industria*, Lerici, Milano 1961
- D. Ricci, *Ceramica e colori per gli "approdi" di Garesio*, in «il Mattino», Napoli, 14 febbraio 2014
- D. Ricci, *L'infinita primavera dell'arte della Garesio*, in «il Mattino», Napoli, 24 maggio 2015
- D. Ricci, *Le ceramiche della Garesio ancora in Villa Floridiana*, in «il Mattino», Napoli, 14 gennaio 2017
- A. Riva, *Luigi Ontani. Un ceramista alla corte del nonsense*, in «Arte», 1997, 287
- E. Rizzo, M.C. Sirchia, *Liberty. Album del nuovo stile*, Dario Flaccovio, Palermo 2008
- M. Romito, *Torretta Belvedere di Villa Guariglia Il museo della ceramica Raito di Vietri sul Mare (Salerno)*, edizioni 10/17, Salerno 1992
- M. Romito (a cura di), *La collezione Di Marino. Museo della Ceramica Raito di Vietri sul Mare*, Musei Provinciali Salerno 1996
- M. Romito, *La collezione Dölker*, Provincia di Salerno, Centro Studi Salernitani Raffaele Guariglia, Vietri sul Mare 1999
- M. Romito, *Nuove acquisizioni del Museo Provinciale della ceramica a Raito di Vietri sul Mare*, in «Apollo», 2002, 18

- M. Romito, *La costiera degli stranieri nel primo trentennio del Novecento*, in *Spazi di transizione: il classico moderno (1888-1933)*, a cura di M. Ponzi, Mimesis, Milano 2008
- M. Romito, *Museo provinciale della ceramica a Raito di Vietri sul Mare: recenti annessioni, nuovi studi I*, Provincia di Salerno, Salerno 2009
- F.M. Rosso, *Per virtù del Fuoco. Uomini e ceramiche del Novecento italiano*, Musumeci, Aosta 1983
- J. Ruiz de Infante, *Il rivestimento della stazione Feve-Renfè di Gijon. Un intervento decorativo di Nino Caruso*, in «CA. Ceramica per l'Architettura», XI, 1997, 30
- J. Ruiz de Infante, *Il Museo Gatti*, in «D'A», 1999, 35
- R. Ruscio, *L'irriducibile valore dell'indipendenza*, in «Nuova Meta», 2014, 36
- V.A. Sacco, *L'Arte in ceramica del Novecento*, Stendhal, Torino 2009
- G. Salvatori, *Nelle maglie della storia. Produzione artistico-industriale, illustrazione e fotografia a Napoli e in Campania nel XX secolo*, Luciano, Napoli 2003
- G. Salvatori, *Le arti applicate a Napoli dal Museo Artistico Industriale (1882) alla Mostra d'Oltremare (1940): tracce per una lettura integrata delle arti contemporanee*, in «OADI», 2013, 7
- C. Samaritani, *Il Museo della Ceramica Vietrese*, CO.BE.CAM., Napoli 1991
- A. Sandier, *La Céramique à l'Exposition*, in «Art et Décoration», 1900, VIII
- E. Sasso, *William Morris tra utopia e medievalismo*, Aracne, Roma 2007
- M. Savarese (a cura di), *Bali Bulè*, Giunti Arte Mostre Musei, Napoli 2013
- W. Scheidig, K.G. Beyer, *Crafts of the Weimar Bauhaus 1919-1924. An Early Experiment in Industrial Design*, Studio Vista, London 1967
- M.D. Schwartz (a cura di), *Masters of Contemporary American Crafts*, Brooklyn Museum, New York 1961
- D. Schwarz, G. Schwarz, *Marguerite Wildenhain and the Bauhaus. An Eyewitness Anthology*, South Bear Press, Decorah 2007
- W.J. Schweiger, *Wiener Werkstätte. L'artigianato diventa arte 1903-1913*, Rizzoli, Milano 1990
- D. Servadei (a cura di), *Ceramiche d'artista di Enrico Baj, Giuliano della Casa, Pablo Echaurren, Hsiao Chin, Sebastian Matta, Ugo Nespolo*, Laveno Mombello 1993
- M.G. Sessa (a cura di), *L'Iperuranio cinetico di Ferdinando Vassallo*, Fondazione Ebris, Salerno 2018
- V. Sgarbi, F. Pirozzi (a cura di), *Keramikos 2022. Ethos*, Museo di Palazzo Doebbing, Sutri 2022
- M. Siebenbrodt, L. Schöbe, *Bauhaus 1919-1933*, Parkstone Press, New York 2007
- S. Sinisi, *Factura*, Officina, Roma 1978
- S. Sinisi, *Nedda Guidi*, Gubbio 1984
- G. Soulier, *L'Exposition de Turin. La contribution italienne* in «L'Art Décoratif», IV, 1902, 49
- L. Spreafico, I. Zetti (a cura di), *Ceramica*, Quaderni Domus Triennale, Milano 1953
- L. Stefanelli Torossi (a cura di), *Galileo Chini. Pittore e decoratore*, De Luca, Roma 1982
- L. Stefanelli Torossi (a cura di), *Galileo Chini, 1873-1956: la primavera che perennemente si rinnova*, De Luca, Roma 1988
- A. Sutor et al., *La Ceramica del Nord-Est*, Cottoveneto, Carbonera 2007
- G. Taddeo, *Le ceramiche della Garesio a Villa Guariglia*, in «il Mattino», Salerno, 17 maggio 2015
- G. Taddeo, *Da Vietri a San Marco gli "Approdi" della Garesio*, in «il Mattino», Salerno, 24 maggio 2015
- M. Tammelleo, *Clara Garesio, "ricordi" in ceramica*, in «il Salernitano», 2 settembre 2009
- C. F. Teodoro (a cura di), *Terra Colore Fuoco. Artisti ad Albissola dal Dopoguerra ad oggi*, Artioli, Modena 2001

## Bibliografia

- C. Terenzi, *La memoria*, in «D'A», 2001, 45
- V. Terraroli, *Ceramica Art Nouveau e Déco*, in *Antiquariato del '900: dal Liberty agli anni Cinquanta*, Editrice Il Sole 24 Ore, Pero 2013
- V. Terraroli, *La spinta inarrestabile della modernità: le arti decorative moderne tra Liberty e Déco in alcune riviste italiane*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a cura di N. Barella, R. Cioffi, Luciano, Napoli 2013
- V. Terraroli, *Gusto nordico e gusto italiano. Dal modernismo di inizio secolo al modernismo romantico del secondo dopoguerra*, in *Il vetro finlandese nella collezione Bischofberger*, Skira, Milano 2015
- D. Thornton, *Lusted Pottery from the Cantagalli Workshop*, in «Apollo», 2000, 465
- F. Tiglio, *Nelle fornaci di Albisola Jorn scopri la sua segreta vocazione alla scultura*, in «Sabazia», 1989, 6
- J. Tognelli, *Sculture in ceramica*, in «Prospetti», 1966, 4
- M.G. Tolomeo, *Enrico Baj. Opere dal 1951 al 2001*, Skira, Ginevra 2001
- M. Tonelli (a cura di), *La ceramica prende forma: Agenore Fabbri, Salvatore Fancello, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Fausto Melotti, Antonio Recalcati*, Montrasio Arte, Milano-Monza 2016
- G. Tortolani, *La moderna ceramica tedesca a Vietri: un'escursione tra le riviste dell'epoca*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», 2003, 26, Amalfi
- G. Toti, *Il discorso di Nedda Guidi nel territorio keramografico*, in «Carte segrete», 1977, 33
- M.A. Trasforini, *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano 2000
- Tullio d'Albisola et al., *Per Gualdo Tadino occorre una nuova sede*, in «La ceramica», 1964, 8
- Una parete che vive con la luce*, in «Abitare», 1969, 481
- A. Valentini (a cura di), *Ceramica: manifatture fiorentine 1880-1920. Collezione Bruno Caini*, Polistampa, Firenze 2015
- M. Valeri Manera et al., *Le arti a Vienna. Dalla secessione alla caduta dell'impero asburgico*, Mazzotta, Venezia 1984
- A. Vallance, *Mr. Arthur H. Mackmurdo and the Centruy Guild*, in «The Studio», 1899, 16
- K. Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture & Design*, The Museum of Modern Art, New York 1986
- C. Venturini, *Manifatture e ceramisti italiani: 1900-1960. 36 incontri*, C. Venturini, Milano c. 1982
- G. Veronesi, *Le ceramiche di Picasso*, in «Emporium», 1950, 665
- M. Vescovo, *Un'analisi del materiale la terra*, in «Il Piccolo di Alessandria», 11 gennaio 1978
- C. Vignoli, *Alberto Burri a Faenza: il grande Maestro ha regalato alla città romagnola un grande pannello realizzato nella Bottega Gatti*, in «Ceramica per l'architettura», 1993, 18
- R. Villa, *La bottega Gatti*, in «il Piccolo Faenza», 23 maggio 1997
- M. Violi, *Labirinti. Pablo Echaurren nelle tarsie in stoffa realizzate da Marta Pederzoli e nelle ceramiche realizzate con Davide Servadei della bottega Gatti di Faenza*, Comune, Riolo Terme, 2004
- C. Vivaldi, *Vitalità dell'astrattismo*, Litostampa, Perugia 1983
- M. Volpi Orlandini, *Nedda Guidi*, Roma 1978
- H.M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33*, Feltrinelli, Milano 1987
- G.P. Woeckel, *R. Pinkham, Catalogue of Pottery by William De Morgan*, in «Pantheon», 1976, 34
- J.I. Wrobel, *L'opera di Clara Garesio*, in «Albaros», 2012, 118
- J.I. Wrobel, *L'opera di Clara Garesio*, in «Albaros», 2017, 173

*Ceramica contemporanea d'autore in Italia*

- S. Zagatti, *Liberty come arte "globale"*, in «CA. Ceramica per l'Architettura», 1993, 18
- G. Zampino, M. Alfano, G. Pirozzi, *1 passione 2 mani 3 elementi... Clara Garesio!*, Menabò, Salerno 2009
- A. Zanchetta, *Bertozzi & Casoni. Appunti recenti (contrappunti)*, Danilo Montanari, Ravenna 2014
- N. Zito, *(Auto)ritratto dell'artista in un altro tempo: Luigi Ontani*, in «Senzacornice», 2016, 15

## *Ringraziamenti*

Eduardo Alamaro, Giovanni Antonucci, Roberta Cerini Baj, Franco Bertoni, Giampaolo Bertozzi, Enzo Biffi Gentili, Riccardo Boni, Luca Bochicchio, Antonia Campi, Enrico Camponi, Anna Maria Capoferro, Andrea Caruso, Nino Caruso, Claudia Casali, Gilda Cefariello Grosso, Paola Chini, Vieri Chini, Manuela Corradini, Stefano Dal Monte Casoni, Pietro De Ciccio, Elisabetta Di Marino, Monica Di Pietro, Susanne Dölker, Pablo Echaurren, Patrizia Filipponi, Clara Garesio, Dario Giugliano, Elena Gonnelli, Simone Guidi, Lisa Hockemeyer, Jutta Lamprecht, Ugo La Pietra, Federico Marzinot, Giovanni Mirulla, Mirna Morisi, Luigi Ontani, Anty Pansera, Chiara Piccinelli, Vito Pinto, Amelia Pozzi, Luigi Primicerio, Teresa Salsano, Agostino Salsedo, Gaia Salvatori, Danilo Sartoni, Davide Servadei, Enzo Settanni, Jolanda Silvestrini, Barbara Tinari, Isabella Valente, Ferdinando Vassallo, Pino Viscusi, Maria Luisa Vrani, Antonio Maria Francesco Zannoni.



## *Immagini*



1. Domenico Baccarini (design), Ca' Pirota Faenza (produzione), bambina con pomo, maiolica, anni Cinquanta, collezione privata



2. Duilio Cambellotti, *veilleuse* con capanne e cani, terracotta dipinta con smalti, 1924, courtesy Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti, Roma



3. Guido Andovitz (design), S.C.I., Laveno (produzione), Candelabro a doppio cerchio per quattro fuochi (modello 1278), terraglia smaltata, c. 1938, collezione Chiara Piccinelli, Verona



4. Tullio Mazzotti, vaso con punto interrogativo, maiolica, c. 1930-31, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



5. Lenci, testa di bambino, maiolica dipinta a mano e con aerografo, anni Trenta, collezione privata



6. Arturo Martini (modello), *Gli amanti*, maiolica, eseguito presso I.L.C.A., Nervi, 1927, collezione privata



7. Fausto Melotti, ciotola a cartoccio, maiolica, c. 1950, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



8. Lucio Fontana, *Sfere*, terracotta con vetrina e con ossidi, 1957, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



9. Sebastian Matta, piatto, terracotta, 1954, eseguito presso M.G.A., Albisola, collezione privata



10. Leoncillo Leonardi, *San Sebastiano*, terracotta refrattaria dipinta con smalti e ingobbi, 1962, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



11. Gio Ponti e Pietro Melandri, maiolica a lustro, eseguito presso Manifattura Melandri, Faenza, anni Cinquanta, collezione privata, courtesy Pandolfini



12. Arrigo Visani, pentola, maiolica, c. 1956, collezione Riccardo Visani, Forlì



13. Guido Gambone, ciotola con leone e antilope, terracotta dipinta con smalti, eseguito presso Faenza, Vietri sul Mare, 1947, collezione privata



14. Pietro Cascella, figura femminile per comignolo, ceramica, 1952



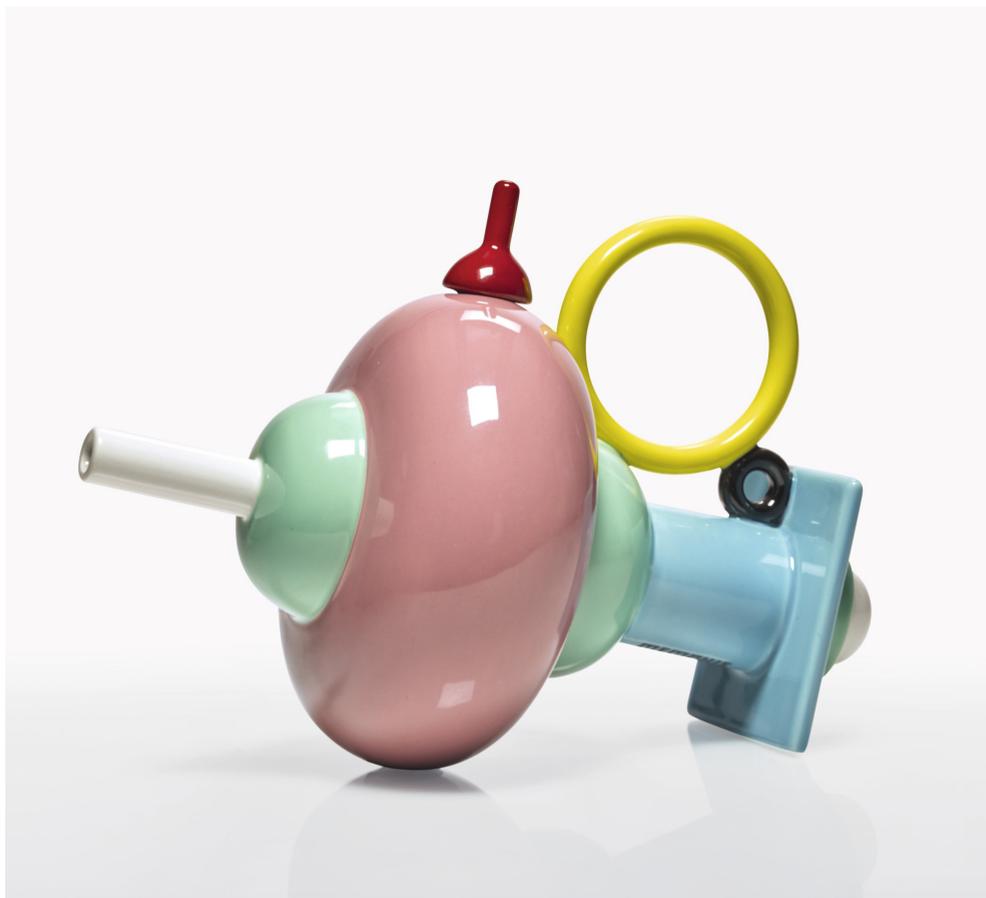
15. Carlo Zauli, *Zolle*, grès con smalto "bianco Zauli", anni Settanta, collezione Antonio Maria Francesco Zannoni, Milano, courtesy Viscontea Casa d'Aste



16. Alfonso Leoni, senza titolo, maiolica a colaggio, c. 1968, collezione privata



17. Ugo Marano, piatto con figure, ceramica, 2008, collezione privata



18. Marco Zanini, Memphis (design), A. Sarri Ceramiche (produzione), teiera *Colorado*, ceramica, 1983



19. Nanni Valentini, *Rotazione*, grés, 1977, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza



20. Alessio Tasca, *Gressabò*, grès, 1991, Raccolta internazionale d'Arte Ceramica Contemporanea, Castelli



21. Giuseppe Pirozzi, *Geometrie mentali*, terracotta, 2005



22. Marta Palmieri, *Life cliff*, grès, porcellana, vetro ossidi, monocultura, 2021



23. William De Morgan (design), Merton Abbey, Londra (produzione), mattonella con margherite, terracotta dipinta con smalti, 1882-1888, Museum of Fine Arts Boston



24. William De Morgan (design), Charles Passenger (esecuzione), Sand's End Pottery, Londra (produzione), piatto con antilope, maiolica a lustro, 1888-97, collezione privata



25. William De Morgan (design), Charles Passenger (esecuzione), Sand's End Pottery, Londra (produzione), piatto con leonessa, maiolica a lustri ("moonlight and sunset suite"), 1892-1900, collezione privata



26. William De Morgan (design), Charles Passenger (esecuzione), Sand's End Pottery, piatto con dragone, maiolica a lustro, 1888-97, collezione privata



27. William De Morgan (design), Merton Abbey, Londra (produzione), mattonella con tigre e serpente, terracotta dipinta con smalti, 1882-1888, Museum of London



28. William De Morgan (design), Merton Abbey, Londra (produzione), anfora con pavoni e motivi "persiani", terracotta dipinta con smalti, c. 1885, collezione privata



29. William De Morgan (design), Merton Abbey, Londra (produzione), pannello decorativo per la P. & O. Line, Victoria and Albert Museum, London



30. William De Morgan (design), Ulderigo Grillanti (esecuzione), eseguito presso Cantagalli, Firenze, piatto con putti e delfini, maiolica a lustro, 1901-02, Detroit Institute of Arts



31. Pannello con campionario, Arte della Ceramica, Fornaci San Lorenzo, maiolica, supporto in legno, 1898-1920, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



32. Galileo Chini (design), Arte della Ceramica, Firenze (produzione), piattella con profilo femminile e fiori, maiolica, 1898-1902 MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



33. Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo, Borgo San Lorenzo (produzione), cache-pot con antilopi, grès salato, 1920-25, collezione privata, courtesy Galileo Chini. Repertorio delle opere



34. Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo, Borgo San Lorenzo (produzione), vaso a bulbo con occhi di penna di pavone, maiolica a lustro, 1919-1925, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



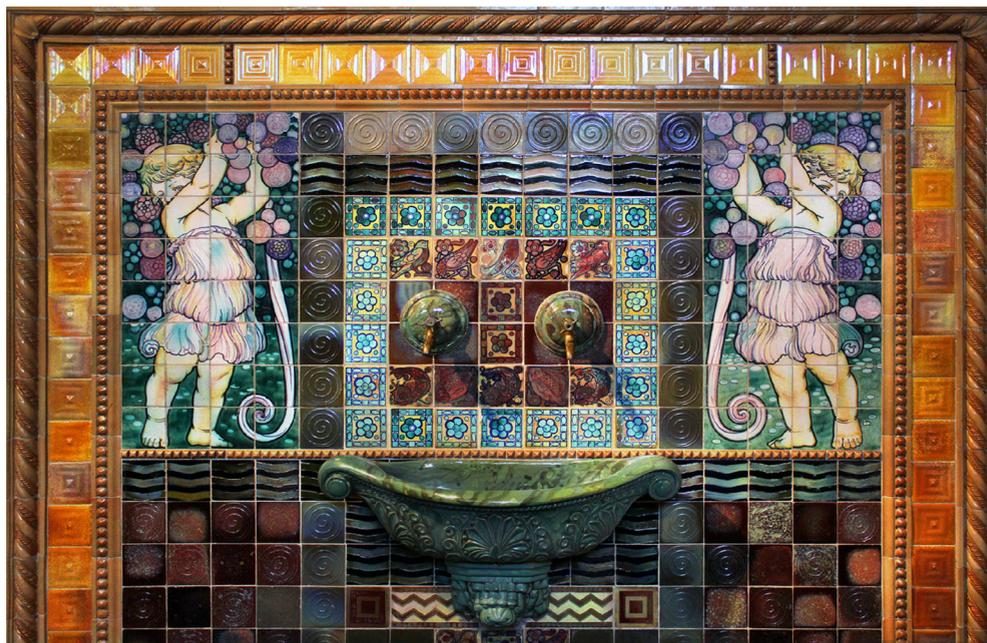
35. Galileo Chini (design), Arte della Ceramica, Firenze (produzione), grande piatto con satiro e ninfa, maiolica, c. 1896-98, collezione privata, courtesy Galileo Chini. Repertorio delle opere



36. Galileo Chini (design), Arte della Ceramica, Firenze (realizzazione), vaso a tulipaniera con narcisi, maiolica, 1896-98, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



37. Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo, Borgo San Lorenzo (produzione), coppa con motivi fitomorfi stilizzati, maiolica a lustro, 1919-98, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



38. Galileo Chini (design), Fornaci San Lorenzo, Borgo San Lorenzo (realizzazione), rivestimenti ceramici della Sala della Mescita (part.), 1910, Terme Tamerici, Montecatini Terme, courtesy Galileo Chini. Repertorio delle opere



39. Bertozzi & Casoni, *Gulp*, terraglia e vetro, 1986, courtesy Bertozzi & Casoni



40. Bertozzi & Casoni, *Ditelo con i fiori*, ipergrés, 1990-94, Ospedale di Imola, courtesy Bertozzi & Casoni



41. Bertozzi & Casoni, *Scegli il Paradiso*, ceramica, 1997, courtesy Bertozzi & Casoni



42. Bertozzi & Casoni, *Composizione in bianco*, ceramica, 1990, courtesy Bertozzi & Casoni



43. Bertozzi & Casoni, *Guitar fish*, ceramica, 2013, courtesy Bertozzi & Casoni



44. Bertozzi & Casoni, *Per Manzoni*, terraglia, 2009, courtesy Bertozzi & Casoni



45. Bertozzi & Casoni, *Intervallo*, ceramica, 2008, courtesy Bertozzi & Casoni



46. Bertozzi & Casoni, *Composizione scomposizione*, ceramica, 2007, courtesy Bertozzi & Casoni



47. Michael Powolny (modello), Wiener Keramik, Vienna (produzione), *Primavera*, ceramica, c. 1908, collezione privata



48. Elsie Schwarz, fauno bambino, terracotta, anni Sessanta-Settanta, courtesy Archivio Dölker, Gaildorf



49. Elsie Schwarz, ninfa con giovane Pan, ceramica, anni Sessanta-Settanta, courtesy Archivio Dölker, Gaildorf



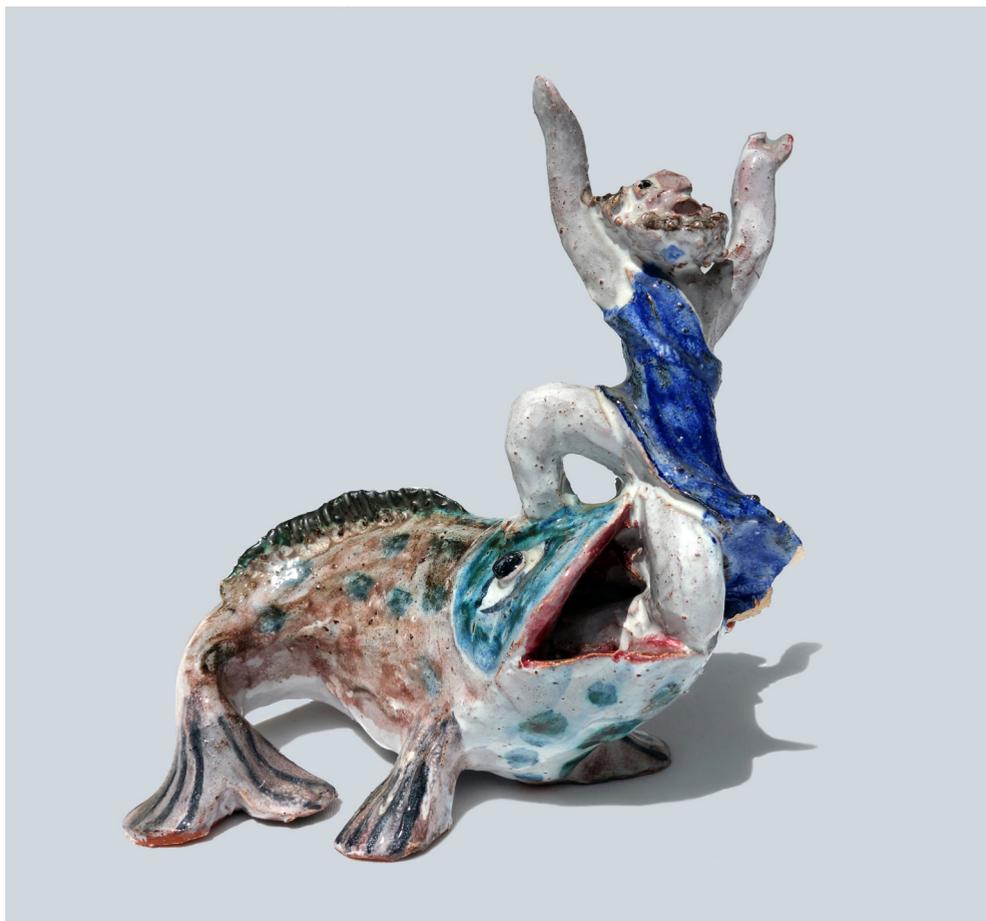
50. Elsie Schwarz, madre con due bambini, maiolica, 1927-33, Museo della Ceramica di Vietri sul Mare, courtesy Settore Musei, Biblioteche e Pinacoteche della Provincia di Salerno



51. Elsie Schwarz (attr.), Madonna con bambino, maiolica, I.C.S., Vietri sul Mare, fine anni Venti, collezione privata, riproduzione C.A. Felice, *Arti Decorative 1930* all'Esposizione di Monza, Casa Editrice Ceschina, Milano 1930, tav. 70



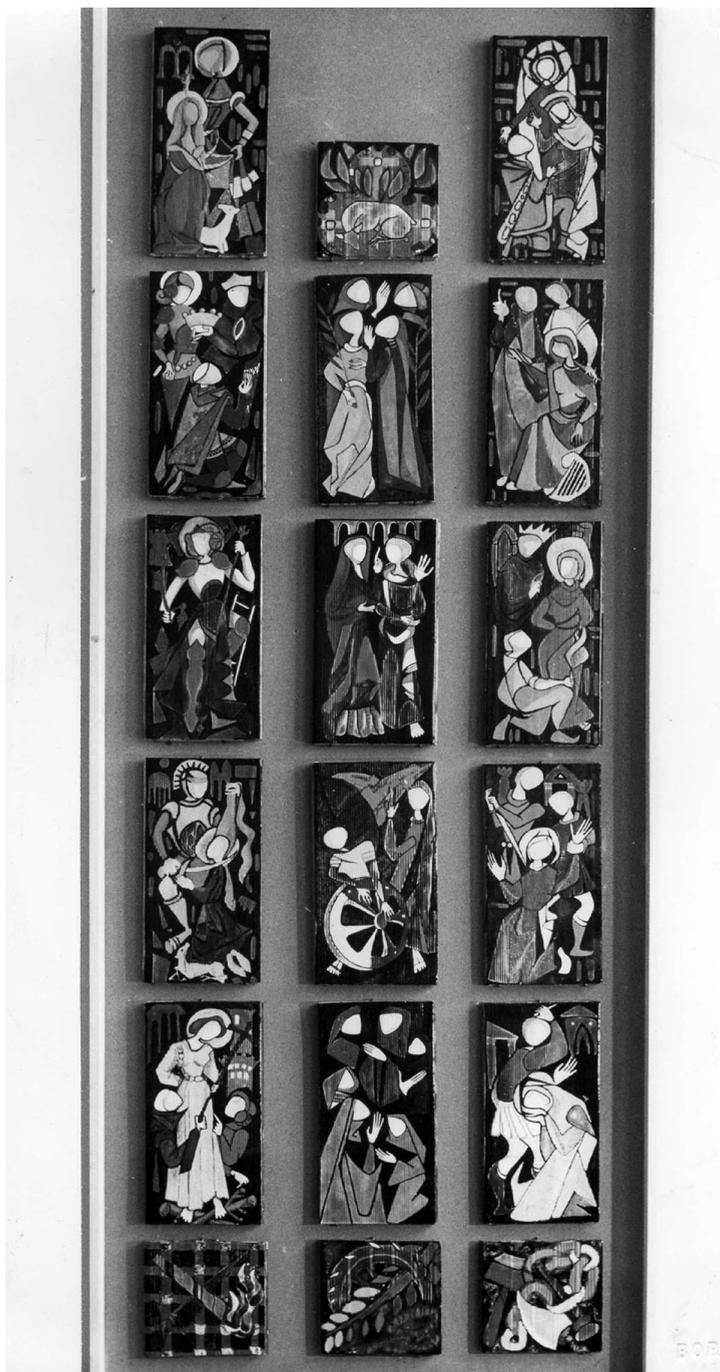
52. Elsie Schwarz (attr.), frati reggilibro, maiolica, I.C.S., Vietri sul Mare, fine anni Venti, collezione privata



53. Elsie Schwarz, Giona con il grande pesce, maiolica, anni Sessanta-Settanta, courtesy Archivio Dölker, Gaildorf



54. Elsie Schwarz, soldatini austriaci, maiolica, 1927-33, Museo della Ceramica di Raito di Vietri sul Mare, courtesy Settore Musei, Biblioteche e Pinacoteche della Provincia di Salerno



55. Clara Garesio, *Santi e Martiri*, terracotta dipinta con smalti, 1° Premio Faenza (XIV Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza - sez. studenti), 1956, MISA - Museo del Campionario Liceo Artistico Torricelli Ballardini, Faenza



56. Clara Garesio, vaso, maiolica, 1958, tavola di progettazione ceramica, 1958, MIAAO - Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi, Torino, courtesy MIAAO



57. Clara Garesio, piatto con insetti e motivi fitomorfi, porcellana dipinta a terzo fuoco con oro, 1969



58. Clara Garesio, *Le quattro stagioni*, refrattario dipinto a smalti, 1964, Istituto Denza, Napoli, eseguito presso IPIA G. Caselli, Napoli



59. Clara Garesio, *Blue Mandala*, terracotta dipinta a smalti, 2010, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza



60. Clara Garesio, *In women's hands*, terracotta dipinta a smalti, 2012, Palazzo delle Nazioni Unite, Ginevra



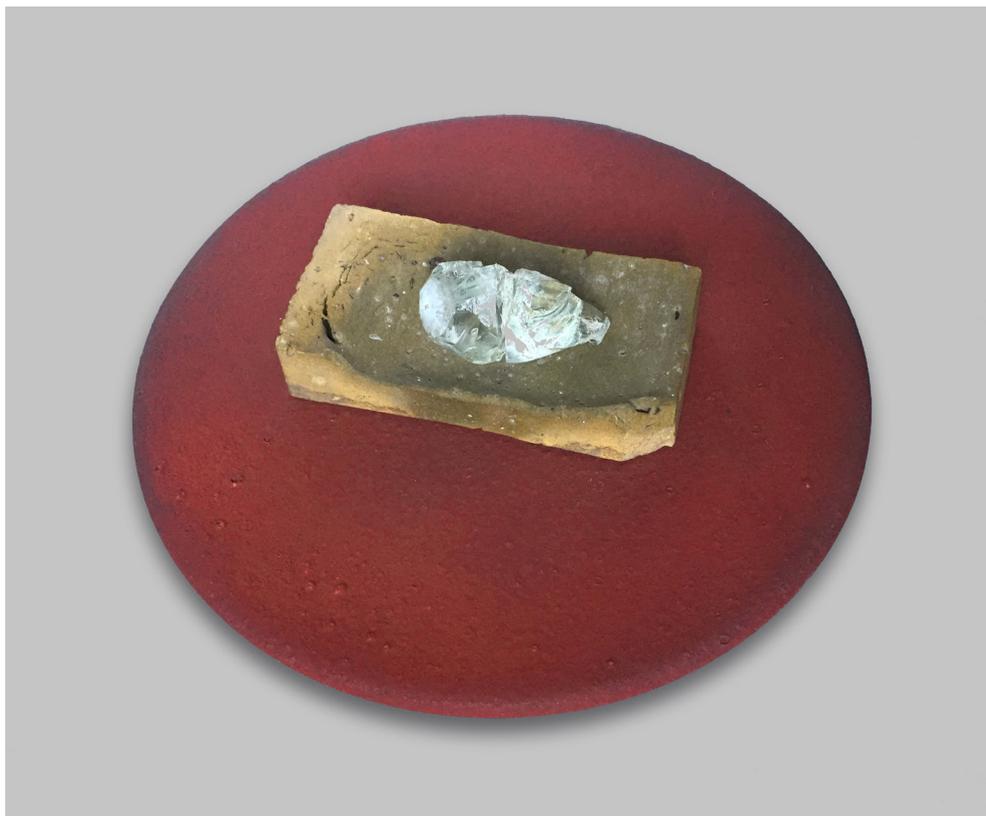
61. Clara Garesio, vasi, terracotta dipinta con smalti, 1958-1966, foto Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini



62. Clara Garesio, *Resurrezione*, porcellana e terracotta dipinta a smalti, 2008, Museo della ceramica di Deruta, foto Archivio dell'Arte / Luciano e Marco Pedicini



63. Muky, *Estate*, scultura ceramica, 1961, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



64. Muky, *Duemilaventi*, scultura ceramica, terracotta e cristallo, 2019, collezione privata



65. Marguerite Friedlaender (design), Königliche Porzellan-Manufaktur, Berlin (produzione), vaso *Halle*, porcellana, 1930



66. Marguerite Friedlaender, vaso, argilla refrattaria decorata a incisione, c. 1970, Cleveland Museum of Art, USA



67. Eva Stricker (design), Schramberger Majolikafabrik, Schramberg (produzione), servizio da caffè (forma 3269, decoro *Mondrian*), maiolica, 1929, Die Neue Sammlung - The Design Museum, München



68. Eva Stricker (design), Western Stoneware Company (produzione), zuppiera a forma d'anatra, porcellana, 1954



69. Pablo Picasso, *Le quattro stagioni*, terracotta, eseguito presso atelier Madoura, Vallauris, 1950, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



70. Enrico Baj, *Personaggio*, terracotta dipinta con smalti, realizzato presso M.G.A., Albisola, 1954, courtesy Archivio Baj, Vergiate



71. Enrico Baj, piatto, *Testa solare*, maiolica, 1955, courtesy Archivio Baj, Vergiate

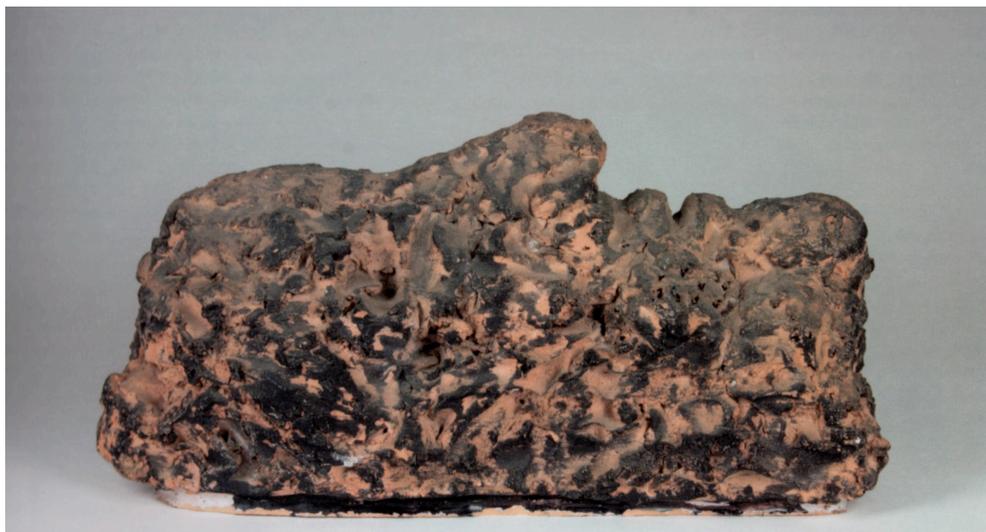


72. Enrico Baj, anfora, maiolica, realizzato presso M.G.A., Albisola, 1954, Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903, Albisola



73 (sopra). Enrico Baj, piatto, terracotta dipinta con smalti, realizzato presso M.G.A., Albisola, 1954, courtesy Archivio Baj, Vergiate

74 (sotto). Enrico Baj, *Personaggi*, terracotta ingobbiata, realizzato presso M.G.A., Albisola, 1954, courtesy Archivio Baj, Vergiate



75. Enrico Baj, *Teste montagna*, terracotta refrattaria ingobbata, realizzato presso M.G.A., Albisola, 1958, courtesy Archivio Baj, Vergiate



76. Enrico Baj (design), Ceramica Pozzi, Gallarate (edizione), *L'ultimo generale*, ceramica e collage, 3000 esemplari non firmati numerati, 1969, courtesy Archivio Baj, Vergiate



77. Enrico Baj, *Ubu re*, ceramica, realizzato presso la Cooperativa Ceramica d'Imola, 1984, courtesy Archivio Baj, Vergiate



78. Antonia Campi (design), S.C.I. Lavenite (produzione), lavello *Torena*, ceramica, 1959, courtesy Casa d'Aste Capitolium Art



79. Antonia Campi (design), S.C.I. Lavenia, piatti frutta C145 (decoro decalcomania casa parigina di Angelo Ruffoni), terraglia forte, 1952, collezione privata



80. Antonia Campi (design), S.C.I. Lavenia (produzione), vasetto C99, decori da incisione su rame di Antonia Campi, terraglia forte, 1951-52, collezione Chiara Piccinelli, Verona



81. Antonia Campi (design), S.C.I. Lavenia (produzione), vaso C27 e fruttiera C145, terraglia forte a cottura unica, 1949-1952, collezione privata



82. Antonia Campi, *Fruttiera*, terraglia forte smaltata, eseguita presso S.C.I., Laveno, 1948, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



83. Antonia Campi (design), S.C.I. Lavenia (produzione), *Portaombrelli Spaziale C33*, terraglia forte smaltata, 1951, collezione privata



84. Antonia Campi (design), S.C.I. Lavenia (produzione), portavaso *Mani C38*, terraglia forte dipinta con smalti, 1949, collezione privata



85. Antonia Campi (design), S.C.I. Lavenia (produzione), vaso *C175*, terraglia forte dipinta con smalti, 1953, collezione privata



86. Nedda Guidi, *Piccolo foglio forato*, terracotta smaltata, 1962, courtesy Archivio Nedda Guidi, Roma



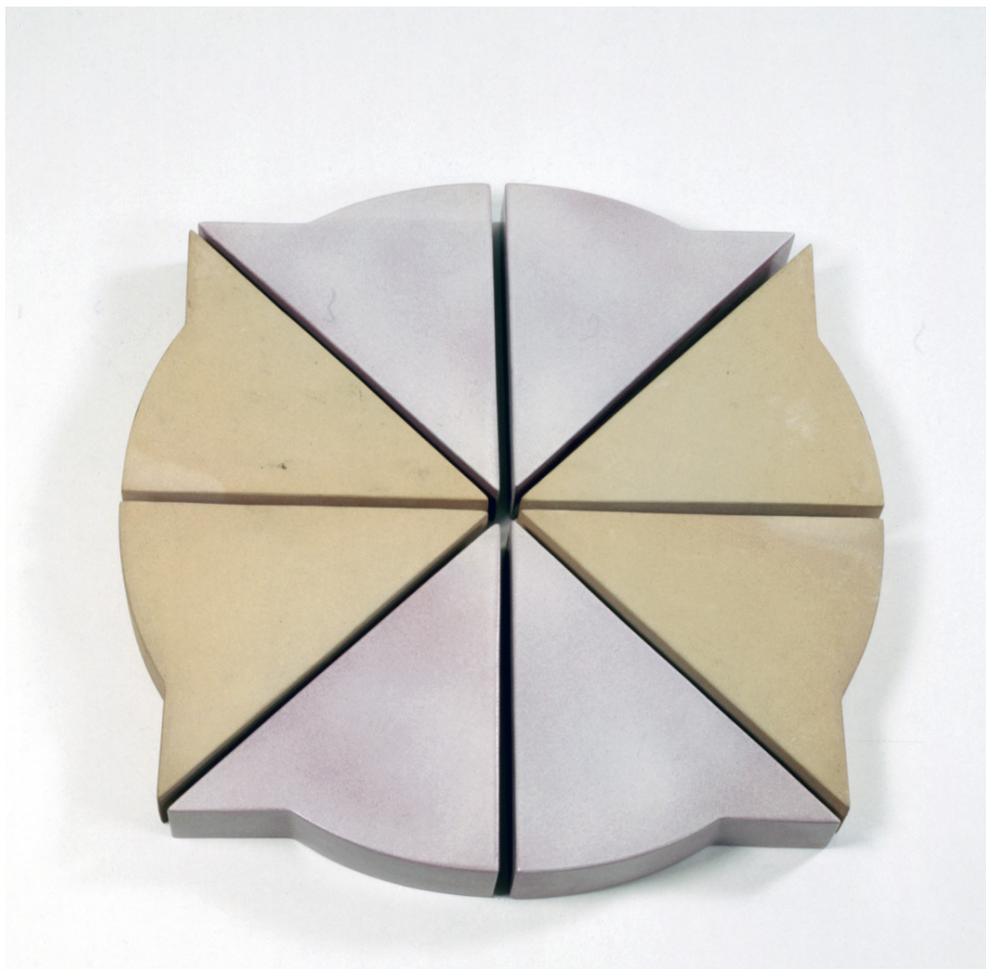
87. Nedda Guidi, *Sculptura Oggetto*, semirefrattario smaltato, 1966, collezione Guidi, Roma, courtesy Archivio Nedda Guidi, Roma



88. Nedda Guidi, *Modulare Due*, terracotta smaltata (smalto blu Sèvres), 1968, courtesy Archivio Nedda Guidi, Roma



89. Nedda Guidi, *Impraticabile*, maiolica, 1971, collezione Biennale di Scultura di Gubbio, courtesy Archivio Nedda Guidi, Roma



90. Nedda Guidi, *Naturale-Artificiale*, terracotta e maiolica, 1974, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC

Immagini



91. Nedda Guidi, *Tavola di campionatura*, terracotta colorata con ossidi, 1981, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



92. Nedda Guidi, *Dal blu al grigio al rosso*, terracotta colorata con ossidi, 1976, courtesy Archivio Nedda Guidi, Roma



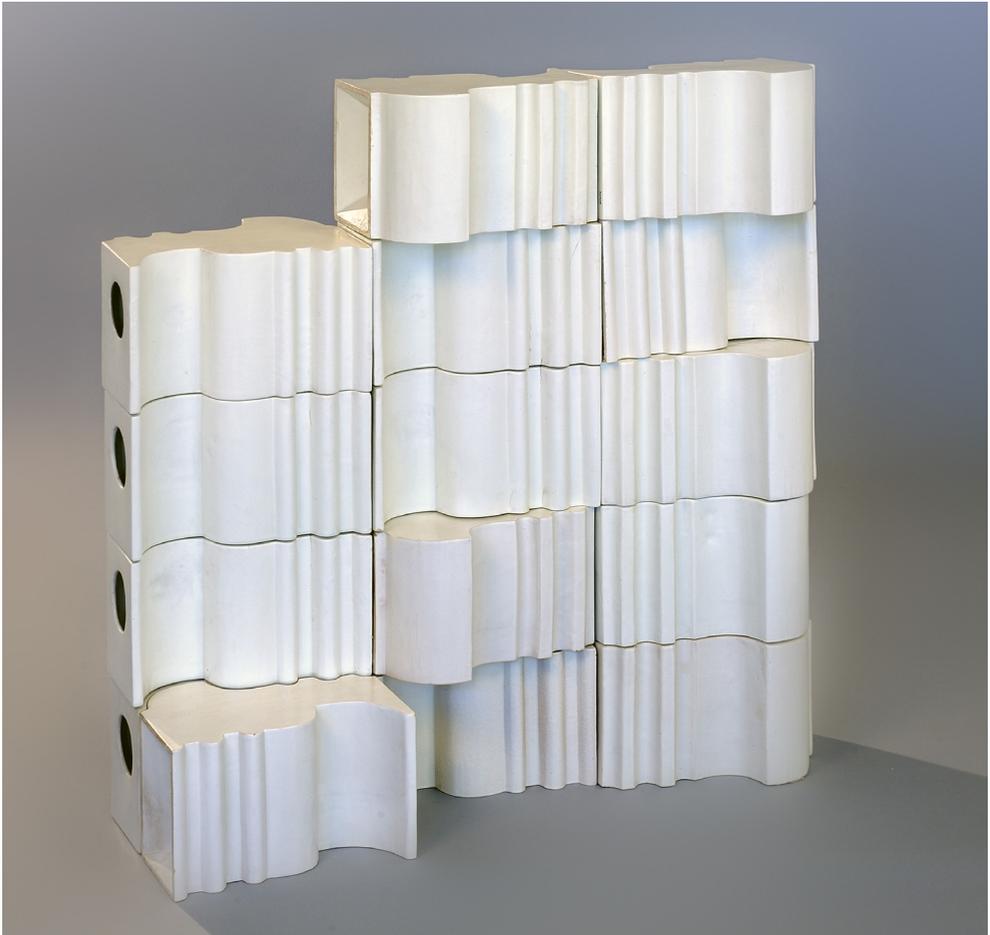
93. Nedda Guidi, *Cinque pezzi di cielo (Cielo caduto)*, terracotta colorata con ossidi, 2001, Collezione Guidi, Roma, courtesy Archivio Nedda Guidi, Roma



94 (sopra). Nino Caruso, sculture, ceramica, anni Duemila

95 (sotto). Nino Caruso, *Fonte di Giano*, 1986, Torgiano

*Immagini*



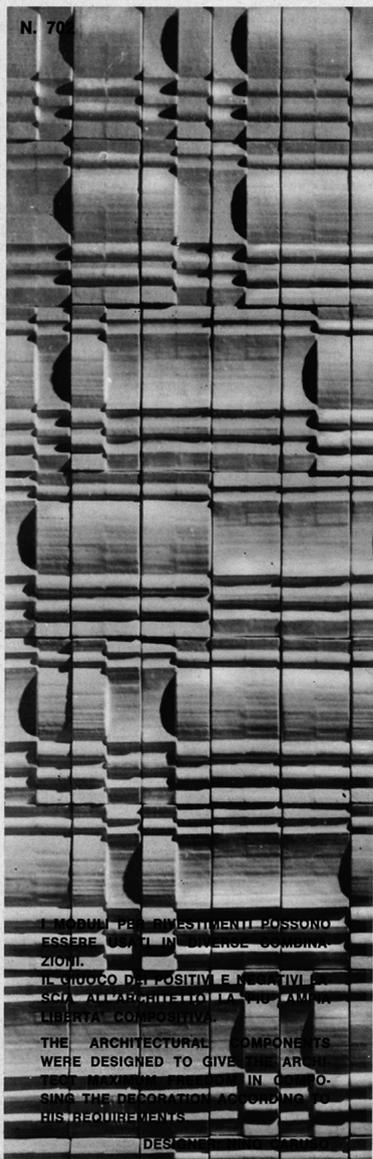
96 (sopra). Nino Caruso, sequenza di moduli ceramici, 1964, courtesy Archivio Nino Caruso  
97 (sotto). Nino Caruso, *Elemento modulare costruttivo*, terraglia smaltata, 1965-66, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC

Una antica tradizione per una fabbrica moderna  
An old tradition for a modern factory

CERAMICA  
ARTISTICA  
VIETRI ANTICO  
CAVA DEI TIRRENI



PAVIMENTI RIVESTIMENTI CERAMICA  
FLOOR TILES COVERINGS CERAMIC

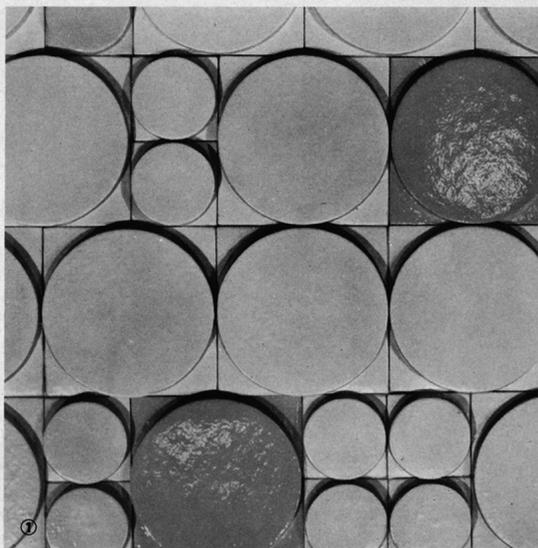


I MODULI PER RIVESTIMENTI POSSONO  
ESSERE USATI IN DIVERSE COMBINAZIONI.

IL GIOCO DEI POSITIVI E NEGATIVI DELLA  
SUA ALMARENITTO LA VITA ALLA  
LIBERTÀ COMPOSITIVA.

THE ARCHITECTURAL COMPONENTS  
WERE DESIGNED TO GIVE THE ARCHITECT  
THE MAXIMUM FREEDOM IN CHOOSING  
THE DECORATION ACCORDING TO HIS  
REQUIREMENTS.

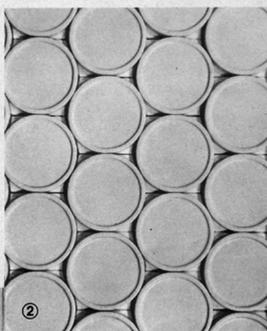
DESIGNER: NINO CARUSO



① - rivestimento eseguito con moduli per architettura «cerchio su quadrato» n. 704 (cm. 10×10) e n. 706 (cm. 20×20). Questi elementi a rilievo in maiolica bianca opaca possono essere usati in diverse combinazioni.  
Designer: Nino Caruso.

② - n. 708, un altro interessante esempio di rivestimento per architettura. L'elemento in maiolica bianca opaca è sagomato in modo che nel montaggio le parti circolari a rilievo si trovino disposte diagonalmente. Il diametro dell'elemento circolare è di cm. 12,5.  
Designer: Nino Caruso.

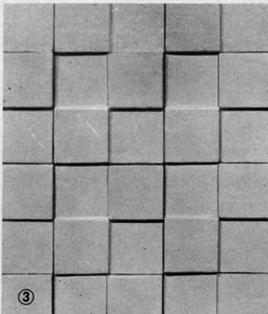
③ - rivestimento per architettura n. 712. Questo sagomato di cm. 15×15, in maiolica bianca opaca, è un modulo «quadrato», con quadrati in negativo e positivo. La composizione può essere variata alternando l'orientamento dei moduli.  
Designer: Nino Caruso.



① - Wall-tiles «circle on square» n. 704 (cm. 10×10) and n. 706 (cm. 20×20). These relief-tiles, white mat glazed, may be used in various combinations.  
Designer: Nino Caruso.

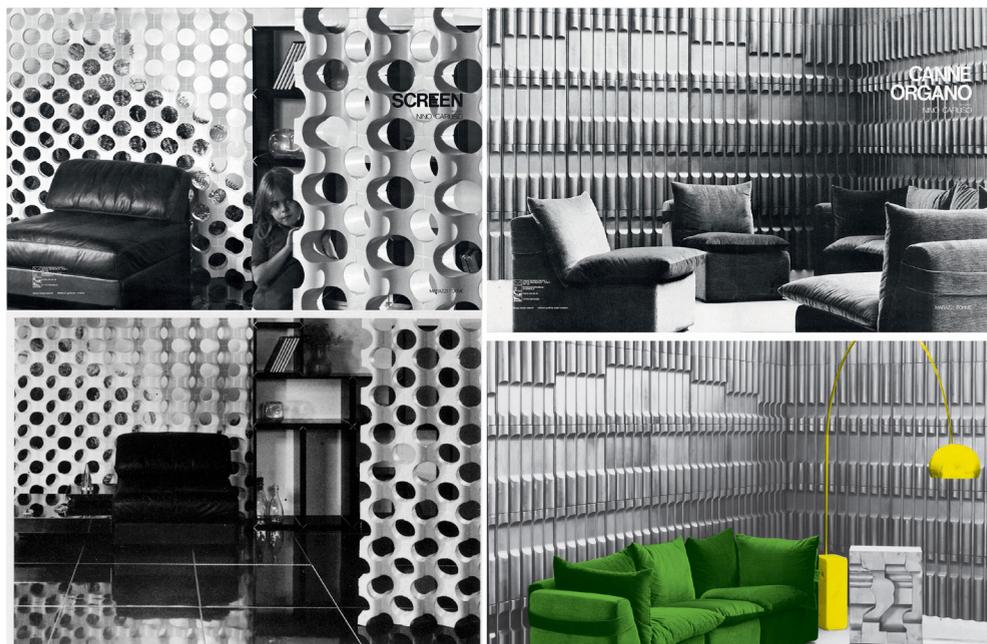
② - Another interesting wall-tiles for architecture. The elements, white mat glazed, are of cm. 12×12.  
Designer: Nino Caruso.

③ - Covering for architecture n. 712. This elements of cm. 15×15, white mat glazed, is a square form with positive and negative squares. The composition may be varied alternating the orientation of the forms.  
Designer: Nino Caruso.





99. Nino Caruso, *Struttura*, ceramica, 1966, courtesy Archivio Nino Caruso



100. Nino Caruso (design), Marazzi Forme, Sassuolo (produzione), elemento modulare autoportante per pareti filtro *Screen* e rivestimento d'interni con elementi modulari *Canne d'organo*, fire clay porcellanato, 1972, courtesy Marazzi, Sassuolo



101. Nino Caruso, *Archivasi*, ceramica, anni Sessanta



102 (sopra). Riccardo Gatti, ciotola e vaso con decoro futurista (design di Mario Guido Dal Monte), vaso con cicogna, maiolica, 1928-29, courtesy Ceramica Gatti 1928, Faenza  
103 (sotto). Giacomo Balla (design), Riccardo Gatti (esecuzione), servizio da caffè esagonale, maiolica, 1929, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



104. Riccardo Gatti, vaso con Fortuna bendata danzante, maiolica, 1929, Museo della Bottega Ceramica Gatti, Faenza, courtesy Ceramica Gatti 1928, Faenza



105 (sopra). Alberto Burri, *Nero e oro* ceramica, realizzato presso Bottega Gatti, Faenza, 1993, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC

106 (sotto). Illja ed Emilia Kabakov, *The Flying - Le tre finestre / Il Volo*, ceramica, realizzata presso Bottega Gatti, Faenza, 2013, Stazione Toledo Metropolitana di Napoli



107. Giacinto Cerone, *Scultura*, ceramica invetriata, realizzata presso Bottega Gatti, Faenza, 2002, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



108. Pablo Echaurren, *Manimula*, maiolica, realizzata presso Bottega Gatti, Faenza, 1992, Fondazione Echaurren Salaris



109. Francesco Nonni e Anselmo Bucci, Elefante e bajadera (particolare del *Corteo orientale*), maiolica con oro, 1927, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza; Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti, Faenza (esecuzione), *GaneshaMusa*, ceramica, 1998-2000, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



110 (sopra). Luigi Ontani, *Ermestetica CristoForoColombo*, disegno-progetto su carta; Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti, Faenza (esecuzione), *Ermestetica CristoForoColombo*, ceramica, 1997

111 (sotto). Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti, Faenza (esecuzione), *Tappeto Volante DEInsetti prediLetti*, ceramica, 2015



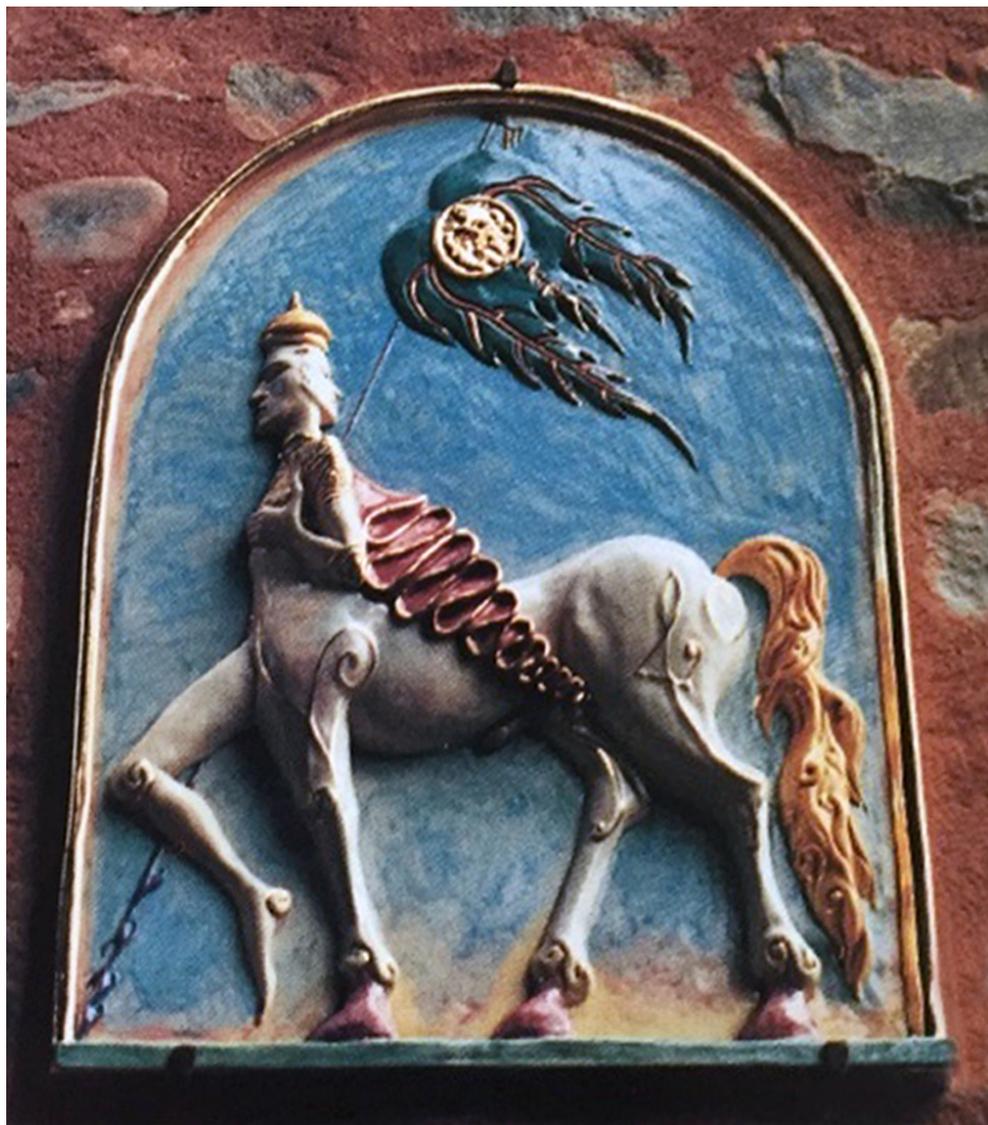
112. Luigi Ontani con la collaborazione esecutiva di Venera Finocchiaro, Roma, *Panontale*, ceramica, 1994



113. Luigi Ontani con la collaborazione esecutiva di Ferdinando Vassallo, Montecorvino Rovella, *Città*, ceramica, 1984, collezione privata, courtesy Cambi Casa d'Aste



114. Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti, Faenza (esecuzione), *Trumeau Alato*, ceramica, 2007



115. Luigi Ontani con la collaborazione esecutiva di Venera Finocchiaro, Roma, piastra araldica, ceramica, Villino RomAmoR, Riola di Vergato



116. Luigi Ontani (ideazione), Bottega Gatti, Faenza (esecuzione), *GugliElmo Marconi Tell*, ceramica, 1996



117. Ugo La Pietra (design), *Cofanetto eoliano*, terracotta smaltata, MIC - Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, courtesy MIC



Università degli Studi di Napoli Federico II  
Clio. Saggi di scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche

*Ultimi volumi pubblicati*

- 33 *Classi dirigenti nell'Italia unita: tra gruppi e territori*, a cura di Mario De Prospo
- 34 Massimo Cattaneo, *Convertire e disciplinare. Chiesa romana e religiosità popolare in età moderna*
- 35 Anna Maria Rao, *Mezzogiorno feudale. Feudi e nobiltà da Carlo di Borbone al Decennio francese*
- 36 Gaia Bruno, *Le ricchezze degli avi. Cultura materiale della società napoletana nel Settecento*
- 37 *Il mondo in subbuglio. Ricerche sull'età delle rivoluzioni (1789-1849)*, a cura di Marcello Dinacci e Domenico Maione
- 38 *I rapporti fra città e campagna allo specchio della normativa statutaria. Un confronto fra lo Stato della Chiesa, la Toscana e l'Abruzzo (secoli XII-XVI)*, a cura di Gian Paolo Giuseppe Scharf
- 39 Yasmina Rocío Ben Yessef Garfia, *La Monarchia spagnola in una prospettiva policentrica. Reti, conflitti, negoziazioni tra scala locale e spazi imperiali (secoli XVI-XVII)*
- 40 *L'acqua: risorsa e minaccia. La gestione delle risorse idriche e delle inondazioni in Europa (XIV-XIX secolo)*, a cura di Elisabetta Bini, Diego Carnevale, Domenico Cecere
- 41 *Cultura di corte nel secolo XVIII spagnolo e italiano: diplomazia, musica, letteratura e arte*, a cura di Niccolò Guasti e Anna Maria Rao
- 42 Gennaro Maria Barbuto, Fabio Seller, *Profezia e politica all'alba dei tempi moderni*
- 43 *Napoli vicereale e le altre corti spagnole in Italia*, a cura di Attilio Antonelli, Francesca Chiantore, Elena Mazzola, cura editoriale di Emilia Borriello
- 44 Sarah Lias Ceide, *Scontri tra spie agli inizi della guerra fredda. L'Organisation Gehlen in Italia, 1946-1956*
- 45 Gianluca Bocchetti, *La didattica universitaria della storia. Un confronto tra Italia e Spagna*
- 46 *Famiglie divise. Storie di conflitti e trasgressioni (Italia e Spagna, secc. XVI-XVIII)*, a cura di Davide Balestra ed Elisa Novi Chavarria
- 47 Francesca Pirozzi, *Ceramica contemporanea d'autore in Italia*

Tutti i testi sono sottoposti a peer review secondo la modalità del doppio cieco (*double blind*)

Argomento centrale dell'opera è la produzione ceramica contemporanea d'autore in Italia, analizzata nelle sue diverse declinazioni in ordine al modello metodologico adottato dall'artista/designer. L'indagine intende pertanto tracciare una campionatura paradigmatica del *fare arte* in ceramica, così da individuare le esperienze più significative per ciascuna tipologia di approccio. La strategia di ricerca adottata è quella dello studio di casi, supportato da fonti indirette e dirette, incluse le testimonianze dei protagonisti. L'analisi delle dinamiche creative comporta inoltre la presa in considerazione di alcune questioni dell'estetica moderna – come il rapporto tra arte e tecnica, la gerarchia tra forme espressive, la questione del genere, la relazione tra arte, industria e artigianato, la comunicazione artistica – in base alle quali si sviluppano confronti dialettici tra i casi esaminati, la cui sistematizzazione diacronica ripercorre i momenti salienti della storia contemporanea dell'arte fittile italiana.

Francesca Pirozzi è PhD in Scienze Storico-Artistiche, laureata in Architettura e in Conservazione di Beni Culturali. Ha svolto attività di ricerca per diversi enti (tra cui Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli, Accademia Nazionale di San Luca, CNR, Università di Granada, Università di Skopje), ha all'attivo numerose pubblicazioni scientifiche e fa parte della redazione di «TRIA – Rivista Internazionale di Cultura Urbanistica». Insegna Storia dell'Arte nella scuola secondaria di secondo grado e conduce workshop di tecniche artistiche, si occupa inoltre di critica e curatela e opera in campo artistico col nome d'arte di Ellen G.

ISBN 978-88-6887-220-5  
DOI 10.6093/978-88-6887-220-5

