



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti
e Conservazione dei Beni Artistici
ordinamento ex. D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

La scultura ceramica dal secondo dopoguerra, in Italia.

**Muta – menti ceramici: dall'espressione della forma alla
materializzazione del pensiero e dell'idea; l'emergere dell'intangibile
oltre la materia tangibile.**

Relatore

Ch. Prof. Nico Stringa

Correlatore

Ch. Prof. Stefania Portinari

Laureanda

Lara Cossalter
833716

Anno Accademico

2016 / 2017

RINGRAZIAMENTI

Eccolo. E' arrivato anche il momento dei ringraziamenti.

Ci sono stati lunghi periodi in cui credevo che non sarei mai riuscita a scrivere questa pagina e invece eccomi qua: i caratteri scorrono apparentemente disinvolti sul foglio bianco, ma le mie mani cercano le lettere con fare tremolante e un po' maldestro, la mia mente, invece, cerca le parole giuste, quelle che rispecchiano le emozioni e i sentimenti riposti in fondo al cuore.

E' stato un percorso lungo, complesso, non sempre facile; ma chi le ha mai volute le cose facili? Io no, e chi mi conosce lo sa. Non importa quanto il percorso sia complicato, difficile, pieno di ostacoli; non importa quante volte la traiettoria necessiti di un aggiustamento. Quel che importa è la meta, ma soprattutto lo spirito con cui affronti il percorso per raggiungerla.

Io ho camminato lungo la mia traiettoria, secondo il mio tempo e nel rispetto della mia persona, oltre che degli altri. I passi incerti ci sono stati, così come le strade strette (troppo strette), ma non ho mai pensato nemmeno per un istante di cambiare rotta, né di arrestare il cammino. Pertanto, mi sento di dire che sono fiera di me; e non è per presunzione, credetemi, ma per puro senso di gratitudine nei miei confronti, perché sono sempre stata una persona grata, alla vita innanzitutto, e agli altri, ma ora – per una volta – voglio essere grata anche a me stessa.

Dopo questo piccolo "grazie" a me, ce ne sono molti altri e sono i più importanti.

Dato che credo nell'importanza di pronunciare questa breve parola, ma più profondamente credo nell'importanza del sentirla – come slancio dell'animo -, non sarò parsimoniosa.

Il primo immenso grazie va ai miei genitori.

A mio padre, per avermi sostenuta con amore, fiducia ceca, stima e in tutti i modi possibili con cui un padre può sostenere una figlia. A mia madre, per il suo innato senso della cura, per le sue cure, per la sua costante insostituibile presenza, per il suo sapere tutto di me senza che io debba raccontare nulla. Se un grazie basta, io vi ringrazio per avermi guidata verso le vie dell'intelligenza, prima che della cultura; per avermi educato alla sensibilità e al rispetto come forme imprescindibili per essere una persona degna di essere chiamata tale.

Grazie per avermi insegnato il valore della libertà, del suo prezzo e grazie per avermi insegnato a non avere paura di nulla che sia vicino alla verità, perché le uniche cose di cui bisogna avere timore sono la volgarità, gli estremismi, le menzogne, i pregiudizi e le definizioni. Grazie, perché quello che sono è il frutto di quello che siete.

Grazie a mio fratello, perché dall'alto della sua complessità si stagliano un cuore grande, una sensibilità acuta, un pensiero vispo e discreto; grazie per esserci stato sempre, per come sei.

Un grazie speciale va a mia suocera, Lucia, per avermi affiancato in questa ricerca con pazienza, affetto, disponibilità e acutezza; ma sopra ogni cosa la ringrazio per avermi accolto come una figlia, con tutto ciò che comporta (ahimè!). Scherzi a parte, mi sento una nuora fortunata ma, come le dico sempre, anche a lei non è andata poi così male! Sono anche una donna fortunata, perché al mio fianco ho il privilegio di avere un uomo brillante, giusto, buono e divertentissimo; il mio porto sicuro, quando tutti i mari sono mossi, agitati o in tempesta e il mio faro quando la notte si fa troppo buia e nel cielo non si vedono stelle.

Grazie a te, Giovanni, per avermi scelto sempre, ogni giorno, nonostante tutto; grazie per aver compreso il mio percorso tenendomi per mano, credendo in me senza riserve e con profondo rispetto. Grazie per quel che sei e per quel che sono io quando sono con te; grazie per il nostro "noi".

Non avrei mai creduto che ad un uomo e a una donna fosse dato di amare così forte e invece guarda cosa siamo, io e te. Grazie, perché sei i miei giorni migliori e, al contempo, sei la certezza che i giorni migliori devono ancora venire.

Grazie per le risate a crepapelle, ma anche per i sorrisi senza motivo. E per i tuoi sguardi limpidi: avremo un figlio e avrà i tuoi occhi.

Grazie per i giorni vissuti insieme fino ad ora, forse da sempre, perché non ricordo un giorno vero in cui tu non ci sei; e grazie per i giorni che vivremo da qui in poi: ci sarà da divertirsi, coco!

Ora è il momento di ringraziare uno staff, anzi, LO staff del Buffet, ma più profondamente, lo staff del mio quotidiano, quello di cui faccio parte con orgoglio da ben undici anni; quello che mi ha cresciuta con pazienza e che ha vissuto con me ogni momento importante della mia vita, fino ad oggi. Grazie per esserci stati, ma soprattutto per il modo in cui mi avete accompagnato lungo la strada.

Grazie per avermi supportata e sopportata comprendendo le inclinazioni del mio volto...non credo che molti altri abbiano avuto modo di vedere così tante espressioni sulla mia faccia accogliendole tutte.

Grazie perché avete creduto in me, anche quando io non credevo in me stessa. Grazie per gli abbracci, per i “come stai”, per i “come fai?” e soprattutto per i “DOVE SEIII?”. Grazie per avermi salutato ad ogni partenza e accolto ad ogni ritorno, per anni. Anni in cui il treno è stato “la stanza tutta per me” dei miei giorni.

Grazie perché ho avuto la fortuna – o la sfortuna , devo capire – di avere tante mamme che mi hanno ricordato di prendermi cura di me , di mangiare e di dormire, di distrarmi e...di non distrarmi troppo!

Grazie ai miei titolari, per avermi accolta e tenuta con loro, prendendo atto della mia vita con rispetto (davvero eravate coscienti di quel che vi aspettava??). Grazie per l’affetto, per la comprensione, per la gentilezza, per la pazienza; grazie per la partecipazione. Grazie per avermi, in parte, cresciuta nel teatro del mondo.

Grazie a tutti voi, perché siete famiglia.

Sono stati due anni intensi, a tratti faticosi, soprattutto mentalmente, perché quando ci credi fortemente, ci metti tutto quello che hai, dai tutto quello che puoi e non lo dici. Ma qualcuno ha saputo ascoltare le parole taciute e comprenderle.

Non farò nomi, perché non è necessario: le persone che ci sono state lo sanno.

Dunque ringrazio le amiche che mi hanno chiesto semplicemente “come va con la tesi?”, perché sapevano che per me era importante. Grazie a chi mi ha dimostrato la sua stima e la sua fierezza. Grazie a chi ha partecipato ai miei ritmi implorandomi di ridimensionarli, per il mio bene; e a chi mi ha detto “ti voglio bene”, ma anche a chi non me lo ha mai detto dimostrandomelo sempre.

Grazie a chi ha capito profondamente le mie inclinazioni, le mie aspirazioni (le mie ispirazioni) e i miei sogni senza che io abbia dovuto sbandierarli; e grazie per aver rispettato tutto questo, senza sminuirne la sostanza e svalutandone il valore.

Grazie a chi sa come sono e soprattutto come non sono. Perché in un mare di persone che non vedono, che non ascoltano, che preferiscono giudicare piuttosto che conoscere, che preferiscono pensare a loro stesse piuttosto che guardare anche agli altri e che usano la parola confronto, ma forse sarebbe più appropriato il termine “competizione”, voi siete differenti.

Grazie per le donne che siete, per la vostra amicizia, ma soprattutto per la vostra intelligenza.

Siamo quasi giunti al termine; e mancano dei ringraziamenti speciali, doverosi e profondamente sentiti.

Ringrazio gli artisti che mi hanno sostenuta - con infinita pazienza – e aiutata nelle ultime fasi di stesura della tesi, facendomi sentire la loro presenza positiva e discreta.

Grazie per aver accettato di prender parte a questo mio progetto, grazie per la fiducia, per la gentilezza, per la disponibilità. Grazie per avermi aperto le porte dei vostri luoghi: spero di essere entrata con rispetto e senza fare troppo rumore. Grazie per aver condiviso con me la vostra storia, il vostro fare e il vostro pensare. Conoscervi è stato per me un onore, perché incontrandovi ho incontrato la bellezza, l’intelletto, la raffinatezza, l’eleganza, la poesia, la volontà, la passione, la dedizione e ho incontrato gli esiti tangibili di tutto questo nelle vostre opere ceramiche. Grazie infinite; senza di voi, questo non sarebbe stato possibile e se lo fosse stato, non sarebbe stato lo stesso.

Dunque, grazie a Francesco Ardini, Paolo Polloniato, Robi Renzi, Simone Negri e grazie a Paolo Demo, che oltre ad essere una grande e poliedrica personalità artistica è anche un divertentissimo amico. Grazie a tutti voi, ragazzi. Di cuore.

Un grazie anche alla famiglia Barettoni, per avermi aperto i portoni di un luogo in cui si vede e si respira la storia di un fare sapiente e secolare; grazie per avermi accolta in quello scrigno in cui risiedono i tesori della storia ceramica di Nove.

Ringrazio, inoltre, la Prof.ssa Spiazzi, per avermi dedicato il suo tempo e la sua attenzione, per avermi pensata e guidata – soprattutto dal punto di vista umano – in un percorso in cui capita di sentirsi soli e piuttosto incerti.

Infine, grazie al mio relatore, il Prof. Nico Stringa, per aver accettato questo mio argomento, dandomi la possibilità di vedere un nuovo orizzonte artistico. Non so se mi sarà mai dato di raggiungerlo, forse no; perché come ogni orizzonte, più ci si avvicina più si coglie la sua vastità. Ma non c’è orizzonte che non sia stato percorso, anche solo con lo sguardo.

INDICE

Premessa	pag. 6
1. La creazione ceramica: un'arte di terra e di fuoco	pag. 12
1.1 I centri della ceramica italiana	pag. 16
2. Sulla ceramica contemporanea	pag. 22
3. Metamorfosi ceramiche: dalla bellezza alla verità.	
Arturo Martini, Enrico Mazzolani, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi.	pag. 28
Opere	pag. 31
3.1 Enrico Mazzolani: un'idea di maiolica.	pag. 35
Opere	pag. 54
3.2 Lucio Fontana e la ceramica informale.	pag. 58
Opere	pag. 66
3.3 Leoncillo Leonardi: per una ceramica esistenziale.	pag. 71
Opere	pag. 82
4. Salvatore Fancello, Fausto Melotti:	
il linguaggio poetico oltre la ceramica informale.	pag. 89
4.1 Salvatore Fancello: l'immaginario onirico e l'esaltazione vitale.	pag. 89
Opere	pag. 106
4.2 Fausto Melotti: per una ceramica intimamente intellettuale.	pag. 110
Opere	pag. 134
5. Rinnovamento di un pensiero ceramico.	
Nedda Guidi, Nanni Valentini, Carlo Zauli.	pag. 140
5.1 Nedda Guidi: alchimie ceramiche.	pag. 142
Opere	pag. 150
5.2 Nanni Valentini. La ceramica come luogo del pensiero.	pag. 155

Opere	pag. 163
5.3 Carlo Zauli: il rinnovamento dell'idea ceramica.	pag. 169
5.3.1 Carlo Zauli e il design.	Pag. 201
Opere	pag. 208
6. La ceramica tra scultura e design: la linea sottile.	pag. 215
6.1 Antonia Campi: la ceramica a forma libera.	pag. 217
Opere	pag. 243
7. Alessio Tasca: L'estrusione di nuove possibilità ceramiche.	pag. 249
Opere	pag. 270
8. Nove: un macrocosmo ceramico.	pag. 277
9. Nove: il futuro della tradizione ceramica.	pag. 294
9.1 Paolo Polloniato: metamorfosi ceramiche.	pag. 295
Opere	pag. 306
9.2 Francesco Ardini: proliferazioni ceramiche.	pag. 313
Opere	pag. 326
9.3 Paolo Demo: la felicità è una ricerca ceramica.	pag. 332
Opere	pag. 341
9.4 Robi Renzi. Una ceramica silente.	pag. 344
Opere	pag. 351
9.5 Simone Negri: la ceramica come contenitore di tempo.	pag. 355
Opere	pag. 361
Conclusioni	pag. 367
Bibliografia	pag. 377
Sitografia	pag. 382

PREMESSA

Il mio incontro con il materiale ceramico avviene un po' per caso, qualche anno fa, durante un tirocinio alla Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda di Feltre dove sono rimasta affascinata dalle superfici delle "femminee" ed eleganti maioliche di Enrico Mazzolani.

Dunque, il mio primo approccio con la materia è epidermico, tattile, rivolto ad una superficie lucida e bianca; ancora non mi rendevo conto di quanti significati complessi e profondi si celassero dietro quelle forme e quelle superfici.

Con il trascorrere del tempo, la mia inclinazione per il materiale ceramico si affina e si amplifica; da semplice innamoramento mentale, diventa volontà di capire e necessità di indagare oltre la materia, oltre la superficie delle cose: oltre il visibile.

Il fascino che questa materia esercitava su di me faceva sì che il mio sguardo e la mia attenzione inciampassero costantemente in pezzi che, a prescindere dalla loro natura, venivano realizzati in ceramica; ma in questo continuo vagare tra le numerose traiettorie che si diramano attraverso questo materiale, ho compreso che oltre la forma c'è una sostanza e che scegliere di plasmare la ceramica significa scegliere la terra, ovvero la dimensione dell'esistente e dell'esistenziale.

Dunque, la mia ricerca sceglie di indagare la materia fittile nella sua natura più profonda, quella che la lega all'uomo, al suo gesto e al suo "io" più intimo; pone il materiale – nella sua concretezza e nella sua primordialità – al centro di un percorso che ne indaga la concettualità oltre il tecnicismo.

L'artista, come ideatore ed esecutore che mantiene un filo di continuità tra questi due aspetti del fare, è un elemento fondamentale all'interno di questa indagine, in quanto si pone in una relazione intima con la terra plasmabile, facendone un medium d'elezione per la manifestazione di un proprio pensiero individuale, di una propria idea o di un particolare stato dell'essere.

Il legame che si instaura tra l'artista e la materia dà luogo ad un complesso fenomeno, che partendo da una matrice inorganica, si fa organico e per questo estremamente affascinante; ma oltre a questo processo, è interessante comprendere in che modo la ceramica riesce a trasformarsi così repentinamente assumendo infinite forme aderenti alle svariate e spesso diversissime poetiche appartenenti ad ogni singolo artista; e, al contempo, formalizzando e mediando l'esperienza di un incontro con l'artista e la sua dimensione personale, oltre che artistica.

E' chiaro che il fare ceramico non consiste solamente nello sviluppo di una "forma" – o una non forma – investendola di valori estetici, ma è un processo che può intraprendere diverse e sempre inedite direzioni, rendendo la ceramica un terreno fertile e fecondo per la rappresentazione del pensiero e l'espressione dell'inesprimibile.

L'avvicinamento e la vicinanza tra l'artista e la materia, però, sono l'esito di un approccio che muta e varia nel tempo, dalla luce dei tempi. E come ogni relazione, ci sono delle regole intrinseche da rispettare che riguardano soprattutto gli aspetti tecnici, la competenza e la conoscenza del materiale; ma oltre a questi, c'è un aspetto molto importante, legato all'esistenza dell'opera: l'imprevedibilità che rende il processo formativo ceramico estremamente affascinante, associandolo anche al concetto di creazione nella sua valenza universale.

Proprio questa percentuale di indeterminatezza e di imprevedibilità, si trova ad interagire con il suo opposto: la precisione depositata nella maestria e nella sapienza artigianale di chi sa gestire i processi di lavorazione e di formazione ceramica.

In questo punto in cui la sapienza consolidata e il rischio dei risultati si intercettano ed entrano in contatto, si instaura il fascino e l'attrazione nei riguardi di questo "fare". E nonostante ci si rapporti con un procedimento radicato in una tradizione secolare e millenaria, la ceramica attrae e richiama anche gli artisti legati all'attualità e alla più stretta contemporaneità.

Ma prima di indagare la dimensione contemporanea dell'arte ceramica è necessario affrontare gli albori di questi mutamenti, che a partire dalla percezione del materiale stesso, hanno dato vita ad esiti e linguaggi artistici inediti, rinnovatori e innovatori, tesi a valorizzare la creazione ceramica nella sua perenne attualità – data dalla sua natura duttile – e potenzialità espressive.

Dunque, l'intento è quello di approfondire lo sviluppo della scultura ceramica contemporanea, a partire dal secondo dopoguerra in Italia, facendo riferimento a quei preludi che dagli anni Trenta e Quaranta sono stati promotori di un cambiamento del linguaggio artistico e della sua espressione; primo fra tutti Arturo Martini, figura cardine che fa della ceramica un materiale potente per la rinascita di una scultura antimonumentale; la capacità di questo artista trevisano di sentire e plasmare la materia lo porta a rivoluzionare il concetto stesso di scultura, elevandola con la speranza di trovare un'estetica nuova.

Era necessario liberare la scultura dal soggetto figurativo e con essa anche la materia doveva svilupparsi ed evolvere oltre gli spazi consueti.

La scultura era chiamata a rappresentare le necessità e le urgenze del proprio tempo, ma per assolvere questo ruolo doveva elevarsi per altre strade ed instillarsi di nuova forza vitale, per raggiungere quell'universalità tanto ambita da Arturo Martini.

Martini fa della materia un luogo in cui trasferire le pulsioni del gesto e del pensiero influenzando le numerose personalità artistiche che vengono dopo di lui. Queste ultime, su modello dell'artista trevisano, opereranno nella continuità di un legame forte tra la creta, la sfera emotiva ed intellettuale dell'essere.

L'elaborato di tesi, intende approfondire anche l'evoluzione e lo sviluppo di questo legame, nonché di questo processo formativo e creativo della scultura ceramica mediante il confronto tra i vari artisti che a Martini sono succeduti e che da egli sono partiti; confronto che avviene prima di tutto mediante il segno, le tracce e le impronte lasciate sulla terra come simboli di un modo di sentire e di percepire la materia, che altro non è che la rivelazione di uno stato mentale o esistenziale.

Così, le opere di artisti quali Mazzolani, Fontana, Leoncillo, Salvatore Fancello e Melotti, dimostrano come il modello figurativo muti fino ad essere abbandonato. Questa prodigiosa materia viene dunque plasmata secondo "forme" e "non-forme" che riflettono un'idea di ceramica oltre la figurazione; viene indagata per far emergere profondità e contenuti oltre la forma, che diventa espressione di stati psichici ed esistenziali in un processo che porta il materiale ceramico dalla bellezza alla verità.

Come afferma Leoncillo, la ceramica si fa "materia nostra per gli atti che compiamo su essa e con essa, atti che nascono da una reazione del nostro essere, che crescono dalla furia, dalla dolcezza, dalla disperazione, motivati dal nostro essere vivi, da quello che sentiamo e viviamo"¹; e, se con Lucio Fontana la terra plasmata viene portata in una dimensione altra, lontana dalla forma e profusa nello spazio, non per questo si allontana dalle espressioni dell'esistenziale, in quanto "chi si allontana dall'uomo non fa dell'arte"².

Dopo le prime sperimentazioni degli anni Cinquanta, la ricerca guarda ad un rinnovamento ulteriore della scultura ceramica che si fa sempre più concettuale, ma la sua intrinseca natura atavica non viene tradita e i processi alchemici alla base degli esiti formali di quel periodo vengono rispettati ed esaltati.

¹ M. Margozi, "Leoncillo o della ceramica. La sua storia nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna" in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, a cura di M. Margozi, N. Caruso, Castelvecchi edizioni, Roma 2015, p. 67.

² L. Fiorucci, "La plastica informale tra figura e materia" in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 15.

Da Fausto Melotti a Nedda Guidi, da Nanni Valentini a Carlo Zauli, il materiale ceramico viene investito rispettivamente di contenuti intellettuali, filosofici e universali; le ricerche sui processi formativi danno vita a nuovi linguaggi, nuove forme e nuove non –forme, che sempre somigliano al proprio tempo e sempre rispondono alle necessità dell'attualità in cui essi sono calati.

Nell'Italia del dopoguerra, economicamente e moralmente provata, anche il campo del design diventa motore trainante per una possibilità di ricostruzione, partendo dalla realizzazione di oggetti per la vita quotidiana a basso costo, ma di alta qualità progettuale.

In questo contesto, oltre ad altre importanti figure artistiche ed intellettuali, emerge la personalità di Antonia Campi che, partendo da una formazione accademica indirizzata verso la scultura, realizza fin dai primi lavori delle ceramiche di carattere eversivo rispetto ad un Funzionalismo che marca gran parte della via italiana del design. Le opere ceramiche di Antonia Campi, con le loro forme di derivazione organico - surrealista evocanti la plastica scultorea delle opere di Henry Moore, permettono di entrare in quel territorio in cui scultura e design si contaminano e dialogano tra loro, dando vita ad esiti estetici innovativi e nuovi linguaggi formali fatti di armoniosa convivenza tra progettualità, funzionalità e scultualità, ma anche di travasi concettuali proiettati oltre i limiti delle gerarchie e - più profondamente - delle definizioni.

Da questa forma di dialogo, rappresentata dalla vasta produzione artistica (e industriale) di Antonia Campi, il valore del rinnovamento della produzione ceramica partendo da una matrice progettuale, avviene con Alessio Tasca che conduce il filo di questa ricerca - riguardante l'evoluzione della scultura ceramica in Italia – in ambiente vicentino e più precisamente a Nove, la culla secolare, nazionale e internazionale di un sapiente "fare" ceramico.

Il percorso artistico di Tasca è all'insegna del rinnovamento e dell'innovazione dei motivi decorativi, ma al contempo, l'artista, sviluppa la sua innata propensione per la scultura che si risolve in grandi composizioni ceramiche non figurative, realizzate attraverso l'uso della trafila.

Il macchinario in questione permette la creazione di ampie trafilature strutturali e reticolari, che permettono di configurare l'opera al di là dell'oggettistica, mostrandosi come puro evento plastico: reticolati geometrici si rivelano come scheletri della forma, come tessuti nervosi che innescano continui rimandi tra interno ed esterno.

L'operare e l'operato di Tasca si formulano secondo modi nuovi, seguendo le diverse declinazioni formali ottenibili dalla trafila e questa forma di tecnologia utilizzata in maniera del tutto innovativa

dall'artista, "acquista la sua con-genialità con l'opera: è essa stessa opera, vis, cadenza, ritmo, contenuto, messaggio"³.

Le opere di Tasca, con le loro strutture profonde, contengono la voce di una materia che – presente nella storia dell'esistenza dell'uomo da migliaia di anni – chiede di essere ascoltata, in quanto portatrice di idee, in tutta la loro forza generatrice.

Alessio Tasca, nel suo essere innovatore e rinnovatore di una tradizione secolare e radicata come quella di Nove, diventa il "ponte" per uno sguardo che, rivolto al passato, guarda alla storia di una terra ceramica ma che, al contempo, volge verso una dimensione più contemporanea e anelante ad un futuro innovativo e avveniristico.

Si tratta di una contemporaneità in cui la ceramica si arricchisce di nuove energie vitali e di nuovi linguaggi formali rispettosi della tradizione, ma proiettati nel loro tempo; gli artisti che operano con dedizione per sostenere la continua proliferazione di questo materiale atavico - e sempre contemporaneo grazie alla sua duttilità - propongono una visione attuale, nutrita da una nuova agilità mentale e fanno sì che la scultura ceramica sia forma inedita, ma soprattutto sostanza e contenuto.

Le personalità artistiche presenti in questa indagine – incontrate nel loro essere e nel loro fare – sono autori esemplari che, a prescindere dalla forma, fanno della loro opera un contenente nelle cui profondità regnano il pensiero, l'intelletto, la storia; lì risiedono i concetti universali, come il tempo, la rinascita, la memoria, la metamorfosi, il legame tra l'uomo e la terra; ma più profondamente, vi risiede l'uomo, nella sua esistenza e nella sua esistenza.

Così, un materiale concreto e tangibile come la terra si fa mezzo espressivo per rendere manifesto l'intangibile e la proliferazione del materiale ceramico diventa proliferazione dell'arte e della vita stessa, in quanto, arte e vita sono indiscutibilmente legate.

Ce lo dimostrano le opere ceramiche contemporanee di Francesco Ardini, Paolo Polloniato, Paolo Demo, Robi Renzi e Simone Negri, che pensano e plasmano la materia con pro-positività, autorevolezza e dedizione, ma soprattutto con la volontà e la tenacia di chi crede in un futuro ceramico dove non c'è spazio per spartiacque, inutili gerarchie artistiche, limitanti pregiudizi o nuovi complessi d'inferiorità.

All'interno di questo mio percorso di ricerca – che non pretende di essere esaustivo, ma vuole essere una finestra aperta su un terreno in cui c'è ancora molto da indagare e da approfondire -

³ E. Crispolti, "Tasca tra Ottanta e Novanta" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 9.

queste figure, non sono le sole a dare una nuova energia alla scultura ceramica contemporanea, ma sono i rappresentanti di una dimensione ricca e animata da numerose e diverse personalità artistiche che hanno scelto la ceramica come materia, come luogo abitato da nuovi significati e da nuovi linguaggi espressivi. Sono artisti che hanno scelto la materia come concetto.

1.

LA CREAZIONE CERAMICA: UN'ARTE DI TERRA E DI FUOCO

Quella del fuoco è un'arte al cui possesso pieno, al dominio assoluto, non si giunge mai.

E' un'arte singolare, che necessita di estrema perizia tecnica sposata ad un'alta sensibilità artistica.

E' un'arte che fa i conti con la danza imprevedibile delle fiamme, con la tirannia del fuoco; proprio quest'ultimo, tra i quattro elementi, ha il potere di conferire durevole vita ad una fragile materia come l'argilla.

Argilla che, come disse Leonardo Da Vinci "arsa e un po' spenta aver più vita possa".

Il potere che il fuoco ha di invocare l'eternità della fragile materia, può diventare, tuttavia, violenza pura che sgretola e annienta.

Quella della ceramica è un'arte nobilissima che, nonostante le sue svariate espressioni moderne, affonda le sue radici in una terra antica.

A chiarire che cosa sia la ceramica nella sua essenza, è lo scrittore, fotografo e giornalista italiano Orio Vergani, che da sempre ha manifestato un innato e profondo interesse per questa prodigiosa materia e antichissima arte, scrivendo sulla rivista *Ceramica*:

"Eppure, anche questa terra di parole, ad un certo istante, gira sulla nostra ruota, conosce le nostre carezze, si imprime sotto ai nostri polpastrelli, acquista mistero, musica, vita.

Così, è della grigia terra umida che dalla mano del ceramista raccoglie la modulazione di un'anima, con un trasferimento di emozioni plastiche, che resterà sempre misterioso per gli stessi misteriosi tramiti dello spirito.

E tutto questo, è un po' di acqua, è un po' di argilla, un po' di fuoco, secondo una tecnica che è ancora la più rudimentale, antica.

Il forno e la ruota, hanno avuto per me, lo stesso fascino, lo stesso incantesimo che dovevano avere i libri quando lentamente li schiudeva il tagliacarte e, di parola in parola, mi rivelavano la magia di un personaggio o di una poesia.

Cos'è altro la parola nostra di scrittori, allineata nei vocabolari se non la grigia terra sul quale camminiamo? (...)

A noi è toccato in sorte vedere come l'antica arte, la più antica delle arti del mondo, si rinnovasse.

L'Italia non aveva le terre preziose delle porcellane, disponeva solamente della terra dei suoi fiumi e dei suoi campi, della terra povera che rifiuta la fecondazione dei semi e che respinge perfino la grande radice della vite e quella dell'ulivo.

Il ceramista italiano non disponeva che di questa terra poverissima (...) eguale per il pollice del vasaio di paese e per il pollice del grande scultore.

Ad una materia tanto povera, la corona leggiadra della sua arte.

In ogni tempo, se pur considerata arte minore, quella della ceramica rispecchia i moti e gli spiriti dell'arte maggiore che, di generazione in generazione, andava trasformandosi.

La ceramica del nostro tempo doveva respirare l'atmosfera del nostro tempo".⁴

Avviene così la conquista da parte della scultura di questo intermediario: l'argilla, la fragile argilla che paradossalmente, più di ogni altro materiale, sembra essere padrona del tempo, senza esserne corrotta, sfiorando la dimensione dell'eternità.

Nonostante la sua forza, la sua potenza, la ceramica viene spesso trascurata da storici e critici, come se questa materia fosse meno importante di altre, come se essa abitasse la periferia dell'arte. Niente di più falso. E comunque, nella storia dell'arte moderna italiana, il capitolo in suo onore è molto vasto.

L'arte della ceramica, infatti, ha sempre respirato l'aria più pura al di sopra delle polemiche affannose e agitate tra pittura e scultura; scelta da raffinati artisti che, nel tempo, hanno subito il fascino dell'arte del fuoco in tutta la sua grandezza.

Il fuoco, elemento che si presenta come nemico o come alleato, ha sempre qualche cosa di magico: un fascino, una sensualità che da sempre ha attratto e inebriato gli artisti di ogni epoca folgorati dal suo mistero; prezioso strumento nelle mani di coloro che si sono dedicati con divorante passione alla trasformazione di una semplice terra povera.

Artisti che sentivano quella materia come qualche cosa per loro fondamentalmente necessaria; che intessevano un legame profondo con il materiale ceramico, esplorandone le immense potenzialità creative e espressive.

Molti di loro, per gran parte della loro carriera artistica, mai hanno smesso di sperimentare questo mezzo espressivo, apprezzandolo per la sua docilità e la sua morbidezza; amandone i misteri del colore che si rivela dopo gli umori del fuoco.

⁴ U. Folliero (a cura di), *Cinquanta ceramisti italiani 1952 - 1957*, Industria Poligrafica Lombarda, Milano, 1957.

Quest'arte millenaria sembra rinascere ogni volta dalle loro mani, attraverso corsi e ricorsi, ritorni alle origini dell'umanità amalgamati sapientemente a nuovi orizzonti di immaginazioni, a nuove fantasie, per dare nuova forza e nuova energia ad una tradizione ancestrale.

Inventori, artigiani e poi artisti: in ogni caso creatori che nel tempo hanno restituito nuova vita alla terra.

Ma la ceramica esisteva da molto prima, in quanto, se guardiamo al significato etimologico del termine, questo, non significa altro che modellare impasti di argilla, poi cotti. Anche se il termine greco *Kéramos* definisce semplicemente la terra usata al fine di realizzare vasi, anfore, oggetti.

Sono due definizioni molto semplici, ma racchiudono il significato e le funzioni originarie di questo materiale naturale usato dall'uomo fin dalla preistoria.

E' la terra, che si dà all'uomo fin dai primordi, come chiave atavica, come risorsa inesauribile da cui ricavare utensili elementari, che gradualmente, da Oriente ad Occidente, verranno decorati e abbelliti.

Inizierà così una produzione in continua evoluzione, mossa dalle necessità scaturite da civiltà, tradizioni e culture diverse.

Questo plasmare la terra, si fa via via sempre più articolato ed evoluto: da mera necessità funzionale e pratica, la creta si fa medium che assolve a necessità espressive sempre più complesse, fino a divenire materia esistenziale, in cui la mano dell'uomo può plasmare sentimenti, angosce, stati emotivi e psichici, pensieri intimistici e concetti universali.

Si tratta di un materiale antico come la creazione e molto spesso, è proprio il concetto di "creazione" che gli artisti ceramisti scelgono per descrivere la genesi delle loro opere.

Essi paragonano il forno al ventre femminile, che accoglie il meraviglioso processo di formazione della vita. Così: "La trasformazione nella fornace - controllata e insieme incontrollabile - diventa parte integrante del processo creativo"⁵.

L'apertura del forno, dunque, diventa un rito colmo di apprensione; questo luogo ermetico dentro al quale i colori si sprigionano secondo alchimie e mutamenti repentini, dove vengono contenute le forme (e le non-forme), questo luogo in cui avviene il risultato finale, ricorda l'avvenimento della genesi, il miracolo della formazione di una creatura nel grembo materno.

"Un ventre esterno, dunque, che annulla lo iato tra procreatività e creatività, un contenitore neutro che permette al maschile di parafrasare il femminile"⁶.

⁵ M. Mc Cully (a cura di), *Picasso : scolpire e dipingere la ceramica, catalogo dell'esposizione*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2000.

Il forno è un punto fondamentale e comune a ogni artista-ceramista, ma è anche un luogo di miracolosi accadimenti, è il luogo del divenire: dalla procreazione concreta e materiale dell'opera alla concretizzazione dei pensieri e dell'idea.

E' uno spazio di inizi e di incontri, basti pensare alla fornace della famiglia Mazzotti, che dagli anni Trenta del Novecento diventa un importante punto di riferimento per gli artisti dell'epoca; successivamente, negli anni Cinquanta, diventa la culla, il punto di partenza della ceramica informale europea.

Sono gli anni in cui la passione per la ceramica è ammaliante e contagiosa; straripante di entusiasmo divora gli artisti italiani e non: se pensiamo a Picasso e alla sua esuberante produzione, ci rendiamo conto che il fenomeno coinvolge anche artisti che non hanno sempre scelto solamente la terra come medium artistico; ma è in Italia, soprattutto, che si sono sviluppati e affermati tanti centri importanti e determinanti per la produzione artistica della ceramica.

Riprendendo le parole di Vergani, l' Italia dispone solamente della terra povera; il ceramista italiano non dispone che di questa terra poverissima, eguale per il pollice del vasaio di paese e per il pollice del grande scultore.

Così, ad Albissola, Faenza, Bassano del Grappa, Nove, i polpastrelli volavano e plasmavano la terra all'interno delle fornaci, animati da una forza segreta, delicata e strabiliante.

⁶ F. R. Morelli (a cura di), *Keramos, Ceramica nell'arte italiana dal 1910 al 2002*, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, Artemide Edizioni, Roma, 2002. p. 20.

1.1 I CENTRI DELLA CERAMICA ITALIANA

Nonostante sia stata considerata a lungo come arte minore, la ceramica italiana del Novecento, dal Liberty fino ad oggi, ha sempre goduto della presenza di figure autorevoli di studiosi che hanno approfondito questa materia; studi che, soprattutto negli ultimi decenni, si sono intensificati, indagando tematiche, ambiti geografici, stili emergenti, figure dimenticate e personalità di rilievo. “Alcuni di questi contributi, per l’ampiezza del materiale preso in esame o per la sua rilevanza nel panorama nazionale, hanno evidentemente sorpassato i compiti iniziali per andarsi a costruire come vere e proprie linee guida in un disegno di più ampio spettro”⁷.

La ceramica italiana del Novecento è stata quasi del tutto assente nei repertori e nelle pagine della storia dell’arte italiana, se non quando legata a figure determinanti come Arturo Martini, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi o Fausto Melotti. Inoltre, è stata analizzata per settori che mostravano il materiale ceramico di volta in volta, come occasione espressiva per artisti e ceramisti, come antica tradizione artigianale, come materiale insostituibile per specifiche produzioni industriali, per la produzione di sanitari, stoviglie e infine come materiale per la creazione di oggetti di design. Una divisione, questa, che ha inevitabilmente creato una frantumazione degli interessi del pubblico fruitore, limitando la visibilità e l’integrità di una realtà ricca e complessa come quella dell’arte ceramica.

Ciò nonostante, sono numerosi e importanti gli artisti che, casualmente o in modo marginale rispetto ad una produzione artistica che prediligeva altri medium espressivi, si sono espressi attraverso il materiale ceramico; le personalità artistiche coinvolte, sono scultori come Marino Marini, Nanni Valentini, Mimmo Paladino, Giacinto Cerone, per citarne solo alcuni; ma vi sono anche architetti e designer, come Enzo Mari e Gio Ponti, che scelgono di dialogare con questa prodigiosa materia e che ricordano come la relazione tra la ceramica, la scultura e l’architettura sia sempre stringente, creando un legame tra diversi ambiti artistici in un comune slancio verso l’unione delle arti e l’opera d’arte totale.

E’ un dialogo questo, che mette in relazione non solo gli artisti, le arti e la ceramica, ma anche i centri che hanno accolto movimenti artistici e ceramisti di rilievo, quali Albissola e Faenza per il

⁷ F. Bertoni, J. Silvestrini (a cura di), *Ceramica italiana del Novecento*, Electa Editore, Milano 2005, p. 376.

secondo Futurismo e che sono stati culla di una secolare tradizione popolare innervandola, successivamente, con nuove istanze e proposte più innovative sul piano tecnico e formale.

Alcuni di questi luoghi, sono stati e sono tutt'ora terra fertile per la produzione artistica della ceramica, di fama nazionale e internazionale; citarli tutti sarebbe un'impresa complicata anche se di notevole interesse. Alcuni centri, come quelli già citati precedentemente, sono più rilevanti di altri ed è importanti ricordarli per il ruolo svolto.

Uno di questi è Albissola, in Liguria, che suddiviso in Albisola Superiore e Albisola Marina, nel XX secolo conosce momenti di notevole rinomanza artistica.

E fu una vera e propria culla della ceramica, anche perché la terra di quel luogo era particolarmente adatta alla creazione, lavorazione e produzione di utensili e accessori; successivamente, troviamo, prima abili artigiani e poi ceramisti che si dedicarono con passione a questa pratica artistica.

Albissola ha avuto anni di grande splendore molto lontani nel tempo; da citare anche la produzione e l'apporto artistico dei futuristi negli anni Trenta e degli artisti ceramisti negli anni Cinquanta e Sessanta.

“Nel periodo complesso del primo dopoguerra, quando recessione e tendenza inflazionistica rendevano difficile la sussistenza e il prodotto artistico veniva considerato di nicchia, nascono nella zona di Albissola importanti manifatture che inizialmente hanno la dimensione di botteghe artigianali che tendono a soddisfare le esigenze di una ristretta parte di mercato che richiede oggetti decorativi e di lusso”⁸; tra queste vi sono la *MAS* (Maioliche Artistiche Savonesi) che avrà breve vita. Più rilievo avrà la *Casa Dell'Arte*, sorta ad Albissola nel 1921, la cui produzione contemplava sia opere derivanti dalla tradizione che opere più innovative, legate agli influssi Déco. Responsabile di questo settore più moderna, sarà il pittore Manlio Trucco, il quale influenzerà la produzione con il frutto delle sue esperienze parigine, dando vita alla nuova fabbrica di ceramiche *La Fenice*.

Oltre all'apporto di modelli francesi, Trucco venne apprezzato anche per il suo tentativo di svecchiamento nell'indagine delle istanze tecniche sui lustri a riflesso metallico, sugli smalti privi di decoro e per l'invenzione di figure ritagliate e applicate alle superfici, che alla Triennale di Milano del 1933 ebbero grandi riconoscimenti.

⁸ F. Bertoni, J. Silvestrini (a cura di), *Ceramica italiana del Novecento*, Electa Editore, Milano 2005, p. 260.

Determinante per l'importanza del centro ceramico albisoletese, sarà l'affacciarsi sulla scena di un artista quale Arturo Martini, che lascerà una traccia profonda nella storia della ceramica.

Egli, inoltre, collaborerà con Trucco, proponendogli il modello che poi sarebbe stato decorato.

Le vicende ceramico-artistiche che riguardano i luoghi delle due Albisole, non possono essere distinte l'una dall'altra anche se i comuni sono due, la loro storia è una soltanto.

Albissola Marina, a differenza di Albisola Superiore, è la zona di più antica produzione ceramica, introdotta dai monaci benedettini nel XII secolo e le opere più antiche, sono caratterizzate da un tipo decoro bianco e blu che le rende immediatamente riconoscibili.

Per quanto riguarda il secolo appena trascorso, invece, soprattutto a partire dagli anni Venti, le manifatture di Albissola saranno le protagoniste delle vicende artistico - artigianali della scena nazionale ed europea.

Negli anni Cinquanta, grazie ad artisti come Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Enrico Baj e molti altri, Albissola, continuerà ad essere un punto di riferimento per la produzione della ceramica artistica, in quanto, sarà il centro più importante dell'esperienza informale in Italia.

In questo periodo, infatti, gli artisti non si limitano al decoro di manufatti realizzati precedentemente dai maestri ceramisti, ma creano pezzi unici da loro modellati e dipinti, investendolo poi di un alto valore estetico.

“Se è vero che negli anni Cinquanta, contrariamente agli anni Trenta, quando cioè il risultato artistico combaciava perfettamente con quello di produzione, l'attenzione dell'artista non è più rivolta alle ceramiche d'uso commercializzate, è altrettanto vero che il loro lavoro riesce indirettamente a influenzare la produzione per tutti gli anni Sessanta”⁹.

Bisogna sottolineare che lo splendore di quegli anni, non può prescindere dalla notevole flessibilità che le manifatture albisoletesi dimostrano durante i cambiamenti delle condizioni storiche e artistiche.

Le manifatture, infatti, non solo misero a disposizione la materia prima, quale la terra, le attrezzature e gli spazi, ma interagirono con gli artisti creando così un legame empatico e di complicità che non è mai cessato e, a dimostrazione di ciò, vi sono tutt'ora le mostre e le manifestazioni costantemente organizzate dai comuni albisoletesi.

Altro centro ceramico molto importante nel panorama nazionale è Faenza, in Emilia Romagna.

⁹ F. Bertoni, J. Silvestrini (a cura di), *Ceramica italiana del Novecento*, Electa Editore, Milano 2005, p. 261.

Dopo una grave crisi sul finire dell'800, che aveva interrotto qualitativamente e quantitativamente una tradizione lunga cinque secoli, nei primi anni del XX secolo, le manifatture ceramiche rilanciarono a Faenza la ceramica decorata che in tal modo venne investita di nuova vitalità.

La produzione artistica, in questi anni, si basava su oggetti decorati che risentivano di modelli ancora storicistici e altri oggetti che, invece, seguivano le nuove tendenze moderniste; è in questo contesto che avvengono le prime sperimentazioni di nuovi impasti e le prime innovazioni tecnologiche che introdurranno il grès a Faenza.

Nel 1918, sorge *La Faience*, manifattura che produce ceramiche ispirate ai disegni classici della tradizione faentina, ma che ben presto si rinnova con decori e disegni in stile originale e modernista.

Qualche anno più tardi, nel 1920, Pietro Melandri intraprese una grande opera di rinnovamento al fine di essere all'avanguardia, introducendo nuovi smalti su forme più moderne, trasformando la sua manifattura nella più importante nel territorio faentino e una delle più note in ambito nazionale.

A proposito di innovazioni e sperimentazioni, è doveroso citare anche la *Bottega di Arte Ceramica* fondata nel 1928 da Riccardo Gatti, che abbina una produzione dai tipici decori faentini ad una produzione più innovativa e sperimentale caratterizzata da riflessi metallici e policromi; queste realizzazioni date da impasti preziosi e di riflessi caldi e luminosi sui toni del giallo, rosa, verde e ramati sono il risultato di sperimentazioni tecniche e alchemiche tese al raggiungimento di una nuova estetica.

La manifattura Gatti, fin dall'inizio delle sue ricerche per il rinnovamento della produzione ceramica, collabora con grandi artisti appartenenti al movimento futurista, come Giacomo Balla e sui disegni di quest'ultimo, realizzerà delle ceramiche policrome inaugurando la prima mostra delle ceramiche futuriste in Italia.

Continua ancora oggi la sua produzione e la sua collaborazione con figure artistiche di grande rilievo, quali M. Paladino, L. Ontani e G. Fioroni.

Sul finire del 1944 si conclude il primo periodo delle attività ceramiche faentine, con venticinque strutture operanti tra manifatture e botteghe; la fama di Faenza regge molto bene alle difficoltà portate dalla crisi economica e dalle pesanti conseguenze delle due guerre: a differenza di altre pratiche artigianali, quella della ceramica fu l'unica che nel secondo dopoguerra ebbe una immediata ripresa e un sorprendente sviluppo.

Sono gli anni in cui nuove correnti artistiche si impongono sulla scenario manifestando la necessità di rompere radicalmente con la tradizione e anche il settore ceramico risente di questo potente influsso, tanto che molti giovani artisti-ceramisti ripudiano le classiche tipologie della ceramica, riversandosi su soluzioni più ardite e anticonformiste.

Così, negli anni Cinquanta, si manifesta una netta frattura tra i produttori di maioliche rispettosi dei modelli del passato e quei giovani ceramisti che anelano a nuovi linguaggi formali, dati dall'uso di tecnologie e materiali innovativi che, ben presto, portano ad un nuovo sviluppo della ceramica faentina a livello internazionale.

Faenza è stato un centro ceramico fondamentale per lo sviluppo di nuove soluzioni stilistiche e formali, prima nel retaggio di un fare ceramico che non ha dimenticato la tradizione, poi, per la nuova maniera che investe la ceramica di raffinati valori estetici al pari della pittura e della scultura; tutt'ora, è la culla della ceramica contemporanea che, nonostante il rispettoso dialogo con la tradizione del luogo, si veste di un nuovo linguaggio formale e concettuale.

In Veneto, un altro centro ceramico importante e tutt'ora operante è la città di Nove.

I fattori che hanno favorito la nascita e lo sviluppo dell'arte ceramica in questo contesto, sono numerosi e trovano il loro inizio fin dal 1727, quando la rinomata famiglia Antonibon diede vita ad una secolare produzione ceramica, sfruttando la facile reperibilità della materia prima.

Gli Antonibon diedero avvio ad un'importante impresa che vedeva la porcellana come materiale d'eccellenza per una ricca produzione; successivamente, gli impasti ceramici si affinarono, riuscendo nell'intento di imitare perfettamente la terraglia inglese che già andava diffondendosi in Italia durante l'ultimo trentennio del Settecento.

Dopo la diffusione della cosiddetta 'ceramica popolare' nell'Ottocento, il Novecento, invece, è caratterizzato da un periodo di grande crisi per la ceramica di Nove, dovuta alle conseguenze delle due guerre; ciononostante, l'Istituto d'Arte Statale fondato da Giuseppe De Fabris nel 1875, a partire dagli anni Trenta del Novecento, seppe dare un nuovo impulso alle pratiche ceramiche introducendo nuovi stili che, nel secondo dopoguerra, verranno alimentati dal contributo di un grande artista, non solo ceramista, Andrea Parini.

Sono anni, questi, segnati dallo sviluppo economico dato dall'apertura del mercato americano, sono gli anni Cinquanta e molte piccole imprese sorgono velocemente e in preda all'ondata di ottimismo portata dal boom economico.

Oggi la produzione ceramica di Nove si è ridimensionata rispetto al secolo scorso, ma ha comunque saputo imporsi a livello nazionale e internazionale, sia sul mercato che sul panorama artistico.

Poco distante dal contesto novese, altre manifatture legate ad un'attività artigianale e successivamente artistica della ceramica, sono quelle sorte a Bassano del Grappa.

Qui, le manifatture operanti sin dalla fine dell'Ottocento, rimangono legate ad un'attività meramente artigianale e agli schemi produttivi di un secolo prima, fino alla fine della prima guerra mondiale.

Con l'arrivo degli anni Venti, la grande crisi recessiva causata dagli scontri bellici, viene superata e nascono altre manifatture di rilievo; fra queste, importante sarà quella fondata da Luigi Zortea, reduce da uno stimolante soggiorno milanese a contatto con la figura innovativa di Gio Ponti.

L'architetto e designer milanese è un grande punto di riferimento anche per la fabbrica vicentina più importante di quegli anni, *La Freccia*, fondata da Tarcisio Tosin, che diede il via ad una nuova e intensa attività di produzione ceramica moderna, trasformando la manifattura in un crocevia di figure e personaggi di grande rilievo, che non mancheranno di influenzare il panorama artistico veneto al quale anch'essi appartenevano.

Il secondo dopoguerra, invece, è caratterizzato da "una capillare gemmazione di manifatture, in concorrenza tra loro, ma non sostanzialmente dissimili nella produzione"¹⁰, che godono di un potente impulso datogli dall'organizzazione delle Fiere Campionarie di Vicenza (prima fiera nell'Italia del dopoguerra).

Negli stessi anni, a partire dal 1947, la figura dell'artista siciliano Andrea Parini è fondamentale nell'alimentare l'apertura a nuove istanze artistiche e intorno al contesto da lui creato, si svilupperà una nuova generazione di ceramisti; fra questi, l'artista ceramista Alessio Tasca.

Quest'ultimo, insieme al fratello Marco, sarà il propugnatore di una ricerca innovativa e originale che porta l'opera oltre la figurazione, rapportandosi in modo nuovo con la materia.

Inoltre, Alessio Tasca, introdurrà nella pratica ceramica, l'uso di uno strumento quale la trafila, che permetterà di realizzare opere dalla duplice funzione: da un verso la produzione in serie, di natura industriale e dall'altra le sculture cariche di valori estetici e artistici.

¹⁰ F. Bertoni, J. Silvestrini (a cura di), *Ceramica italiana del Novecento*, Electa Editore, Milano 2005, p. 267.

2.

SULLA CERAMICA CONTEMPORANEA

“La ceramica, rispetto ad altri materiali utilizzati nell’arte, ha sempre svolto un ruolo ‘pacifico’, per le caratteristiche proprie della sua natura e dei materiali impiegati, in primo luogo, *la terra*”¹¹

Questo materiale, usato per millenni dai vasai per produrre oggetti necessari e funzionali alla vita quotidiana, successivamente, viene usato dagli artisti per esprimere la propria creatività, il proprio pensiero e per proporre una propria visione delle cose, del mondo, dell’arte.

La ceramica è una materia unica nel contesto degli altri materiali usati dall’essere umano nel lunghissimo corso della sua esistenza e diverse e svariate sono le potenzialità che questo *medium* possiede.

Questa sua unicità si fa patrimonio culturale e sociale, che di generazione in generazione viene tramandato e continuamente rinnovato nel corso del tempo, fino ad oggi, dove le “diverse tipologie di ‘contenitore’ come la scultura, l’architettura”¹², vedono ancora nella ceramica la struttura portante dell’operare artistico più contemporaneo.

Gli artisti che fanno del materiale ceramico il proprio mezzo di comunicazione, non agiscono soltanto attraverso una scelta, ma si occupano anche dell’iter progettuale ed esecutivo, rinnovando così, anche le competenze e i ruoli dell’uomo *faber*, che sempre di più è ideatore ed esecutore.

Tutti i processi esecutivi ed operativi, negli ultimi anni, sono stati favoriti dall’innovazione che investe i materiali e la tecnica ceramica, stimolando, così, la ricerca di nuove forme espressive, che spesso si servono anche di altri materiali che, con sapienza si uniscono alla terra, dando spazio a connubi e contaminazioni inaspettate e suggestive.

Se nella realtà italiana, tutto ciò, viene valorizzato solamente attraverso eventi annuali o biennali nei contesti che hanno una radicata e consolidata tradizione ceramica, in altri paesi europei come la Corea, la Cina, il Giappone, ma anche gli Stati Uniti, la scultura ceramica viene ampiamente conosciuta e riconosciuta, come forma artistica a tutti gli effetti.

¹¹ M. Margozi, N. Caruso “ Appunti sulla scultura ceramica contemporanea “ in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, M. Margozi, N. Caruso (a cura di), Castelveccchi 2015, p. 11.

¹² Ibidem.

Questo “atteggiamento” esclusivamente italiano nei confronti della scultura ceramica, rischia di confinare questa forma artistica nelle località di “tradizione ceramica”, precludendo così la conoscenza di questo linguaggio e della sua evoluzione, ad un pubblico più vasto e variegato.

La ceramica, ormai accolta a pieno titolo nella dimensione della scultura, si rivela come un mezzo efficace per rispondere alle necessità e alle volontà delle istanze artistiche, prima moderne, poi contemporanee, dal figurativo all’astratto, dal razionale all’informale, fino ai territori complessi e affascinanti del concettuale.

“La controprova della sussistenza di una dimensione fluidamente dilatata risiede nella circostanza che la ceramica ha acquistato un’autorevolezza tale, specialmente nel tempo corrente, da essere utilizzata da molti artisti che operano, di norma, in discipline e materiali diversi”¹³.

Questo esito, nel contesto italiano, è il frutto di una lunga incubazione che risale fin dalla fine del XIX secolo, quando vi era un tentativo di superamento dello storicismo attraverso le pratiche dell’*Art Nouveau*.

La ceramica inizia a rivelarsi come un’opportunità per dare un nuovo apporto alla scultura e, attraverso le ricerche artistiche di artisti come Duilio Cambellotti o Domenico Baccarini, la pura forma del vaso viene arricchita (o spogliata, a seconda dei punti di vista) da elementi che non appartengono alla canonica decorazione, ma che si avvicinano ad una dimensione sempre più complessivamente scultorea.

A queste prime sperimentazioni, segue un periodo di svolta che ha inizio nel 1945, con la riconquistata libertà, dopo un ventennio totalitario, al termine di una guerra devastante.

E’ l’anno in cui Arturo Martini pubblica il testo-manifesto *La scultura lingua morta*, echeggiando l’ipotesi sulla morte dell’arte e auspicando la resurrezione della scultura in formulazioni nuove, anche di matrice astratta.

Ne consegue, inevitabilmente, una “legittimazione del più ampio corso delle arti rispetto al passato per cui sono coinvolti materiali e procedimenti ritenuti impropriamente marginali, cessando persistenti differenziazioni come, principalmente, quella tra arte maggiore e minore”¹⁴.

In questo periodo di cambiamenti e sperimentazioni, che si prolunga per tutto il secolo XX, operano artisti quali, Lucio Fontana, Enrico Baj, Aligi Sassu e molti altri.

¹³ L. Marziano “Le ragioni della ceramica” in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, M. Margozi, N. Caruso (a cura di), Castelveccchi 2015, p. 17.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

Nello stesso periodo, a Faenza, nella bottega dei fratelli Minardi, si formavano giovani artisti come Pietro Melandri e Riccardo Gatti, gestore di una bottega caratterizzata da intense collaborazioni con artisti come Mimmo Paladino, Luigi Ontani.

Alla Richard Ginori di Doccia, invece, una forte impronta, la dà la figura poliedrica di architetto e designer qual'è Gio Ponti, che attraverso la rivista *Domus* rappresenta un importantissimo promotore culturale.

In questa situazione fervida di ricerche, di libertà produttiva, creativa e psicologica, "si determinano delle uscite significative con un avvicinamento ai movimenti artistici correnti in un ventaglio di esperienze che si rivelano sempre più stimolanti"¹⁵: Lucio Fontana con le sue *Sfere* connette le sue teorie sullo spazialismo alla realtà ambientale, Agenore Fabbri, esprime un esistenzialismo dolente e così fa Leoncillo, prima con forme cubiste e colori squillanti, poi transitando nell'informale attraverso una monocromia quasi sacrale.

E poco più in là, Pompeo Pianezzola, Alessio Tasca, Nino Caruso, Carlo Zauli, Nedda Guidi, Nanni Valentini, tutti, a modo loro, attraverso l'innescamento della tecnologia o attraverso la pratica manipolatoria, rinnovano la percezione, il pensiero e il fare ceramico.

In questo panorama, così vario, come sono vari i suoi esiti, è necessario considerare anche il rapporto che nasce e si instaura tra arte ceramica e produzione seriale.

Si tratta di un rapporto che, nel tentativo di eliminare l'elitarismo nel quale versano gli oggetti ad alto gradimento estetico, trova la sua origine; in seguito, il tentativo di affermare tutto ciò, vengono concretizzati attraverso manifestazioni, che seppur non sortiscano gli effetti sperati, sono fondamentali per evidenziare "il valore aggiunto insito nella pratica ceramica che, oltre alla funzione scultorea, mantiene la qualità che le consente agganci con una illustre tradizione nella quale ha corso l'abilità elaborativa dell'artigiano e l'attività progettuale del designer"¹⁶.

In una prospettiva che valorizzi la produzione artistica ceramica, rientrano anche eventi e rassegne, la cui utilità e il cui ruolo sono fondamentali per la produzione e diffusione dell'arte ceramica.

Molte di queste rassegne si sviluppano in ambiti territoriali quali gli Stati Uniti, i Paesi scandinavi, l'Estremo Oriente, ma anche la Cina e sono attrezzate per accogliere e favorire una produzione ceramica a livello internazionale.

¹⁵ L. Marziano, "Le ragioni della ceramica" in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, M. Margozi, N. Caruso (a cura di), Castelvechi 2015, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*, p. 21.

Ma a livello nazionale, invece, il primo riferimento di prestigio è il Premio Faenza, che nasce nel 1938 e mantiene il suo ruolo con costanza, rispondendo alle nuove istanze di carattere internazionale. Un altro riferimento emblematico è il Premio Gubbio, che per molto tempo ha avuto una certa incidenza sulla promozione della ceramica contemporanea italiana, ma che ora, vive precariamente la sua esistenza dalla sorte incerta.

Questo progetto nasce nel 1956, in un tempo in cui lo svolgimento delle arti in genere viene seguito con attenzione, in quanto l'arte era in un certo senso il catalizzatore di varie problematiche correnti e "si inseriva nella linea estensiva di una creatività operativa da ricercare nel terreno fertile del sociale, e quindi, nella realtà del territorio ivi compresa la funzione artigianale"¹⁷.

Dopo un decennio di stasi, viene fatto qualche altro tentativo, per poche edizioni, a partire dal 1986, poi, tutto tace.

Negli anni Novanta, invece, l'attenzione per la ceramica nelle sue varie espressioni e potenzialità applicative è ampia e diffusa e le problematiche della produzione ceramica vengono affrontate nell'iniziativa importante ideata da Nino Caruso nel 1998 a Perugia: *Cottaterra – arte della ceramica dalla tradizione all'innovazione*; le finalità di questa manifestazione, stanno nel "potenziare e sviluppare le conoscenze estetiche e tecniche utili per tutti coloro che, a vari livelli e con diversi ruoli, operano in un affascinante settore contenente elevate potenzialità"¹⁸.

Successivamente, l'attenzione per la ceramica prosegue, permane dando vita e luogo ad altri eventi ed esposizioni che celebrano, analizzano, studiano e dimostrano l'evoluzione instancabile di questa pratica antichissima e sempre attuale, che nell'attualità si modella, presentandoci un ampio spettro di proposte e soluzioni formali: " dall'assemblaggio al costruttivo modulare, dalle forme primarie ai confini del minimalismo che alludono ad un'istanza concettuale. In un arco che va dalla memoria figurale all'astratto informale trovano accoglienza emergenze di un surrealismo onirico, le pulsioni di ascendenza antropologica nelle diramazioni del mitico, del magico sacrale, del totemico non di rado temperate da una vena ironica"¹⁹.

Ma per comprendere e apprezzare il ruolo che la produzione ceramica ha nella contemporaneità dei nostri giorni, è necessario ricordare come questa materia fluida e viva, sia presente nelle civiltà, nel costume e nella vita da millenni; e che il secondo dopoguerra è stato un tempo

¹⁷ ¹⁷ L. Marziano, "Le ragioni della ceramica" in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, M. Margozzi, N. Caruso (a cura di), Castelveccchi 2015, p. 23.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 25.

estremamente vivace, "caratterizzato da un'energia intellettuale, artistica creativa che non ha avuto eguali nella storia dell'arte contemporanea"²⁰.

E' il periodo in cui la scultura ceramica vive un grande fermento, poggiando le sue fondamenta in quella che è stata l'opera martiniana, che si fa evidente nella produzione artistica di artisti come Leoncillo, Fausto Melotti, Lucio Fontana.

Artisti, questi, che hanno trovato in un'epoca come quella del secondo dopoguerra, terreno fertile per un percorso ceramico dato da una sperimentazione attenta, che rimane un punto di riferimento indiscusso per le generazioni che seguono, fino ai nostri giorni.

I protagonisti in questione, a partire da Picasso, esprimono un concetto basato sull'evoluzione della scultura ceramica, dove l'artista e la sua opera vengono considerati nella loro integrità, a prescindere dal *medium* utilizzato.

Il senso di questo concetto viene palesato dalle parole di Arturo Martini, quando sostiene che "prima devono esserci le idee, poi arriva la tecnica a loro supporto, per qualsiasi operazione artistica e intellettuale"²¹.

Queste idee, che devono venire prima, sono il *fil rouge*, il concetto portante delle complesse e affascinanti ricerche artistiche di artisti come Enrico Mazzolani, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Salvatore Fancello, Fausto Melotti, Nedda Guidi, Nanni Valentini, Carlo Zauli, Alessio Tasca e, ancora, Antonia Campi nell'ambito del design ceramico; fino alle opere concettuali di artisti del nostro tempo e *nel* nostro tempo, come Paolo Pol polloniato, Francesco Ardini, Paolo Demo, Robi Renzi e Simone Negri.

Proprio questi ultimi artisti, sembrano seguire le parole di Enrico Crispolti, presenti nel testo introduttivo alla Biennale d'Arte Ceramica di Gubbio del 1974: " un certo dramma della scultura in ceramica è quello di riuscire appunto a superare decisamente la considerazione del mezzo impiegato quale fine, verso una condizione del mezzo come mero strumento. Cioè superare la virtuosità tecnica nella consistenza di una necessità espressiva o comunicativa ulteriore ... certamente con tutto il patrimonio della tradizione artigiana, ma anche nella prospettiva della possibilità di utilizzarla in modo nuovo, liberamente, portando o riportando la ceramica a livelli

²⁰ C. Casali, "Uno sguardo nuovo per la scultura ceramica. Alcune riflessioni" in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, M. Margozzi, N. Caruso (a cura di), Castelveccchi 2015, p. 27.

²¹ *Ibidem*, p. 29.

concorrenziali con altri media attuali”²² (come hanno fatto Fontana, soprattutto negli anni Trenta e Quaranta, o Leoncillo, dagli anni Quaranta ai Sessanta).

Grandi cambiamenti poetici e concettuali, dunque, sono avvenuti; gli artisti, nei decenni, hanno dato un valore aggiunto alle loro opere, sia dal punto di vista ideativo - progettuale, sia dal punto di vista tecnico e formale: questo valore sta proprio nella ricerca, nella sperimentazione, nell’evoluzione e nel cambiamento.

Un cambiamento che ha saputo dare una nuova voce alla materia che ci parla attraverso alfabeti nascosti (come direbbe Valentini) e ci narra di filosofia, di letteratura, di storia, di concettualità, ma anche di musiche armoniche e dissonanti; è una materia che ci narra la vita, il tempo e i suoi inevitabili, incessanti mutamenti.

²² Argomento ripreso ancora nel 1993 da Gilda Cefariello Grosso in “Alcune osservazioni sui rapporti tra la ceramica e la scultura italiana del nostro secolo”, in *“Faenza, Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche”*, 1993. Pp.196-200, in C. Casali, “Uno sguardo nuovo per la scultura ceramica. Alcune riflessioni” in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, M. Margozzi, N. Caruso (a cura di), Castelvechi 2015, p. 29.

3.

METAMORFOSI CERAMICHE: DALLA BELLEZZA ALLA VERITA'

Arturo Martini, Enrico Mazzolani, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi.

Bisogna partire dall'inizio, che in questo caso è la fine di un piccolo pamphlet scritto da uno scultore che ha gettato le basi teoriche e poetiche da cui provengono tutte le sperimentazioni del secondo dopoguerra.

Bisogna partire da lui, Arturo Martini e dalle sue parole celeberrime che, con l'apparente intento di rinnegare la scultura, vogliono invece riportarla in alto, nelle galassie dell'arte pura e nobilissima, distante dalla mediocrità, oltre al soggetto, al di là della figurazione.

Così, nel 1947, quando stava per essere pubblicata la seconda edizione del suo volumetto *La scultura lingua morta* (pubblicato nel 1945), Martini aggiunge un suo pensiero, come un'ultima confessione: "La statuaria è morta, ma la scultura vive"²³.

Da queste sue ultime parole, si evince un'inevitabile crisi della scultura intesa come statuaria tradizionale e ferma in una brusca battuta d'arresto: pare che la scultura, se vuole vivere, "debba morire nell'astrazione"²⁴.

Arturo Martini, si chiede se la scultura, per diventare arte debba necessariamente diventare astrazione o se il suo processo si esaurisca nella figurazione, come un ciclo vitale naturale intrinseco a tutte le cose.

Nonostante non si senta di aderire alla non-figurazione in maniera serena e disinvolta, Martini, nella sua inquietudine, intuisce anche tale possibilità e "ne tenta episodicamente la pratica"²⁵ con la speranza di trovare un'estetica nuova: "una linearità architettonica, cioè semplicemente costruttiva".²⁶

Dai *Colloqui sulla Scultura 1943-45*, raccolti da Gino Scarpa, Martini rivela le prime regole di quella che sarebbe stata "la nuova arte": "Elementi che mi ricordano il nudo, ma spezzettati, che permettano di cambiare argomento, come nelle poesie.

Come si esigeva nella vecchia scultura l'unità, nella nuova scultura, questa unità dovrà essere data da una scomposizione che si ricompone, per leggi armoniche.

²³ M. De Micheli (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti* Editoriale Jaca Book, Milano, 1983. pp. 73. Vedi: G. Mardersteig, nota alla fine della seconda edizione de *La scultura lingua morta*, Officina Bodoni, Verona 1948.

²⁴ A. Martini, *Le Lettere 1909-1947*, Vallecchi, Firenze, 1967, pp. 462.

²⁵ N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini, la scultura interrogata*, Marsilio Editori, Venezia, 1999, pp. 3.

²⁶ Ibidem.

La nuova scultura sarà fatta non da concavi e convessi, fenomeno melodico; ma per trovare la nuova legge sarà fatta per piani, rette e obliqui, che avranno il potere della interruzione per un nuovo argomento. [...] Arte nuova: improvviso dei giochi apparentemente astratti. Non escludo che le prime sculture nuove abbiano delle forme d'astrazione"²⁷, che astrazione non è, "perché, con l'abitudine, prenderà la visione dei fatti umani"²⁸.

Emerge così l'idea di una scultura libera, moderna, *contemporanea* come lo è ogni arte nel suo tempo.

E' giunto il momento di svincolare la scultura dal soggetto figurativo, per liberare la materia oltre gli spazi consueti.

L'opera deve ora rispondere alle necessità del tempo e alle sue urgenze, cercando così nuove strade per elevarsi a quell'universalità tanto ambita da Arturo Martini.

Il suo, è un sogno di dimensioni bibliche, in cui "la scultura vivente e cosmica non sia rupe, ma acqua e cielo"²⁹ e che trasformi la creta "in mari di tempesta"³⁰, che sia "non uno stile ma una sostanza"³¹, che non viva più di "vita parassitaria, aderendo come un rampicante alla superficie di un'immagine e assumendone le forma"³², come se quella forma fosse la sua propria essenza.

Martini, voleva che la scultura diventasse "un'insondabile architettura per raggiungere l'universale"³³.

Sono dunque queste le conclusioni di un pensiero estetico maturato in poco meno di un trentennio da questo scultore, che già nel 1926, avvertiva i sintomi di un'imminente necessità di rinnovamento o forse di cambiamento.

Egli era stanco delle statue, dei loro volumi che altro non erano che la conseguenza di un'immagine, negando così quello che potevano altrimenti comunicare, ovvero, dei valori assoluti. Era stanco della scultura che, biascicando un alfabeto ormai antico e sorpassato, volgeva lo sguardo verso un orizzonte posticcio come il piedistallo su cui credeva di ergersi, non sapendo che da esso era solo trattenuta e così, lentamente moriva, prostrandosi al nudo modello, alfiere delle tre dimensioni.

²⁷ N. Stringa (a cura di), *Arturo Martini, la scultura interrogata*, Marsilio Editori, Venezia, 1999, p. 3

²⁸ Ibidem.

²⁹ . De Micheli (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti* Editoriale Jaca Book, Milano, 1983. pp. 73. Vedi:G. Mardersteig, nota alla fine della seconda edizione de *La scultura lingua morta*, Officina Bodoni, Verona 1948

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem

³³ Ibidem, p.74

Le tre dimensioni non bastano per la rinascita della scultura, perché essa è come la terra che trova il suo moto solamente nell'atmosfera che le gira attorno: questa è la quarta dimensione. Questo è l'anelito di vita di cui la scultura si deve impossessare, altrimenti il suo destino è di piegarsi ad una parlata che nessuno comprende diventando lingua morta.

Il pensiero maturo di Martini sarà fondamentale per comprendere le ragioni della rinascita della scultura e in particolare della scultura ceramica in Italia, negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale, in quanto, grazie all'estetica di questo scultore trevigiano, la scultura "da fatto sterile si trasformerà in grembo plastico, perché ogni cosa non sarà più riprodotta come un fatto avulso nello spazio e posato su un piedistallo, ma nel suo orizzonte poetico spostandosi ed esprimendosi nello spazio"³⁴.

Queste parole quasi profetiche di Arturo Martini, si faranno materia attraverso un affascinante processo evolutivo, fatto di "corsi e ricorsi", che porterà l'arte ceramica verso nuove linee espressive, verso soluzioni mirabolanti, raffinate e, a volte, sofferte; tutto questo grazie alle mani sapienti e amorevoli di grandi scultori e ceramisti che hanno scelto consapevolmente l'argilla come materiale privilegiato o che, da sempre, l'hanno posseduta come un gene.

³⁴ M. De Micheli (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti* Editoriale Jaca Book, Milano, 1983, p. 96.

OPERE



Arturo Martini, *Fanciulla piena d'amore*, 1913, maiolica dorata, Museo D'arte moderna Ca' Pesaro, Venezia



Arturo Martini, *Il bevitore*, 1926, terracotta, Milano, Pinacoteca di Brera



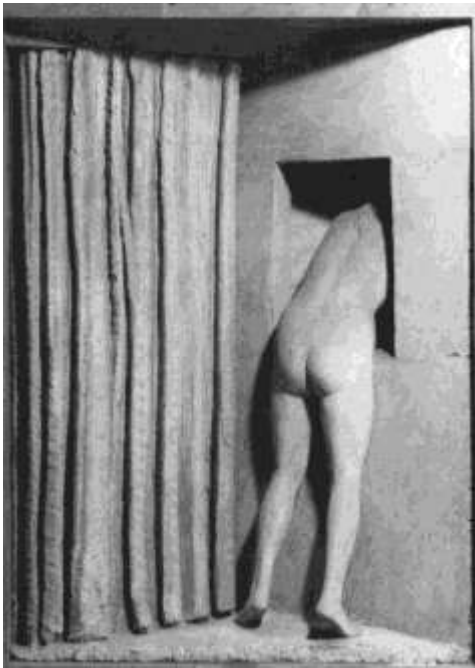
Arturo Martini, *Le stelle*, 1932, terracotta, Milano CIMAC, Collezione Boschi



Arturo Martini, *Il sogno*, terracotta, 1931, Acqui Terme, Collezione Ottolenghi.



Arturo Martini, *Solitudine*, terracotta, 1932, Milano, Collezione Pinghelli.



Arturo Martini, *L'attesa*, terracotta, 1930-31, Vago Ligure, Collezione eredi Martini.



Arturo Martini, *Toro*, terracotta, 1940, Milano Collezione privata.



Arturo Martini, *Maternità*, terracotta 1946, Milano, Collezione privata.

3.1 ENRICO MAZZOLANI: UN'IDEA DI MAIOLICA

Stanco della scultura, era anche un altro artista misconosciuto, nonostante la sua grande opera ceramica: Enrico Mazzolani.

L'artista marchigiano apre gli occhi sul mondo nella stimolante atmosfera tardo ottocentesca, il 27 marzo 1876, a Senigallia.

“La fine dell' Ottocento è un' epoca molto significativa sotto vari aspetti.

Una moltitudine di prospettive si dischiudono, altre si restringono, portando in Europa, ma più precisamente in Italia, grandi mutamenti dal punto di vista storico e culturale.

Il contesto artistico e letterario è pullulante di nuovi stili, di nuove vedute, di nuovi intelletti e di spiriti eclettici che lasceranno una traccia indelebile negli anni a venire”³⁵.

Nasce al tramonto di un'epoca ma diviene testimone di tutti gli accadimenti artistici e sociali che si susseguono in Italia e provenienti dai venti di tutta Europa nell'avvento del secolo Novecento: “dal tardo Verismo ottocentesco sino all'Astrattismo degli anni cinquanta, attraverso il Post-Impressionismo, il Simbolismo, il Liberty, il Futurismo e naturalmente il Novecento, stratificando così un percorso che, nonostante le variegate temperie, resterà quello di un artista isolato”³⁶.

Enrico Mazzolani, intraprende un percorso indipendente e autonomo, guidato dal suo intelletto e dal suo “credo artistico”, dando vita a delle creature affascinanti e enigmatiche, “che sembrano riemergere dalle profondità del tempo. Allo stesso modo, sembrano appartenere ad un tempo che ancora deve venire, come fossero opere classiche che vivono di nuova luce, nell'eternità”³⁷.

La sua prima formazione avviene negli anni Novanta dell'Ottocento ed è classica; nonostante egli interrompa poi gli studi al terzo anno del ginnasio, il suo legame con la classicità non avverte cesure repentine, ma prosegue sotto altre forme, altre visioni e nuove interpretazioni.

A confermare questa continuità, nel 1898, Mazzolani si reca a Roma, capitale che esercita ancora il suo fascino su artisti e intellettuali; qui, intraprende una formazione più matura e accademica, frequentando la scuola libera del nudo all'Accademia delle Belle Arti.

Nel contesto romano, egli ha modo di incontrare diverse personalità come Duilio Cambelotti (che a sua volta aveva rapporti con Giacomo Balla e Umberto Boccioni) “le cui soluzioni antiretoriche riecheggiano in alcuni temi dello scultore”³⁸ ma, ad essere determinante è l'incontro con il

³⁵ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 4.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

maestro, scultore e direttore dell'Accademia Ettore Ferrari, che con i suoi insegnamenti e attraverso un'esperienza di bottega, permette a Mazzolani di apprendere e padroneggiare la lavorazione di un materiale duro e diametralmente opposto – sia per consistenza, che per valore concettuale e simbolico- alla materia fittile: il marmo.

“Per il giovanissimo scultore fuggito da Senigallia, come un moderno Leopardi, tormentato dai suoi desideri e dai suoi ideali, la pratica inizia con lo scalpello”³⁹, ma il marmo, che dal punto di vista economico avrebbe potuto giovare molto più facilmente all'artista, avrebbe gravato sul suo spirito con i suoi criteri di esecuzione, con le sue ordinanze tanto distanti dalla natura ribelle di Enrico Mazzolani, che necessita di una creazione libera in quanto, solo quest'ultima, si confà al suo temperamento.

La fantasia sensibile dell'artista non deve essere ostacolata, né limitata da alcun che, perché “come ali di farfalla, dispiega tutto il suo splendore nel volo, ma si fa polvere se la si sfiora con un dito”⁴⁰.

Si tratta di leggerezza, quella dell'idea da cui si origina la creazione, quella del pensiero che si concretizza “in uno slancio materico lieve, nonostante la sua intensità”⁴¹.

A questo punto è chiaro come la durezza del marmo, mal si presti al concetto di leggerezza, così caro a Mazzolani, che necessita di materiali che siano matrice di un modellato sinuoso, morbido, fluido.

La mancanza di affinità che lo scultore ha nei confronti dello scalpello, lo porta ad un periodo di transizione, in cui apparentemente prende le distanze dalla pratica della scultura, ma in realtà non è altro che un nuovo inizio, dato da una profonda indagine interiore, che lo avrebbe condotto al modellato di Rodin.

Nonostante le vibrazioni positive dell'ambiente romano, il giovane artista non si trovava a suo agio nella complessità e nelle contraddizioni della capitale; una capitale troppo monumentale per un animo semplice e raffinato come quello di Mazzolani, che aspirava, invece, all'antimonumentalità (formale e concettuale).

Egli, come Arturo Martini, avverte la necessità di scardinare la scultura tradizionale attraverso un uso innovativo di una materia antichissima come la ceramica.

L'artista, non comprende il perché di tante sculture rappresentanti Garibaldi con calzoni cadenti; “ma cos'erano a quel tempo le statue? E a quale fine conduceva quella continua accademia

³⁹ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminino*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 23.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

studiatamente scolastica?. Queste, le domande che il giovane scultore marchigiano si poneva davanti a quell'arte infiacchita, anelante al tramonto della scultura"⁴².

Dopo il ritorno a Senigallia nel 1902, iniziano per il giovane artista marchigiano, una serie di commesse in marmo, raffiguranti i busti di Verdi, un trionfo di Venere e una fontana, ma al contempo, sono gli anni in cui le sue dita si avvicinano discretamente alla duttilità della materia argillosa e la plasma, consapevole che lei sola può soddisfare le sue necessità di scultore.

"Lei sola può piegarsi al pensiero per esplicitare un'idea. Un concetto"⁴³.

Come i Della Robbia nel Rinascimento, anche Mazzolani, realizza le sue figure immacolate ed eleganti; la rievocazione del modello rinascimentale dei due fratelli ceramisti, avviene nella realizzazione delle figure per la lunetta della Chiesa di S. Filippo in Senigallia (1902- 1904).

L'opera, posizionata sotto il portale della Chiesa dell'Immacolata, viene ospitata all'interno dello spazio della lunetta; al centro di essa, Mazzolani pone la figura dell'Immacolata.

E' un' opera dal grande valore artistico, in quanto, "Oltre allo stile, il colore e la mistica idealizzazione in cui la Madonna, nelle sue forme esili e slanciate, viene resa come la più pura delle Madonne dei Della Robbia, è importante sottolineare anche l'intrinseco valore storico della formella perché attesta l'apporto teologico della corrente francescana a favore dell'Immacolata"⁴⁴.

Le figure realizzate da Mazzolani, sono caratterizzate da espressioni contemplative e liriche, le stesse che connoteranno le intense figure maioliche foggiate a partire dagli anni Venti; proprio da questi anni, avrà inizio la produzione più intensa e immediatamente riconoscibile dello scultore.

Successivamente, Mazzolani, decide di recarsi a Faenza e qui, l'ambiente si rivela fondamentale per la produzione ceramica a venire; proprio in questo contesto romagnolo ha modo di conoscere i fratelli Minardi, ceramisti e artisti che nel 1903 fondano la manifattura *Fratelli Minardi maioliche d'arte*.

Questi, sono gli anni in cui, a Faenza, la ceramica viene instillata da un processo di rinnovamento artistico, che favorisce un clima intenso e una produzione artigianale di alta qualità; ma neanche il fervore del progresso faentino riesce a trattenere Mazzolani, le sue necessità e ambizioni artistiche, infatti, nonostante il suo sogno fosse quello di recarsi a Parigi, è a Milano che decide di fermarsi. E dalla patria lombarda viene definitivamente adottato.

⁴² L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 23

⁴³ Ibidem, p. 4.

⁴⁴ Ibidem, p. 5.

L'artista marchigiano giunge in loco il 1° settembre del 1906, abbandonando e rinunciando volontariamente ai suoi titoli nobiliari, ma nobile è il suo animo e questa caratteristica emergerà in maniera molto chiara nelle sue ceramiche.

Il 1906 non è un anno né vuoto di significati, né privo di avvenimenti in quanto è l'anno della grande Esposizione Internazionale a Milano, definita da Mazzolani come la *Grande Babele Mondiale*.

Questo evento “celebra il trionfo dell'uomo sulla natura e, in direzione contraria per quanto riguarda lo stile, si ergono duecentoventicinque edifici baroccheggianti liberty per celebrare la conclusione di un ciclo, forse breve, che per alcuni resterà un punto di riferimento forte, troppo a lungo”⁴⁵ e, dopo il superamento dei motivi floreali (e le loro rivisitazioni) di un Art Nuveau ormai al tramonto, “va montando l'alba di una Milano Futurista”⁴⁶.

Irrompente e dirompente come la luce del mattino, Milano si trasforma in un'ascendente “Città che sale”, dove “il tempo e lo spazio morirono ieri”⁴⁷ e qui, alcuni artisti, come Boccioni e Balla, ma anche letterati, come Filippo Tommaso Marinetti, vivono già nell'assolutismo di un ideale, che sembra cancellare ogni traccia di quel che fu, per esaltare a gran voce, un nuovo futuro, all'insegna di nuovi e dirompenti ideali.

Le incitazioni di queste figure proiettate oltre i tempi passati e presenti, sono aggressive, violente e gridano alla rivoluzione, quella culturale; il loro grido di battaglia avrebbe avuto riscontri inimmaginabili “nell'arte, nella politica e nella società civile degli anni a venire”⁴⁸.

Mazzolani assiste al clima chiassoso e ruspante senza esprimere giudizi e con disapprovazione si scansa da quella loro “esibizione un po' pazzesca nei luoghi pubblici”⁴⁹, in quanto egli pensa che fosse tutto troppo eccessivo, offensivo e disdegnava “la loro arma puntata contro il pubblico ignaro”⁵⁰, che era l'insolenza.

Nonostante egli non condivida il metodo dei futuristi, comprendeva le ragioni al di là di questo e, sotto certi aspetti, sentiva lo stesso disgusto di loro, ma non osava esprimerlo. Non così rumorosamente.

⁴⁵ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminino*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 23.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ F. T. Marinetti, *Manifesto Futurista*, 1909.

⁴⁸ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminino*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 6.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

Questi primi anni del Novecento, sono animati da un incontrollabile fermento e da una forza centrifuga molto potente, ma Mazzolani, con altrettanta fermezza e forza, non si lascia risucchiare e rimane un artista autonomo e isolato.

la sua produzione artistica, non è ancora affermata, timidamente tenta di spiegare le ali e nel frattempo, per necessità, egli rispolvera le competenze in campo architettonico apprese da autodidatta durante il suo soggiorno romano; sono anni di interessanti collaborazioni, in cui la scultura, ancora una volta, si lega all'architettura.

E' in questo contesto che Enrico Mazzolani incontra una figura quale Alfredo Michaelis, che commissiona allo scultore-architetto la direzione dei lavori nella Villa di Varese; proprio nelle stanze di questo spazio suggestivo e aristocratico, Mazzolani, ambienterà il suo inedito scritto intitolato "*Le donne di maiolica*" (1934-37).

Le collaborazioni con gli architetti lombardi volgono al termine, ma permettono all'artista di affinare una già innata sensibilità per la terza dimensione e proprio questa sua spiccata comprensione per la tridimensionalità, diviene ponte immaginario tra due arti come la scultura e l'architettura.

I risultati di questo dialogo, si concretizzano attraverso la realizzazione di alcune sculture in bronzo, ma anche in terracotta. E' il caso de *La donna cervo*, scultura di tre metri e mezzo d'altezza, realizzata per l'atrio di un Palazzo in piazza Monachini, commissionatagli dall'architetto Mario Baciocchi.

Ma è nel primo dopoguerra che Mazzolani esordisce ufficialmente come scultore: avviene nel 1917 con la scultura *L'organista cieco*, esposta all'Esposizione permanente di Milano.

Di questa sua opera, l'artista dirà essere "stranamente rispondente al ribollimento dei miei sensi"⁵¹.

L'opera in gesso, vittima di critiche e opinioni tutt'altro che positive da parte dei tradizionalisti, che non ne comprendono lo spirito, dà modo a Mazzolani, di inserirsi in modo stabile all'interno dell'ambiente artistico milanese.

Un anno dopo, nel 1918, incontra Anselmo Bucci, anch'egli di origine marchigiana e sarà l'inizio di una forte amicizia, nonché di un grande sodalizio artistico e umanistico, tanto che sarà proprio Bucci a coinvolgere Mazzolani in una mostra collettiva che si terrà nel 1920; e proprio in questa data lo scultore appunterà: "fu nel 1920 che rinacqui"⁵².

⁵¹ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminino*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 7.

⁵² Ibidem.

Il sodalizio tanto resistente, si sfalda allo scoccare del 1922, quando Anselmo Bucci aderisce ad un nuovo richiamo all'ordine: sono gli anni in cui viene fondato il movimento Novecento.

Mazzolani, come non aderì, a suo tempo, all'imperante ondata futurista, non aderisce neanche al gruppo del Novecento.

Come sostiene Leonardo Bistolfi, "l'ottica di non allineamento di Mazzolani è facilmente associabile"⁵³ al fatto che "l'arte, forse per la sua virtù originale che le permette di vivere in se stessa attingendo le sue ragioni alla sua stessa natura, e per il dominio che ha sullo spirito, è la sola delle forze umane che possa elevarsi a reggersi al libero ideale dell'anarchia".

Queste parole troveranno coincidenza con la visione dello stesso scultore marchigiano il quale credeva che "ogni opera d'arte moderna, porta con sé oltre i segni del tempo e del luogo in cui si manifesta, un'impronta di personalità individuale che la distingue dalle altre assai più di quanto non si distinguessero tra loro le opere d'arte di tutti i periodi trascorsi"⁵⁴.

Questi, sono anni importanti per l'artista, che lavora intensamente all'interno dei suoi studi, che cambierà frequentemente, perché per Mazzolani "la vita e l'arte sono scandite da un peregrinare continuo, perpetuo: quasi gli fosse necessario. Come se non vi fosse quiete alcuna. Mai"⁵⁵.

Ma nonostante questo suo instancabile peregrinare, sono anche anni in cui produce e foggia numerosissimi pezzi, sostenuto dalla fortunata collaborazione con la *Cooperativa lavoratori in terracotta*, che si occupa di cuocere e maiolicare le opere dell'artista; inoltre, proprio questo incontro, si rivela determinante per la scelta definitiva, da parte di Mazzolani, di un materiale primigenio e al contempo complesso, come la ceramica.

A conferma di questa scelta, in occasione della Mostra Nazionale della Ceramica Moderna che si tiene a Pesaro nel 1924, Mazzolani dà "una rappresentazione viva di quel che vale e può oggi da noi l'arte del gran fuoco"⁵⁶.

E in quell'occasione, così scrive Luigi Serra in *Emporium*, nell'agosto del 1924: "Anche Mazzolani è per via, non realizza sempre, talvolta tradisce lo sforzo, né è libero da soggezioni ad altri artisti. però è sano, ha buone attitudini a caratterizzare (*L'oste*), a raggiungere eleganze formali di linee e atteggiamenti con sintetiche notazioni (*L'adolescente*), tenta pure profonde ricerche espressive (*La madre*) "⁵⁷.

⁵³ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 8.

⁵⁴ A. Pansera, C. Venturini, *Enrico Mazzolani: Donne di maiolica e non*, Longanesi 900, Milano 1989, p. 17.

⁵⁵ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 9.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ L. Serra, "La mostra d'arte di Pesaro" in *Emporium*, vol. LX, n° 405, agosto 1924, p. 524.

Il riscatto dalle opinioni sospensive suscitate nel 1924, avviene l'anno seguente, alla seconda Biennale di Monza del 1925, evento dedicato alle arti decorative, che nelle prime quattro edizioni (1923, 1925, 1927, 1930) si svolgono alla Villa Reale di Monza, mentre dalla quinta edizione, già divenuta triennale dall'edizione precedente, la Mostra Internazionale di Arte Decorativa si svolge a Milano, nel Palazzo dell'Arte della Triennale.

In questi anni Mazzolani ha già iniziato la sua produzione scultorea in maiolica e in occasione della Biennale, espone ben venticinque maioliche, tra cui una serie di vasi decorati con motivi vegetali che rappresentano un unicum della sua produzione.

L'evento viene riportato nella rivista mensile "Le arti decorative" n°7 del Luglio dello stesso anno, spiegando come il criterio informatore della raccolta consista nel "presentare nella varietà e ricchezza de' suoi accenti l'arte marchigiana moderna, quella che poteva inquadrarsi nel programma della mostra dedicata alle arti decorative.

Onde, s'è cercato, compatibilmente con le risorse dello spazio disponibile, di mettere in rilievo alcune delle sue più notevoli estrinsecazioni nella ceramica(...)"⁵⁸.

Proprio in questa occasione, Enrico Mazzolani ha l'opportunità di incontrare e conoscere Arturo Martini, che apprezzando l'opera dello scultore marchigiano, ricorda come questo gli avesse raccontato del gruppo scultoreo *Il figliol prodigo*, opera che lo stesso Martini definisce "una magnifica opera d'arte ... sulla quale Fidia e l'Antelami non avrebbero esitato a mettere la propria firma, benché diversi l'uno dall'altro"⁵⁹.

Nel 1927, Enrico Mazzolani partecipa alla terza edizione della Biennale esponendo venti opere, che vengono affiancate a quelle di Melandri.

In questa occasione l'artista fa l'incontro determinante con Vittorio Pica, segretario generale della Biennale di Venezia, che confermerà la presenza dello scultore marchigiano alla XVI edizione della Biennale, nel 1928; qui, nella sala n° 27, Mazzolani espone l'opera intitolata *Panem Nostrum*, realizzata nel 1926. L'opera in questione, insieme al *Ritratto di Michelangelo*, fa parte di una serie di ritratti che Ugo Folliero definisce "di caratteristica modellatura pensante"⁶⁰.

A questo tipo di modellatura, appartengono altre opere realizzate dallo scultore per rendere omaggio a figure celebri come *Don Chisciotte* (1920), *Beethoven* (1926), *Omero* (1927) e *San*

⁵⁸ "La sezione marchigiana alla mostra di Monza" in *Le arti decorative*, n°7, Ed. Alpes, Milano, Luglio 1925, p. 14.

⁵⁹ A. Pansera, C. Venturini, *Enrico Mazzolani: Donne di maiolica e non*, Longanesi 900, Milano 1989, p. 19.

⁶⁰ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 10.

Francesco; queste, come sostiene Giuseppe Cappa, vanno a creare “un Partenone ideale, il quale si colloca nell’interiorità dell’artista, a sostituzione di miti rifiutati”⁶¹.

La fine degli anni Venti, porta a Mazzolani consensi e assensi; a conferma di ciò, il critico Guido Marangoni parla dell’artista, nel suo volume *Le arti del fuoco*; considerandolo tra i ceramisti più promettenti, il critico pubblica sette articoli, uno di questi afferma come “Enrico Mazzolani di Senigallia, si è dedicato alle figurine di maiolica policroma intese con un senso di raffinata eleganza e con un’efficacia squisita di notazione cromatica.

Egli ha dimostrato ancora una volta quali risorse offra agli scultori la terracotta, facile da lavorare, meno ribelle del metallo e del legno e capace d’imprimere agli oggetti un sapore di casalinga intimità che riesce molto gradito e attraente”⁶².

Così, il decennio volge al termine con una personale alla Galleria Pesaro; è il 1927 e Mazzolani espone ventisette maioliche (e sette bronzi) per lo più inedite. Tra le opere che l’artista espone in questa occasione vi sono *San Francesco, Il Dramma, Beethoven, La vergine, Lo scialle e La penna del gallo*; Un plauso a queste opere lo fa il critico Viviani, che nel *Giornale dell’Arte* scrive: “Quelle sculture sapientemente smaltate e così armoniose nella linea e così dolci nelle modellature”⁶³.

Sono gli anni in cui Enrico Mazzolani intraprende una relazione ben precisa con la ceramica; egli concepisce e crea opere di raffinata fattura che, attraverso l’elegante sintesi di forme sinuose e armoniche, incarnano un preciso ideale di femminilità.

Dagli anni Venti in poi, infatti, Enrico Mazzolani si dedica quasi esclusivamente ad un unico soggetto, affrontato nelle sue diverse varianti: la donna.

Oltre al tema della donna, della femminilità, ma più precisamente del femminile, egli crea anche opere che, nel decennio che va dal 1920 al 1930, incarnano l’intelletto superiore esaltandolo attraverso la foggatura di figure come *Omero, Beethoven, Michelangelo, Don Chisciotte, Francesco D’Assisi*, affiancando a queste ultime anche figure che divengono metafore e allegorie dell’universale, come *L’infinito e Panem Nostrum*.

Sono sculture dai nomi impegnativi, sofferiti, dove le aspirazioni umane tendenti all’universale prendono corpo e si materializzano.

Dunque le opere di Mazzolani, che siano l’intensa incarnazione del femminile o l’universale che si fa materia, non sono generate a caso o per caso; “sono carne della sua carne, sono la sua stessa

⁶¹ G. Cappa, *Incontro con Mazzolani*, S.I. Maestri Arti Grafiche, Milano, 1967, p. 25.

⁶² G. Marangoni, *Le arti del fuoco*, Ceschio Editore, Milano, 1927, p.

⁶³ A. Pansera, C. Venturini, *Enrico Mazzolani: Donne di maiolica e non*, Longanesi 900, Milano 1989, p. 20.

vita trasfusa goccia a goccia nella materia levitata, allontanata e messa al riparo in illimitata attesa”⁶⁴.

Da questo principio nascono anche le sue donne; le crea come atto primordiale, come una madre concepisce e mette al mondo; le sculture femminee di Mazzolani nascono vive, vitali e, paradossalmente, oltre quel loro biancore apparentemente freddo, “lasciano trasparire quel calore umano che le rende riconoscibili e inconfondibili oltre le costanti del fisico”⁶⁵.

Appaiono come creature inconfondibili nel loro temperamento che sembra svelarci la reale possibilità di uno stato d’animo oltre la materia; sono donne dalla sensualità innata, ma mai provocatoria, “che trabocca dalla fragilità del loro essere e dai silenzi, dai respiri e dai sospiri discreti”⁶⁶. E’ una sensualità pudica, che si manifesta quando le loro fredde labbra si schiudono in sorrisi appena accennati, si nasconde nei pianti che non lasciano correre lacrime sulle guance lunari o fino al limite del volto, “per poi cadere nel vuoto della dimenticanza”⁶⁷.

A caratterizzare questa fattura inconfondibile è l’atonia dei volti dai lineamenti finemente modellati; sono lineamenti sempre diversi, ma che sempre in qualche modo si somigliano.

I loro corpi allungati e caratterizzati da “sottili e agilissime membra, rivelano nella loro essenzialità, uno studio anatomico puntuale al quale consegue una rappresentazione fedele, rigorosa ed equilibrata. Emerge una certa tensione muscolare, perché queste donne sono colte quasi sempre nell’atto che precede il movimento: una brevità d’eterno. Un attimo brevissimo che diventa eterno incedere e che non è espressione del moto, ma della continua mobilità delle cose. Mazzolani esprime così l’inafferrabilità delle cose, mai immobili, sempre mutevoli”⁶⁸.

Così, viene facile associare il contenuto psicologico di queste sue sculture in maiolica – così fragili per natura – alla delicatezza e alla preziosità di queste creature dall’intimità quasi virginale e dalla femminilità quasi enigmatica.

Ma questa loro bellezza quasi tistica è ancora legate ad echi vagamente Liberty e non abbandona in realtà la figura; piuttosto essa viene caricata di intensità e forza vitale: è così che Mazzolani si distacca dalla statuaria tradizionale.

Si distacca attraverso queste figure ascensionali, la cui armonia e l’aristocratica eleganza, diventano simbolo concreto dell’idea che egli ha della donna e più specificamente, della femminilità.

⁶⁴ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l’eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca’ Foscari, Venezia 2014, p. 25.

⁶⁵ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l’eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca’ Foscari, Venezia 2014, p. 25.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

Egli è un artista che, "in bilico tra volontà di radicale rinnovamento estetico, interpretazione del futuro e fede in poetiche e immutabili emozioni"⁶⁹, sceglie la ceramica come medium; ad essa resterà devoto e fedele, come un amante, per tutta la sua vita.

Il XX secolo infatti, per reazione al pittoricismo dilagante e al virtuosismo eclettico dello storicismo ottocentesco, si apre e si svolge con proposte radicalmente alternative: " il fatto plastico, come scultura intesa nel senso classico del termine, assume valore di una rinnovata cultura ceramica "⁷⁰. L'arte ceramica, dunque, si rinsangua per altra via che non fosse quella emanante da un' istituzione accademica.

In questo contesto di trasformazioni, la ceramica di Enrico Mazzolani - scultore che, come Luca Della Robbia, aveva una meravigliosa pratica della terra - diventa miracolo, creatura vivente a somiglianza dell'uomo, nobilitata da un'anima che giace nella ceramica come luce e purezza.

Nelle sculture del ceramista marchigiano, la maiolica assorbe la luminosità della fiamma creatrice e la ridona trasfigurata in prodigiosi riflessi. E questa luce annienta l'ansia timorosa che tutta la purezza di questo materiale venga deturpata.

A chiarire la predilezione di tale medium, qual' è la ceramica, per dare alla luce le sue delicate creature, le sue languide donne, ci viene in aiuto un'affermazione fatta dallo stesso Mazzolani:"la maiolica bianca è una materia povera, ma aristocratica che riflette l'anima e l'idea piuttosto che la forma di per se stessa"⁷¹.

La maiolica, dà origine ad "esili fiori sinuosi", come li chiamerà Dino Buzzati; un altro materiale non avrebbe saputo fare altrettanto.

La pietra, per esempio, richiedeva una certa brutalità e dosate pulsioni aggressive a danno della contemplazione della forma plasmata; Enrico Mazzolani sceglie dunque un'arte di aria e di fuoco, dove l'atto della creazione si scontra inevitabilmente con il continuo rischio dei risultati, in cui le fragili figure elevate verso l'alto da un anelito potentemente arioso, avranno la meglio.

Si compie il prodigio: nella maiolica che diventa un corpo che quasi incede, "forma e materia diventano inscindibili e insieme assumono significato d'arte"⁷².

Gli anni Venti terminano e il lavoro di Mazzolani procede instancabilmente; il suo studio si trova in via Vasari ed è qui che riceve un suo grande estimatore e futuro collezionista qual'è Carlo Rizzarda; questo, maestro del ferro battuto è intenzionato a comprare un'opera dello scultore.

⁶⁹ *Mazzolani, sculture, disegni e documenti nella collezione del comune di Senigallia*, catalogo della mostra, Urbania 1988, p. 12.

⁷⁰ *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989; p. 18

⁷¹ A. Pansera, C. Venturini, *Enrico mazzolani: Donne di maiolica e non*, Longanesi 900, Milano 1989. p.11

⁷² *Ibidem*.

Rizzarda, collezionista raffinato, grande amatore dell'arte e mecenate, arricchisce la sua villa milanese di ceramiche, bronzi, opere di artisti già noti negli anni Venti e di altri che sarebbero divenuti noti in futuro; successivamente, tutte le preziosità della sua collezione privata verranno conservate nel Palazzo Cumano, trasformato dall'architetto Alpagò Novello nell'attuale *Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda* di Feltre, città natale del maestro.

“E' importante soffermarsi sulle ragioni di una collezione come quella di Carlo Rizzarda, composta da più di centonovanta opere, disomogenee sia per genere che per autore.

Vi sono infatti opere di Wildt, opere appartenenti alla corrente del Novecento Italiano, vi sono oggetti decorativi degli anni Venti che portano la preziosa firma di Cappellin, Barovier, Haugenouer”⁷³

“Tra gli scultori si trovano artisti minori dell'impressionismo o del verismo sociale di fine secolo”⁷⁴, “ma anche personalità più fresche, più aggiornate, più innovative e moderne.

Alla luce delle opere facenti parte della prestigiosa collezione, sarebbe più corretto usare il termine "raccolta", visto che il gruppo di opere acquistate da Rizzarda non ha un'uniformità di tema o di fondo.

Certo è che la varietà delle opere è il riflesso veritiero del clima culturale che Rizzarda vive; nello stesso clima, si immergono la vita e l'arte di Enrico Mazzolani.

All'importante gruppo di sculture custodite nella Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda, si affianca il nucleo delle bellissime ceramiche di Mazzolani.

La presenza di un insieme così numeroso di sculture, fa pensare ad una notevole ammirazione per il ceramista”⁷⁵.

Sono sculture che rappresentano il periodo più intenso della produzione dello scultore; un periodo caratterizzato dalla costante ricerca di eleganza e purezza, tanto che a partire dalla metà degli anni Trenta, sceglie di sacrificare la policromia delle sue maioliche, per quanto essenziale, per dedicarsi a quel naturale biancore latteo proprio della maiolica, che nella sua essenzialità luminosa basta a se stesso.

La scelta del bianco corrisponde anche alla scelta della sintesi, che viene massimamente esaltata nell'opera raffigurante una madre e un figlio, anche chiamata *La Madonna* (1938) e evocante l'esplicito esempio dei Della Robbia.

⁷³ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 15.

⁷⁴ N. Comar, *La Collezione Rizzarda: dal secondo ottocento alle arti decorative degli anni Venti*, Edizione Charta, Sesto San Giovanni 1996, p. 35.

⁷⁵ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 15.

L'opera si trova, ora nella Galleria d'Arte Moderna Carlo Rizzarda di Feltre ed è solo una delle maioliche facenti parte della collezione; nelle sale del Palazzo Cumano, infatti, vi sono altre quattro opere di Enrico Mazzolani: *Il sogno* (1927), rappresentate la ninfa bianca e candida rapita dal centauro smaltato di un nero lucente, *Carezze* (1924), una *Fanciulla con i capelli biondi* (1924), (in entrambe queste sculture vige una bicromia data dalla realizzazione di chiome smaltate rispettivamente di un blu violaceo e giallo, che contrastano con il biancore lunare e freddo dei corpi) e ultima, ma non per importanza, una scultura interamente bianca intitolata *Il Dramma*.

Come sostiene Nicoletta Comar nei suoi scritti riguardanti la collezione, "la tensione emotiva e la delicatezza dei sentimenti espressi o il sottile erotismo, fanno di queste opere dei capolavori assoluti; certamente uno dei motivi di maggior interesse di tutta la Collezione Rizzarda"⁷⁶.

A differenza degli anni Venti, gli anni Trenta e soprattutto gli anni che volgono alla fine del decennio, si rivelano complessi a causa dell'incombente conflitto mondiale; a causa dei bombardamenti, moltissime opere dello scultore vengono distrutte e smarrite per sempre tra le macerie, ma non sarà il grande caos né il tragico avvento della guerra a trascinare Mazzolani nello sconforto e nel 1935 espone ad un evento "Mostre" organizzato a Milano.

Mazzolani, indirettamente coinvolto nel conflitto, sarà successivamente costretto a sfollare a causa dei bombardamenti: così lascia la sua amata Milano, per trasferirsi a Varese. Tornerà nella capitale lombarda solamente nel 1945 a conflitto finito.

Al termine della guerra, Mazzolani fa ritorno a "quel che era rimasto del suo studio ridotto in frantumi"⁷⁷ e riprende a costruire.

Ri-costruisce con tenacia, forza di volontà e di questo ne parla anche il giornalista Orio Vergani in un articolo pubblicato sul Corriere della Sera del 1948: "C'è in via Borgonuovo, quello che si può chiamare adesso, il capolavoro di uno sconosciuto Robinson scultore.

Da tre anni quello spiazzato di macerie è inviolato, e nessuno sa che là dentro, dietro ad una desolata muraglia smozzicata, vive solitario il decano degli scultori milanesi, in una casetta che pare quella dei nani delle favole, ma che purtroppo non ha le pareti di cioccolato.

E' il capolavoro degli arrangiamenti di fortuna e il vecchio scultore mostra adesso, come i segni di pazienti e fortunate conquiste, il lungo filo di un campanello che dal deserto al portone lo

⁷⁶ N. Comar, *La Collezione Rizzarda: dal secondo ottocento alle arti decorative degli anni Venti*, Edizione Charta, Sesto San Giovanni 1996, p. 35.

⁷⁷ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminino*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 16.

raggiunge nella baracca dello studio, e il filo, nientemeno, della luce elettrica, che lo illumino alla notte in questa ultima terra di nessuno"⁷⁸.

In questo dopoguerra Mazzolani riprende a modellare, ma il lirismo e la leggerezza che caratterizzavano le sue opere degli anni venti e Trenta, sono stati abbandonati e la terra primigenia esprime realmente una visione più terrena delle cose, della vita, del mondo; così, anche i suoi soggetti prediletti - le sue donne - solitamente foggiate secondo linee sinuose e leggere, lasciano trasparire l'appesantimento delle membra, che sembra quasi un appesantimento dell'anima.

Un esempio emblematico di questo cambio stilistico e formale è la scultura in terracotta intitolata *La Fornaciaia*, del 1952, modellata sul modello della vecchia balia dello scultore, che sempre vedeva scendere le scale sotto il peso grave di un cumulo di mattoni.

Il ritorno di Mazzolani corrisponde all'avvento di un nuovo tempo, che però non si scrolla di dosso le macerie di quel che è stato e avanza tentando di liberarsi di questa zavorra.

Nel 1948, lo scultore ricomincia ad esporre le sue opere e lo fa alla trattoria Bagutta, il cenacolo a cui lui ed altri artisti prendevano parte nella loro normale quotidianità, prima che scoppiasse la guerra. La serie di sculture esposte vengono accompagnate dalle parole dello stesso Mazzolani, che afferma: "l'opera che espongo ha in ogni aspetto (oso affermarlo) quasi un desiderio di vivere. La mente che la vide nascere giorno per giorno aveva inteso la ragione della sua esistenza, venire da lontano dopo oscure fatiche; o così le era sembrato"⁷⁹.

Gli anni Cinquanta trascorrono tra uno sfratto e l'altro ma Mazzolani è sempre presente nelle esposizioni che, dopo le tragedie belliche, riprendono il loro corso: una di queste è la permanente che riapre con un'esposizione Nazionale contemporanea nel 1953 e Mazzolani espone *La fornaciaia*.

Lo scultore marchigiano sarà partecipe nell'attività artistica di Milano, fino a quando le forze glielo consentiranno; tanto che a un anno dalla sua morte, nel 1967, espone alla Permanente una scultura intitolata *Torso femminile*, a cinquant'anni dal suo esordio in quella stessa sede.

La produzione scultorea degli anni Sessanta è caratterizzata dalla costante ripresa e reinterpretazione di molte opere che lo scultore aveva realizzato negli anni precedenti; opere che rappresentano il suo periodo più fiorente e intenso, opere che concretizzano un ideale forte incarnato nella forza simbolica del femminile. Tra queste reinterpretazioni vi sono opere come *La*

⁷⁸ O. Vergani, "Robinson scultore" in *Corriere della Sera*, 19 ottobre 1948.

⁷⁹ E. Mazzolani dal catalogo della sua personale in via Bagutta, in *Enrico Mazzolani: Donne di maiolica e non*, a cura di A. Pansera, C. Venturini, Longanesi 900, Milano 1989. P. 130.

notte, realizzata nel 1927 e ripresa nel 1964 e *La madre*, realizzata nel 1931 e rimasta poi incompiuta e che ora si trova nella sua terra natale, Senigallia.

Enrico Mazzolani muore nel 1968 e i giorni seguenti alcune personalità illustri appartenenti al panorama culturale di quegli anni, gli dedicarono parole e scritti; tra questi, Dino Buzzati, per il *Corriere della Sera* del 28 gennaio 1968. In un articolo lo scrittore esprime la sua stima per lo scultore marchigiano: "(...) Era un puro di cuore come pochi, tanta forza d'animo si nascondeva in una natura estremamente garbata e aristocratica. Anche nei momenti più spinosi del suo viaggio un po' zingaresco, sapeva sorridere e scherzare. (...) Il segreto cruccio di lui e della seconda moglie, Pierina Gandini, di molti anni più giovane di lui, era che la gustosa aneddotta finisse sempre per far dimenticare la sua arte. (...) Mazzolani era un autentico e schietto artista, tanto è vero che pur assistendo, nel suo lungo cammino al sorgere, trionfare e tramontare di tante nuove scuole, restò fino all'ultimo fedele al proprio stile naturale, in cui aveva trovato se stesso ai tempi del Liberty, di Modigliani, di Klimt, di Schiele, di Bistolfi, di Wildt.

Le sue leggiadre donne longilinee e magrissime, languide e insieme vibranti, esili fiori sinuosi, resteranno esemplari.

Stilizzava, è vero, intensamente senza però sacrificare la verità e l'evidenza plastica dei corpi, senza sfuggire le difficoltà, senza disperdere la forza e l'espressione umana delle figure.(...)»⁸⁰.

Dino Buzzati omaggia l'artista e omaggia l'uomo che Mazzolani è stato; torna alle sue sculture ceramiche, alle sue donne la cui costante è la tanto decantata sensualità, espressione della necessità di comunicare la vitalità.

La sensualità, nell'arte di Mazzolani, "se correttamente intesa, assurge all'Etica, volta essenzialmente al trascendente.

Questo lo comprese pienamente un grande estimatore dello scultore e della sua opera: il poeta e Vate Gabriele D'Annunzio

Egli ripose al Vettoriale la scultura intitolata *Il cantico del sole* ne fu profondamente colpito, tanto da scrivere una lettera allo scultore dicendogli che in quell'opera trovava compiuto "il perfetto senso della preghiera"⁸¹.

La sensualità di queste sculture sembra avvicinarsi ad una mistica spiritualità, a qualche cosa che può essere compreso da mistici e poeti; e sono proprio i poeti, in primis, a scrivere delle maioliche di Mazzolani; vale l'esempio di quel che scrive su Mazzolani Raffaele Carrieri nel settimanale *Oggi*

⁸⁰ D. Buzzati, "Corriere della Sera", 28 gennaio 1968 in L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 18.

⁸¹ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 26.

e domani, pubblicato nel Novembre del 1931: “Mazzolani non plasma delle figure ma delle emozioni.

Il corpo umano è lo Stradivarius che gli permette di scrivere accordi e dissonanze, motivi su una sola corda portati fino allo spasimo, fughe precipitose di melodie senza tempo.

Architetture di echi, di riflessi, di concave sonorità. Muscoli e giunture fusi nella voluttà.

Anatomia passionale, sottoposta ad una legge lirica, biografia plastica e spirituale del soggetto”⁸².

Le sculture di Mazzolani sono donne spirituali che difficilmente vengono comprese nei loro moti e nelle loro linee apparentemente voluttuose; la sensualità che le veste, infatti, non è che la manifestazione di un concetto molto più profondo e riconducibile al senso di vitalità e al contempo di arte viva.

“Arte viva così come veniva intesa dall'antica civiltà ellenica, dove l'uomo era la misura, il centro, l'armonia e la sensibilità all'arte diveniva la via per la trascendenza.

In opposizione ai pochi, l'incombente e mortificante concezione dei molti.

Costoro, tendono a confondere la sensualità con la lussuria, con la libidine che è tutt'altra cosa e in tal modo imbrattano e condizionano una visione limpida e lirica di quelle creature modellate con sì tanta finezza”⁸³.

Così, le maioliche dello scultore marchigiano sono, in realtà, il simbolo concreto di un nuovo modo di percepire il linguaggio artistico, ma più profondamente, sono la materializzazione di un tentativo originato da un pensiero umanistico, teso alla liberazione della massa, al benessere della collettività attraverso la libera espressione dell'individuo, al quale consegue una maggior considerazione di questo.

E per “individuo singolo”, viene intesa e forse privilegiata la donna e la sua liberazione definitiva dai luoghi comuni, dalla condizione subordinata e accessoria nella società.

A questo proposito, Giuseppe Cappa scrive di come questo “fermento radicalmente rinnovatore del comportamento individuale”⁸⁴ sia il frutto di un “precoce e fertile intuito plastico”⁸⁵ proprio di Mazzolani.

Così, le sue donne di maiolica, sembrano attendere, in un tempo sospeso, uno spazio, un luogo in cui la loro essenziale femminilità, intesa come forza vitale, possa essere compresa.

⁸²L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminino*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 27.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ G. Cappa, *Incontro con Mazzolani*, S.I. Maestri Arti Grafiche, Milano 1967, p. 33.

⁸⁵ Ibidem.

Anche il loro creatore, Enrico Mazzolani, non è estraneo all'incomprensione; infatti, nonostante egli sia un'importante figura d'artista per gran parte della prima metà del XX secolo e nonostante egli esponga nelle più importanti Biennali d'Arte nazionali (Milano, Venezia, Monza), nonostante tutto questo, la figura dell'artista è stata sostanzialmente ignorata.

“Di lui, poche tracce nei resoconti critici e una pagina bianca nella storia dell'arte.

Disattenzione? Noncuranza? Naturale e doveroso porsi delle domande; Una prima di tutte: Perché?

Le risposte sono molteplici, alcune legate alla personalità di Mazzolani, altre legate alla concezione che egli stesso aveva dell'arte.

Altre ancora, sono dettate dal contesto socio-culturale del lungo periodo in cui l'artista è vissuto, in cui ha operato.

Enrico Mazzolani era, prima che un grande scultore, un artista umanissimo e forse, proprio questa sua umanità profondissima è stata la causa di un'eclissi⁸⁶. Flaubert l'avrebbe chiamata “eclissi d'autore”, in quanto scelta consapevole. Mazzolani, infatti, è un uomo schivo, che fugge gesti eclatanti e le prese di posizione conclamate; egli crede in quel “fare” concreto che appartiene in qualche modo all'artigiano e, al contempo, è “profondamente consapevole della potenza della sua arte e della dimensione "alta" delle sue opere, tanto da portare loro rispetto, riversando su di esse tutta la sua onestà intellettuale. Sempre.

Tanto da non ostentarle, da non offenderle esponendole ai venti incerti che scuotono senza ritegno l'ambiente artistico italiano ed europeo in quegli anni⁸⁷.

Questo suo atteggiamento fuggevole, si riversa inevitabilmente anche sulla sua fortuna critica, tanto che i suoi recensori e coloro che scrivono su di lui e sulle sue opere sono tutti scrittori, letterati, giornalisti e poeti, non compare nessun Longhi - uno dei capisaldi della critica dell'arte italiana - nella lista, ma vi sono nomi come Viviani, Carrieri, Vergani, Buzzati, Montanelli e molti altri.

Tornando al concetto di eclisse, è possibile associarlo anche alla sorte della sua produzione artistica, che risente di quel fenomeno non nuovo alle arti che, in qualche modo, vengono ancora ritenute minori.

Infatti, “a detrimento di un'indagine più approfondita sulle sue ragioni estetiche, dei suoi risultati formali e concettuali, è risultato che la sua scelta di adoperare la maiolica come medium

⁸⁶ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminino*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, pp. 18-19.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 19.

privilegiato, ha contribuito a relegare Mazzolani nel limbo degli artisti minori: sdegnato dai critici di crociana osservanza, ma anche da quelli di marxistica professione”⁸⁸.

L’unica monografia edita dello scultore, è opera di Giuseppe Cappa, che scrive come Enrico Mazzolani “fosse stato ostinato a spiegare il canto melodico della cetra all’orecchio di un’epoca abituata al rullo del tamburo”⁸⁹.

Allo stesso modo, Indro Montanelli si è chiesto che cosa sia mancato a Mazzolani da poter essere per la scultura, quel che Modigliani è stato in pittura. Forse gli è mancato Parigi e d’altro canto, ha avuto un’ingenuità, un atteggiamento incline all’innocenza e alla poesia, troppo distante dall’impeto commerciale e troppo distante dagli allineamenti artistici e politici di quegli anni.

Distanze, queste, che lo portano ad avanzare ostinatamente in direzioni non conformi, per non dire contrarie all’andamento della massa; egli affronta le convenzioni, scavalcandole, smantellandole e contestandole, anche dal punto di vista politico: è una scelta nel nome di un credo artistico, ma è anche una scelta esistenziale, nel nome dell’ “individuo singolo” e della sua libertà di pensiero.

Un pensiero che, oltre a quanto detto fino a questo momento, lascia dietro di sé delle opere meravigliose che lo rendono manifesto, contemplabile e tangibile.

Le maioliche di Enrico Mazzolani concretizzano “le facoltà della sua anima attraverso il sensibile intuito plastico”⁹⁰, proprio dello scultore che, come un poeta lirico, affronta i due temi eterni e confacenti al poeta per esprimere liberamente sentimenti soggettivi: la Natura e l’Amore.

Le opere di Mazzolani, ma più profondamente la donna, in realtà li incarna ambedue.

Le figure plastiche di maiolica, ripropongono, secondo il senso dell’armonia e della misura, i temi dell’Amore e della Natura, elevandoli; e armonia e misura, sono elementi comuni alla poesia, così come sono comuni alla musica.

“Proprio queste assonanze, queste concordanze, portano lo scultore ad immaginare ‘ come nella musica il tema dei suoni, le fughe, le riprese e il pieno accordo, ossia quando tutta l’orchestra avvolge nella sua atmosfera il nostro animo, lo distende, lo trascina non si sa dove e quando va, libero, senza peso (...)’ ”⁹¹

⁸⁸ Ibidem..

⁸⁹ G. Cappa, *Incontro con Mazzolani*, S.I. Maestri Arti Grafiche, Milano 1967, p. 36.

⁹⁰ L. Cossalter, *Enrico Mazzolani e l’eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca’ Foscari, Venezia 2014, p. 28.

⁹¹ Ibidem.

Le femminee maioliche divengono allegorie plastiche del cielo e della terra , dell'amore e della giovinezza e ne sono un esempio emblematico le sculture che,rispettivamente, portano questi nomi : *La Pioggia, L'Alba, La Notte, L'acqua, Giovinezza* e ancora *L'Offerta*.

Ma oltre al valore simbolico che assurge ad elementi universali, le sculture di Mazzolani si fondano sul concetto di "Femmineo" o meglio "Femminino", come matrice sostanziale, oltre che della sua opera, anche della sua estetica; "*L'eterno femminile (Ewigweibliche)* è un termine fondato da Goethe nel *Faust* e sta ad indicare le caratteristiche eterne e immutabili della femminilità e del suo fascino" ⁹².

Il termine in questione, rappresenta qualche cosa di profondo e complesso che va oltre la definizione sbrigativa e semplice della femminilità; è un termine che si rivolge a qualcosa di spirituale e cosmico che va oltre la materia, ma che di essa si serve per diventare simbolo, *logos*.

"La donna è simbolica potenza e essenziale veicolo di palingenesi; ella è "imprescindibile forza che scuote, attira, distrugge e ricostruisce". Donna come anima del tempo ed elemento ricettivo del mondo che, come diceva Goethe nel *Chorus Mysticus*, 'ci porta in alto, dove l'indescrivibile si è fatto'" ⁹³.

Enrico Mazzolani, che oltre ad essere uno scultore è anche uno scrittore, lascia degli scritti sull'estetica della sua arte; in uno di questi egli sottolinea come "sia importante cogliere la bellezza della donna al di là dell'aspetto organico e florido , che da sempre muove l'attrazione e l'interesse dell'uomo"⁹⁴. Così, egli ci trasporta oltre la materia e ci svela le forze intrinseche di un materiale arcano e primordiale qual' è a terra.

"Destinato alla sensibilità, egli guarda e vede la bellezza che altri non vedono e si lascia scuotere e turbare da essa, come qualcosa di tremendo e infinito e languisce di quelle forti presenze femminee, come se il bello non fosse altro che il principio del terribile che l'umano mortale tanto ammira e da sempre sopporta"⁹⁵.

I risultati della sua arte, si rivelano eccelsi e folgoranti, tanto che nulla può fermare la volontà dello scultore, nemmeno i limiti imperanti propri della terracotta e della maiolica, per quanto riguarda la scala dimensionale delle opere.

⁹² L . Cossalter, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Ca' Foscari, Venezia 2014, p. 28.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem, p. 29.

⁹⁵ Ibidem..

Le sue maioliche si manifestano nella sua mente e sembrano essere foggiate in un attimo brevissimo che diventa eterno incedere e che non è espressione del moto, ma della continua mobilità delle cose.

L'eterna mobilità è anche una delle caratteristiche della materia ceramica, che secondo la sua natura, continuamente si modella, si espande, si modifica e si evolve; per questo, dopo le sculture ardite di Mazzolani, dove lo sguardo ancora si culla sulle linee anatomiche sinuose e serpentine proprie di quei corpi di donna, proprie di eteree bellezze dalle membra lattiginose e lucide, la ceramica si fa spazio oltre il confine figurativo, con le opere tumultuose di Lucio Fontana, che esordirà come ceramista nei primissimi anni Trenta; sono anni in cui l'opera dell'artista argentino, sarà anche importante motivo di indagine per la realizzazione dei concetti spaziali degli anni a venire.

OPERE



Enrico Mazzolani, *La pioggia*, maiolica, 1922.



Enrico Mazzolani, *Cantico del Sole*, terracotta 1924.



Enrico Mazzolani, *San Francesco*, terracotta, 1926.



Enrico Mazzolani, *Vergine col capro*, maiolica, 1922.



Enrico Mazzolani, *La penna del gallo*, maiolica 1927.



Enrico Mazzolani, *Carezze*, mailica 1924.



Enrico Mazzolani, *Madre e figlio II*, maiolica, 1938.



Enrico Mazzolani, *Giovinezza*, maiolica 1924.



Enrico Mazzolani, *Il sogno*, maiolica, 1927.

3.2 LUCIO FONATANA E LA CERAMICA INFORMALE

Lucio Fontana nasce nel 1899 a Rosario di Santa Fè, in Argentina, da genitori italiani; dopo un primo soggiorno a Milano, dal 1915 al 1922, inizia il suo approccio alla scultura in un atelier argentino: qui realizza le prime opere.

Nonostante l'ambiente sia formativo e stimolante, l'artista sente la necessità di tornare in Italia, sempre a Milano dove studia dal 1928 per esordire con le opere della prima maturità che lo porteranno ad esporre, anche a Venezia, Torino, Parigi.

L'attività di ceramista è prevalente fino al 1939, quando tornerà in Argentina per intraprendere la strada dell'insegnamento fino al 1946, partecipando contemporaneamente a concorsi per monumenti e opere architettoniche. Proprio nel 1946 redige il *Manifesto Bianco*, momento fondante del movimento Spazialista.

Tornerà definitivamente a Milano l'anno successivo, nel 1947; qui prosegue la sua attività di scultore ceramista e non, ma proseguono anche le infinite sperimentazioni sui materiali, sui linguaggi espressivi, sui limiti della materia e sulla complessa relazione tra questa e lo spazio.

Prima di entrare nell'analisi della sua opera ceramica è opportuno chiarire che una delle tante ipotesi interpretative del mondo fontaniano, porta all'esaltazione dell'artificiosità del contesto contemporaneo nella sua continua germinazione creativa, sempre in bilico, forse in equilibrio, tra l'effimero e il permanente.

Si tratta di un'artificiosità che trova la sua soluzione in una bipolarità strumentale: da un verso le materie artificiali per eccellenza, quale il vetro e le vernici; dall'altro, la materia primordiale, l'opposto dell'artificiale in quanto materia prima: la terra.

Materia, quest'ultima che ben si presta ad accogliere la creatività, il gesto, il pensiero plasmante e plasmato; è la creta che ancestrale e atavica meglio rappresenta simboli assoluti e universali.

Nel corso della sua formazione intellettuale egli prende contatto con le forme più ardite andando incontro a diffidenze e perplessità – sentimenti che spesso vengono scatenati dal concetto di "nuovo" – ma, Fontana, rimane sempre fedele alla sua potenza creativa, a volte scandalosa, battendosi contro il luogo comune.

Questo poeta aspro e fantasioso che è Lucio Fontana, esordisce come scultore già maturo nella sua ricerca artistica tra il 1926 e il 1927; inizialmente egli dimostra un chiaro orientamento verso una figurazione che tende ad accentuare valori plastici "assoluti": "un plasticismo denso e turgido,

con una continua rotondità delle superfici levigate”⁹⁶, ma ancora non possiamo parlare di scultura ceramica, in quanto, le prime opere dell’artista argentino sono realizzate prevalentemente in gesso e bronzo (come emerge dal catalogo a cura di Enrico Crispolti).

Soltanto dal 1929-1930 abbiamo la presenza di una prima scultura in terracotta colorata (*Testa di Fanciulla*, h 32cm): il plasticismo si fa più corsivo e si rivela (in questo caso) attraverso la ritrattistica.

Ma, una rottura decisiva con questa figurazione ancora definibile come “classica”, avviene nel 1930, quando Fontana prende le distanze dal plasticismo pieno iscritto nelle istanze artistiche del Novecento, che allora dominava nel contesto artistico italiano.

Il Novecento, infatti, intendeva proporre un’arte che “restaurasse la figurazione dopo l’iconoclastia cubista e futurista e che la restituisse con una pienezza di valori capaci di ricollegarsi, contro ogni astrazione plastica, dinamica o strutturalistica, cubista o futurista, all’idealismo della tradizione classica proto rinascimentale italiana”⁹⁷.

Il primo segno della liberazione da parte di Lucio Fontana nei confronti del Novecento, avviene con l’opera *L’uomo nero* in cui domina un certo primitivismo ingenuo e istintivo, formalmente lontano dall’arcaismo neoquattrocentesco che caratterizzava la scultura (e la pittura) Novecentista dell’epoca.

L’istintività dell’opera emerge dalla materia stessa: massiva formalmente e strutturalmente; concreta e magmatica, la scultura si erge priva di monumentalità, oltre i modelli storicistici e, probabilmente, oltre il tempo e se ne aveva immediatamente l’impressione.

E’ una scultura di terra e ascende come primordio di esistenza nonostante la sua presenza concretamente attualistica.

Fontana, definiva così, la sua scelta per il presente, per l’attualità, immerso nel suo tempo, che è quello di un’ Europa problematica nei suoi vorticosi mutamenti.

Il vortice e il mutamento (caratteristiche già riscontrate come istanze e tensioni più che altro ideali, nelle opere di Mazzolani), sono anche le caratteristiche formali di una fontana, realizzata dall’artista argentino per la città di Milano.

Da questa opera, emerge una struttura astratta nella sua monumentalità e si avverte la tendenza, quasi naturale da parte di Lucio Fontana, nonché di altri scultori ceramisti di questo particolare periodo storico-artistico, di rapportarsi con l’architettura e di agire spazialmente.

⁹⁶ E. Crispolti (a cura di), *Fontana. Catalogo generale, Vol I*, Electa, Milano, 1986, p. 9.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 10

I suoi interessi in relazione all'architettura, dopo le sperimentazioni dei primissimi anni Trenta, si arricchiscono; egli inizia a collaborare con rinomati architetti come Nizzoli, Giancarlo Piretti e, negli anni seguenti, con Franco Albini e Ignazio Gardella.

Tutti i suoi interventi sono "figurativi", ma con un accento baroccheggiante che contesta ogni retorica monumentale.

Come molti altri scultori contemporanei, l'applicarsi di Lucio Fontana all'architettura, non è solamente un'apporto soluzioni plastiche figurative su superfici architettoniche, ma un'esperienza spaziale che anticipa le sperimentazioni della seconda metà degli anni Quaranta le quali si protraggono anche durante gli anni Cinquanta e Sessanta.

Successivamente, già dal 1931, il primitivismo di *Uomo nero*, viene risolto attraverso una terracotta più consistentemente colorata, in cui si notano la ricerca di una certa sintesi formale e la spinta della materia verso un linguaggio elementare e informale.

All'inizio degli anni Trenta, Lucio Fontana non ricerca un linguaggio "figurativo", ma nemmeno un linguaggio "astratto"; egli volge la sua ricerca verso l'ipotesi, il non assoluto, l'imprevedibile risultato dato dalla materia, concentrando il senso primo dell'opera nell'attivismo creativo che la genera, nella vitalità che anima la massa terrosa in continuo divenire in un rapporto imprescindibile con lo spazio.

Il flusso fenomenologico e vitale alla base delle opere di questo artista, rappresenta anche l'attualità e la contemporaneità della sua arte che vive oltre la fissità dei modelli ideologici e formali.

Si tratta di un'arte libera e spregiudicata che porta la materia verso l'estensione spaziale, creando così, una comunicazione che trova la sua codificazione nel legame tra materia- colore- spazio, dando forma ad un universo immaginifico che trova le sue radici in quel contesto di "rivolta" caratterizzato dalla necessità di una nuova verità esistenziale.

Egli partecipa alle inquietudini di una nuova generazione di pittori e scultori, che in Italia (attraverso accenti espressionisti) cercano di trasporre nella loro opera la propria angoscia esistenziale scaturita dalle pesanti condizioni di un contesto storico-politico in cui vige il regime fascista.

A rendere la materia più espressiva e dinamica nel suo rapporto con lo spazio, è sicuramente il ruolo del colore, che accentua la plasticità e i volumi della materia volubile, nelle sue zone più nascoste, drammatizzando la superficie attraverso contrasti cangianti.

“In questo senso il colore assume un compito primario proprio nel rapporto di interferenza spaziale dell’immagine fondamentale per la proposizione plastica di Fontana”⁹⁸.

A questo proposito, Argan scriveva che il colore non è solamente un fenomeno di superficie o una variazione tonale, ma è il principio plastico e spaziale della scultura di Lucio Fontana.

Il ruolo determinante del colore si manifesta soprattutto nelle sculture ceramiche realizzate nella seconda metà degli anni quaranta.

Momento, questo, in cui la ricerca plastica, che avviene attraverso questo materiale fluido e volubile, giunge ad una tensione materica ed espressionistica eccezionale.

Fontana, dunque, dopo numerose sperimentazioni con materiali anche molto diversi fra loro, si presenta come scultore-ceramista con una materia cromatica e artificiosa, “terrena e fantasiosa”⁹⁹.

Ma è negli anni Trenta che le invenzioni plastiche di Fontana, senza le quali "non sarebbe concepibile l'intuizione definitiva della materia spazialmente attiva e stupefatta degli 'ambienti', dei 'concetti spaziali', si muovono in una sfera di intuizione, sperimentazione e produzione e in una reale indifferenza di destinazione"¹⁰⁰.

Nel 1935, un articolo sul quotidiano argentino *El Orden*, tratta delle sculture in ceramica di Fontana; sculture plasmate nel modo espressivo che lo scultore aveva già sperimentato nel 1931, realizzando numerosi rilievi in terracotta.

Sempre in questi primissimi anni del decennio Trenta, Lucio Fontana continua il suo discorso pionieristico che lega talune forme ceramiche naturalistiche con cromie e coloriture antinaturalistiche; questa scelta, che “accentua l’aspetto di sintesi tra forma e cromia”¹⁰¹, permette l’uso di gamme più ricche e dissonanti.

Ma l'attenzione critica per questo suo interesse nei confronti di una pratica, che in quegli anni conosceva un rinnovato e inatteso entusiasmo, si manifesta soltanto dalla metà degli anni Trenta in poi, quando si inizierà a sentir parlare in maniera più organica di Lucio Fontana ceramista: una "versione" che mantiene la stessa spinta innovatrice riconosciuta alla sua opera di scultore e pittore.

⁹⁸ E. Crispolti (a cura di), *Fontana. Catalogo generale, Vol I*, Electa, Milano, 1986, pp.13.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰⁰ P. G. Castagnoli, F. D'Amico, F. Gualdoni, *Lucio Fontana. La scultura in ceramica*, Electa Milano 1991. pp. 9

¹⁰¹ F. Fergonzi, *Terra come materia. Ceramiche e terrecotte di Arturo Martini, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini, Martano*, Torino 1986, p. 8.

Possiamo vedere la nuova versione di Lucio Fontana ceramista in sculture che si collocano in un contesto molto ricco di opere la cui tematica più frequente è la natura morta, riportata ad una grande vitalità attraverso il tema del fondo marino.

Tema quest'ultimo che ci viene restituito dall'artista, come una sorta di resoconto plastico di un fantastico viaggio sottomarino: aragoste, polipi, coralli, cartocci d'alghe cristallizzati; con queste nuove forme, con queste nuove colorazioni, Fontana frantuma tutte le antiche simbologie della maiolica, che attraverso stravaganti metamorfosi oceanine, sembra essere scossa da un vento demoniaco e tumultuoso.

La materia ne esce scompigliata, con le sembianze simili a un abbozzo, ma si carica di forti stimoli, che invitano l'osservatore a contemplarla: essa si fa evocatrice di nuove, fantasiose visioni e promotrice di nuove interpretazioni della forma.

I risultati sono sorprendenti; infatti, dal 1937 Lucio Fontana si trova a Sévres e qui la ceramica a gran fuoco arricchisce i suoi stimoli e questi danno vita ad un fantasioso bestiario ceramico comprendente cavalli, farfalle, leoni, pesci che, se inizialmente animano i coperchi dei vasi, successivamente acquisiscono una loro autonomia, divenendo soprammobili (grazie alla fusione magmatica con un supporto tradizionale) che si impreziosivano di opacità mai viste o di cangianti guizzi luminosi.

“Le esposizioni italiane di queste ceramiche [...] furono uno dei motivi nodali della riflessione intorno all'arte plastica verso la fine degli anni Trenta”¹⁰² e critici come Giulio Carlo Argan e Raffaele Carrieri, riconoscevano in esse, “accanto allo status di vere e proprie sculture, il carattere di forte espressionismo dato dalla ricerca sulla vibrazione luminosa della materia”¹⁰³.

L'incantesimo che le ceramiche di Lucio Fontana sprigionavano era dato dal colore e dal rapporto che esso intesseva con la materia e ,conseguentemente, con lo spazio circostante.

A questo proposito, valga una importante recensione firmata da Giolli sulle pagine di *Domus*, nel 1939: “neri opachi come inchiostri, neri brillanti, colori liquidi, colori rappresi, certi azzurri verdastri che giocano su gialli appannati, l'oro a foglia, l'oro cotto e ricotto, fino a diventare una patina paradossale; non soltanto nelle figure, nelle forme, ma proprio anche nei colori, in quelli che eran pure i loro antichi colori, d'un mestiere addormentato, quelle fornaci hanno visto una

¹⁰² F. Fergonzi, *Terra come materia. Ceramiche e terrecotte di Arturo Martini, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini, Martano*, Torino 1986, p. 8.

¹⁰³ Ibidem.

piccola rivoluzione; ma non si sono offese, hanno lavorato anche per questo fantastico Fontana”¹⁰⁴.

Negli anni successivi, soprattutto nella seconda metà degli anni Quaranta, le forme mutano e le ceramiche si presentano con figurazioni ambigue, "maculate di smalti vividi, riflesse come gusci di conchiglie, valve di madreperla"¹⁰⁵.

Tali creazioni, si sarebbero potute definire come "viluppi informali di coralli, concrezioni minerali da ipogei carsici"¹⁰⁶, ma allo stesso tempo, avrebbero potuto rivelarsi come "figure velocissime di angeli, di cavalieri o di femmine dardeggiate piuttosto che crocefissi indeterminati che il fuoco aveva contorto come lingue e ora la luce corrodeva come la salsedine"¹⁰⁷.

Nonostante questa increspata indeterminatezza, peraltro, non vi sono stacchi sgradevoli portati dalle sorprese della cottura, nè esiti contrari a quelli cercati. Tutto appare voluto ed elegante.

La dialettica tra colore-segno-spazio, che si era creata sin dagli anni Trenta, si spinge in questi anni, univocamente nel rapporto tra materia e colore che, con i suoi cangiantismi, porta in sé un'altra dimensione spaziale. Si tratta di una dimensione in cui la materia sconvolta, ondeggiante e animata dai riflessi cromatici, dialoga con lo spazio attraverso una continuità dinamica.

Tutto ciò, pare dimostrare una volontà impellente, da parte dell'artista, di fuoriuscire dai limiti delle volumetrie scandite; egli, infatti, passa da una scultura a forma chiusa dove le superfici, seppur "disossate", lasciano ancora intuire figurine danzanti e arlecchini vorticosi, ad una scultura che diventa di tocco e "il colore, negli smalti più squillanti, non ha nulla di naturalistico: è astratto nella colata dei gialli sulfurei e di viola; ma sempre in modo che la rapidità di tocco non sia frammentata anche dal colore, che, per ogni scultura a gran fuoco, si risolve in poche, larghe tonalità fondamentali"¹⁰⁸.

Se fino agli anni Quaranta, le ceramiche di Fontana si vestono di fantasiosi ed artificiosi riflessi cromatici, a partire dagli anni Cinquanta, l'opera dell'artista si ridimensiona e i vitali cangiantismi delle opere precedenti si fanno più timidi, lasciando spazio a toni più tenui e all'estrema raffinatezza dei toni più opachi propri della terracotta.

¹⁰⁴ F. Fergonzi, *Terra come materia. Ceramiche e terrecotte di Arturo Martini, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini, Martano*, Torino 1986, p. 9.

¹⁰⁵ P. G. Castagnoli, F. D'Amico, F. Gualdoni, *Lucio Fontana. La scultura in ceramica*, Electa Milano 1991, p. 21.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 34

Sono gli anni dei *Concetti Spaziali* e le terrecotte vengono incise, graffiate e bucate, tanto che la critica, che aveva annotato la novità dei manifesti spazialisti con una certa curiosità e talvolta con reticenza, incomincia a considerare anche queste ceramiche e terrecotte come sculture spaziali.

Con queste opere del primo dopoguerra, Fontana porta a maturazione una ben più importante e decisiva esperienza: "quella della messa a punto definitiva della sua problematica spaziale, che poi si rivelerà a partire dai primi 'tagli ' alla fine degli anni Cinquanta"¹⁰⁹.

Con l'avvento degli anni Sessanta, la sua produzione di ceramiche e di terrecotte, sarà obliata dalla sua nuova produzione artistica più vicina all'informale, quasi non ci fosse il ricordo, da parte della critica, che sino agli anni Quaranta, Lucio Fontana veniva ricordato quasi esclusivamente come scultore - ceramista.

Senza dubbio, questo artista, ha contribuito più di altri, forse più di Picasso - che per circa un ventennio, dal 1947 agli anni Sessanta, si dedica a questo linguaggio espressivo che scopre particolarmente congeniale alla sua vena creativa - a rinnovare in modo radicale il gusto della ceramica.

Da questa materia, traspare la forza intellettuale dell'artista e il suo rapporto coinvolgente con la terra; terra come "grande madre, materia e memoria, materia come nucleo radiante di energie vitali che convocano a sé spazio e tempo"¹¹⁰.

Traspare il suo essere uomo artista, uomo di *techne*, uomo di pensiero e uomo d'azione. Egli è stato tutto questo nel suo essere scultore ceramico, ma anche nel suo essere pittore; lo è stato dalle nature morte fino alle straordinarie profondità dei suoi fondali marini dove la materia era autonoma germinazione; lo è stato nel decennio successivo, quando dalla bocca spalancata e urlante della *Medusa*, usciva l'ansia di nuovi intenti di forma.

Lo è stato anche nella monumentalità invadente della materia nel *Cocodrillo* (1936), dove opalescenti manifestazioni cromatiche si manifestano in tutta la loro bellezza.

Lo è stato al suo ritorno dall'Argentina, nel 1947, nella sua lingua "barocca", quando di lì a poco si manifesterà il suo gusto per la materia che esplode nello spazio con ritmi da capogiro.

La ceramica si fa riflessata e la luce raddoppia i suoi riflessi manifestandosi in continui rimbalzi tra interno ed esterno e l'artista, senza sosta e senza sazietà, incede cavalcando la materia indomabile, divenendo con essa il simbolo di una progenitura, di una fase aurorale del fare ceramica in modo radicalmente nuovo e senza retorica.

¹⁰⁹ E. Crispolti (a cura di), Fontana Catalogo generale vol. I; Electa Milano 1986, p. 10

¹¹⁰ P. Castiglioni, F. D'amico, F. Gualdoni, Scultura ceramica in Italia nel Novecento, Electa, Milano 1989, p. 11.

Molti anni prima Martini ha aperto la via per una nuova riflessione e visione della scultura; da questo momento, è Fontana che agisce su un'intera generazione come base di partenza per gli studi della genesi artistica dell'opera ceramica.

Egli, meglio di qualunque altro, consente l'identificazione tra cultura della ceramica e ricerca plastica pura, fino al raggiungimento di un altissimo grado di integrazione e chiarezza concettuale tra i due aspetti.

“Egli costruisce queste epifanie brucianti, di sensuosa captazione spaziale e luminosa, in virtù d'una padronanza tecnica, d'un virtuosismo distillati al punto da potersi esibire, come a rinnovare l'antico precetto castiglionesco del “fatto senza fatica e quasi senza pensarvi”¹¹¹.

¹¹¹ P. Castiglioni, F. D'amico, F. Gualdoni, *Scultura ceramica in Italia nel Novecento*, Electa, Milano 1989, p. 14.

OPERE



Lucio Fontana, *L'uomo nero*, 1930.



Lucio Fontana, *Conchiglie*, 1937.



Lucio Fontana, *Donna seduta*, 1938.



Lucio Fontana, *Gallo*, 1938.



Lucio Fontana, *Leoni*, 1938.



Lucio Fontana, *Granchio*, 1938 -39.



Lucio Fontana, *Medusa*, 1941.



Lucio Fontana, *Ritratto di Donatella*, 1949.



Lucio Fontana, *Guerriero a cavallo*, 1948 – 50.



Lucio Fontana, *Ceramica spaziale*, 1949.



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1956.



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1962.

3.3 LEONCILLO LEONARDI: PER UNA CERAMICA ESISTENZIALE

E' ora il tempo in cui un altro artista pur *con fatica*, ma quasi senza pensarvi, dopo alcune fasi e processi sofferti, porterà la sua materia allo stato informale.

Egli dirà "una scultura non la penso già finita, farla non diventa una esecuzione.

C'è all'inizio soltanto il senso di ciò che dovrà essere, quello che dovrà esprimere. E' nella agitazione della creta che si aggiunge, che cresce nell'aria, nella sua interna dinamica che essa cerca di definirsi, di ritrovarsi.

A volte la scultura riesce ad essere, qualche volta no o delle parti soltanto.

Resta allora informe, sconvolta, una emozione che non si è conclusa in una idea".¹¹²

Così, dai tagli spaziali di Lucio Fontana passiamo agli strappi esistenziali, con l'opera di un artista che, dagli anni Quaranta agli anni Sessanta, utilizza la ceramica in modo nuovo e con nuova libertà: Leoncillo Leonardi.

Volgere lo sguardo verso l'opera di Leoncillo in relazione a quella di Lucio Fontana "è come osservare l'evoluzione di due stormi che si mescolano, per poi prendere direzioni diverse che si risolvono poi, di nuovo, in un avvicinamento, un'alternanza di pieni e di vuoti che trasformano la materia, liberandola dal vuoto"¹¹³.

I due artisti, infatti, sono nati in tempi diversi e in luoghi tra loro distanti, ma le loro vite sono segnate da preoccupazioni affini, che si risolvono attraverso stili, espressioni, umori e ragioni dissimili, ma che al contempo hanno lo stesso spirito critico.

Spirito critico per entrambi severo e attento, che ha indicato loro "l'evoluzione di un linguaggio articolato, ricco di sfumature che trae dalla materia il suo senso naturale, ma lontano da un approccio manicheo, espressione di una concezione binaria dell'arte che dominò il dopoguerra"¹¹⁴.

In Italia, in questi anni, si creano due fronti opposti e sempre più lontani fra loro: gli astratti e i figurativi.

I due schieramenti si distinguono per una visione opposta del mondo, ma sono accomunati da un immobilismo ideologico che preclude ogni sorta di scambio.

¹¹² G. Carandente (a cura di), *Leoncillo. Leoncillo Leonardi*, mostra antologica 8 luglio – 8 settembre 1969, catalogo della mostra, da *Il Piccolo Diario (1957 – 1964)*, Edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 77.

¹¹³ F. Stocchi (a cura di), *Fontana. Leoncillo. Forma della materia*, Fondazione Carriero, Milano, 2016, p. 4.

¹¹⁴ *Ibidem*.

In questo clima di forti contrapposizioni tra figurativi e astratti, Leoncillo e Fontana scelgono di non lasciarsi coinvolgere e di andare oltre a tutto questo, creando una via alternativa, una strada propria che avrebbe portato entrambi a superare le problematiche confinanti dell'epoca attraverso una vera e propria sintesi tra figura e astrazione; attraverso una totale autonomia espressiva abbandonano la *mimesis* e mantengono, attraverso il materiale ceramico, un rapporto vivo con la natura.

Negli anni Trenta, infatti, il mezzo della ceramica assume un notevole rilievo nell'ambito della scultura, diventando il *medium* per eccellenza per alcuni artisti come Fontana, Brogгинi, Melotti e soprattutto per Leoncillo.

La ceramica diventa un tramite molto efficace per sterilizzare i concetti radicati di monumentalità e classicità e viene scelta dagli scultori con lo scopo di liberare le forme da vincolanti accostamenti mimetici con la realtà.

Lo stesso Leoncillo dichiara di aver sempre inteso la ceramica come "rottura di un concetto tradizionale di scultura"¹¹⁵.

Così, egli porta questo materiale ad essere il "medium" per eccellenza in grado di esprimere uno stato esistenziale, caricandolo di metafore e simbologie gravide di contenuti profondi e intimi.

Se Fontana è stato il vero precursore dell'Informale, Leoncillo ne sarà il vero protagonista; con la sua percezione della materia traccia segni istintivi, liberi e sperimentali, drammatici e poetici, veri e spietati come la vita.

Leoncillo Leonardi nasce a Spoleto nel 1915 e coltivata per suo conto studi umanistici e letterari, ma inizia a modellare la creta molto precocemente, nel 1926.

La sua formazione inizia verso la metà degli anni Trenta, a Roma, dove si stabilisce definitivamente soltanto nel 1942.

E' il periodo in cui dalle sue opere emerge un linguaggio sinuoso e al contempo nervoso, sincopato, ma anche fluido; è un linguaggio che accomuna altre esperienze artistiche italiane dell'epoca e che nasce dalla necessità, da parte della cultura artistica, di interrompere gli equilibri del clima novecentista imperante tra le due guerre.

Sono gli anni in cui Lucio Fontana inizia ad Albissola la sua esperienza ceramica, realizzando le sue *Nature* in grès, nella manifattura di Giuseppe Mazzotti (1935-36), per poi sfornare altre ceramiche policrome, tra cui *Medusa*, *Fondo marino*, *Cavalli* e una schiera di *Leoni*, *Galli*, *Sirene*, *Delfini* e

¹¹⁵ M. J. R. De Infante, *Scultura di Leoncillo dagli esordi al 1945*, Tesi di laurea specialistica, Università di Bologna, 1977, p. 34.

cavalli marini in ceramica riflessata che, per le tematiche naturalistiche e il trattamento plastico sono facilmente associabili alle opere dell'artista spoletino, quali *Il cervo*, *I cani*, *Il nibbio* e *Le colombe*.

Sono opere caratterizzate da un trattamento plastico definito neo-barocco, ma che il Longhi, diversamente da altri critici, preferiva definire come "patetici barocchetti"; inoltre, sempre il Longhi, ribadiva che le sculture di Leoncillo realizzate negli ultimi anni Trenta (*l' Arpia*, *L'Ermafrodito*, le *Favole di Fedro* e il *San Sebastiano*), sono portatrici di un barocchismo decadentistico seppur "sostenute da una volontà di pathos e da un istinto ansioso"¹¹⁶.

Questi influssi barocchi e baroccheggianti, che spesso sono sintomatici dei periodi di crisi, continueranno a contrapporsi alle soluzioni di Novecento, attraverso le personalità artistiche che operano alla fine degli anni Trenta.

Nella scultura di Leoncillo, il barocco rivela lo smarrimento di miti ormai inefficaci e, al contempo, è il riflesso del tentativo di resistere alla crisi dell'arte perché, come sostiene Banfi in un articolo pubblicato sulla rivista "Corrente" nel 1939, "se l'arte è in crisi, non significa affatto che essa sia in decadenza; significa piuttosto che essa risolvendo di necessità forme e strutture tradizionali, il cui valore non può non compensare il fatto dell'assoluta inattualità, è costretta a riporsi il problema stesso della sua realtà concreta e a rinnovarsi in esso, a contatto e per un mondo che si rinnova (...). Solo dunque per questo concetto della vita dell'arte, contro il pregiudizio della sua ideale, univoca esemplarità, nella coscienza della crisi che travaglia il nostro mondo della cultura, ci è possibile comprendere e valutare l'arte contemporanea, liberi tanto da un accademismo pedante, quanto da un diletterantismo petulante"¹¹⁷.

Alla fine degli anni Trenta, dunque, il neobarocco è segnato da una fase "esplosiva" di forme aperte e profonde, dai volumi frastagliati e dal modellato dinamico e vestito da policromie chiassose.

Sono le stesse caratteristiche riprese molto tempo dopo, negli anni Ottanta, quando verranno rivalutate le poetiche revivaliste e citazioniste, in cui il colore, il disegno e la plastica tornano ad essere selvagge.

Così, il neobarocco di questi anni, può essere messo in relazione con il concetto di *ripetizione differente*, secondo cui, "ad un presente reso sempre più povero e schematico dalle abitudine e

¹¹⁶ M. J. R. De Infante, *Scultura di Leoncillo dagli esordi al 1945*, Tesi di laurea specialistica, Università di Bologna, 1977, p. 34.

¹¹⁷ Ibidem, p. 39.

dalla routine, deve succedersi un presente più ricco e pieno, integrato dal passato e dalla memoria”¹¹⁸.

Dal 1939 al 1945, in Italia, si diffonde un linguaggio comune che rifiuta lo stile classico e razionale avanzato dai gruppi del potere e che riprende, invece, la lezione di Picasso per manifestare la condizione angosciata e dolorosa che costringeva gli animi e le coscienze in questo delicato periodo storico-artistico.

In questi anni, a Roma, Leoncillo entra in contatto con la Scuola Romana e con artisti come Mafai, Cagli, Guttuso, Turcato, Scipione: tutta quella generazione che muoveva dal dopoguerra con linguaggi carichi di nuova dinamicità, a volte problematici e tesi di tensioni interiori.

E' un ambiente culturale che mostra di aver assorbito una prima ondata di modernità chiudendosi a questa “prima conquista”, fermandosi ed escludendo i passi successivi, sorvolando così lo stimolo cubista per nutrirlo con lo spirito sprezzante, con la furia e la rabbia, con una disinvoltura saccate di chi crede di aver assaggiato a sufficienza le istanze nuove dell'espressionismo; questo, è soprattutto la posizione della scuola romana: l'ambiente che d'obbligo va citato per entrare nel primo tempo di un artista come Leoncillo.

Nell'ambiente romano, politicamente attivo nell'organizzazione clandestina di sinistra, Leoncillo entra a far parte del neonato Fronte Nuovo Delle Arti, che raggiungerà la piena maturità soltanto nel 1947, con la prima esposizione alla Galleria Cairola di Milano, a cui Leoncillo parteciperà presentato da Alberto Moravia.

Sono questi gli anni in cui l'artista spoletino è alla ricerca di un nuovo sintetismo che si nutre di forme geometriche appartenenti ai moduli cubisti che, per evitare confusioni con movimenti artistici precedenti, è opportuno chiamare secondo postcubismo.

In Italia il secondo postcubismo viene letto prevalentemente in chiave picassiana e, dopo essere emerso nelle prime opere di Guttuso, trova la sua continuità e una più decisa maturazione nella metà degli anni Quaranta.

Si tratta di un movimento, quello del Fronte Nuovo, alla ricerca di un nuovo realismo, che si distacchi dalla figurazione del naturalismo, ma anche da una ripresa di istanze astratte e concretiste.

¹¹⁸ R. Barilli, *La ripetizione differente di Foucault e Deleuze in Tra presenza e assenza*. Milano, 1974, citato da M. J. R. De Infante, *Scultura di Leoncillo dagli esordi al 1945*, Tesi di laurea specialistica, Università di Bologna, 1977, p.40.

Gli artisti fondatori, sono intellettuali che hanno partecipato alla lotta di resistenza al fascismo e che faticano a ritrovare un'identità "che concreti la riconquistata capacità di essere attori della storia, senza deleghe, nel loro pensare, scrivere, progettare, costruire, dipingere, scolpire"¹¹⁹.

Il Fronte Nuovo delle Arti, dunque, decide di proseguire l'azione di resistenza nei campi che vedono l'interazione tra il sociale e l'arte con l'intento di "affermare la libertà dell'artista contro la pseudo-eticità delle dottrine reazionarie, lo svincolamento dei valori pittorici da certi postulati tendenti a isolare il fatto estetico dalla vita"¹²⁰ e, allo stesso tempo, "ridare la completa responsabilità d'uomo all'artista, rilegittimando il suo linguaggio al di sopra delle malintese tradizioni"¹²¹.

Leoncillo risente sicuramente di questo influsso cubista, basti guardare le opere *La Dattilografa* e *La Centralinista*; opere, queste, che rispecchiano le domande che aleggiano in questo dopoguerra: come dovrà essere la pittura? E la scultura? Quale il linguaggio più appropriato per esprimere la crisi del tempo? Si attende così, l'arrivo di un nuovo mito che sostituisca quello classico ormai tramontato e che conduca l'arte figurativa ad una nuova narrazione, la cui protagonista è la civiltà anonima.

Il primo grande esempio di questo eroismo dell'anonimato, di questo nuovo linguaggio è *Guernica* di Picasso: un grido di rivolta senza simboli, senza emblemi, ma tensione estrema, bellezza e poesia pura.

La forza e la potenza di quest'opera cambiano la percezione del linguaggio artistico - rappresentativo tradizionale, trasformandolo in linguaggio popolare e sociale.

Tutto questo, avrà delle ricadute inevitabili nelle opere di un artista sensibile e profondamente umano come Leoncillo Leonardi, che da ciò trarrà ispirazione e nelle quali egli non manca di rivelare il suo atteggiamento del tutto personale nei confronti della geometria; per l'artista in questione, infatti, quest'ultima, non è mai stata uno stile, bensì un mezzo per chiarire razionalmente alcuni aspetti del visibile.

Non c'è dubbio che il cubismo, letto soprattutto attraverso *Guernica*, inciti ad una sintesi della forma e a un nuovo linguaggio rivoluzionario, ma ciò che spinge Leoncillo ad un'analisi della forma derivante dal "terremoto" cubista, non è soltanto pura volontà di ripartire da schemi che sono definiti "moderni", ma piuttosto da ascrivere ad un processo proveniente da molto più lontano e

¹¹⁹ L. M. Barbero, *Il Fronte Nuovo delle Arti. L'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1999, p. 34.

¹²⁰ Ibidem p. 36.

¹²¹ Ibidem.

che assurge alla necessità e alla volontà di sondare la materia, analizzarne la forma per raggiungerne le profondità.

Così, Leoncillo, intesse relazioni contrastanti tra luce e ombra, superficie e profondità, tra interno ed esterno, dimostrando che il “suo” cubismo, non ha nulla a che fare con quello italiano, spesso frainteso e costretto dentro alle morsa dell’ideologia politica. Si tratta, piuttosto, di una pura indagine devota soltanto all’ideologia della conoscenza; la stessa che porta lo scultore ad agire sulla materia secondo un ribaltamento delle parti, per cui, dal buio, egli saprà tirar fuori la luce, dal vuoto la pienezza e dal cromatismo superficiale della materia, la struttura profonda che anima la terra plasmata a gran fuoco.

Le prime sculture realizzate all’inizio degli anni Quaranta sono principalmente dei ritratti, dove Leoncillo devasta la materia, esaspera il modellato ed enfatizza i caratteri fisiognomici, sempre in bilico tra espressionismo e realismo, nonostante egli non ceda mai alla retorica comoda e descrittiva.

A conferma di tutto ciò, ci sono le sue opere, che sono caratterizzate da un modellato rapido e nervoso, in cui la materia sembra sfuggire, dissolversi e disintegrarsi, come ne *L’Autoritratto* del 1941- 42; la semplice terracotta appare tormentata e le sue superfici, non essendo smaltate, contribuiscono alla resa di un effetto simile al “non finito”.

La bocca e gli occhi della scultura vengono rappresentati come semplici fessure abbozzate nella creta viva e l’opacità della materia sembra assorbire tutta la luce che forse sarebbe scivolata sulla fronte e lungo le guance: l’effetto è drammatico e anticipa le grandi terrecotte informali della fine degli anni Cinquanta.

Ma la scultura più apertamente connessa alla cronaca del periodo e al clima culturale romano di questi anni è sicuramente il *Ritratto di Titina*: “scultura vera, spettinata, con vesti dimesse di una popolana romana che rimanda subito ai film di Rossellini. L’aneddoto del gatto stretto tra le mani conferma che Leoncillo non teme l’episodico e non ritiene di dover portare alcuna sorta di riduzione nei confronti dello spettacolo quotidiano”¹²².

Sono personaggi, quelli di Leoncillo, che non ostentano né esasperano i loro slanci umani; per quanto il volto sia scavato e dolente, è sempre presente una mediazione che stempera il dramma. I ritratti dell’artista scansano le facili prepotenze cromatiche e le forme liquide del 1939, per consegnare la materia a tagli inconsueti e a effetti luministici di ascendenza seicentesca.

¹²² M. J. R. De Infante, *Scultura di Leoncillo dagli esordi al 1945*, Tesi di laurea specialistica, Università di Bologna, 1977, p.43.

La scultura di Leoncillo diventa espressione di una quotidianità dolorosa e sofferente, dove il modellato penetrato dal colore degli smalti si fa metafora di un'umanità profondamente colpita dal dramma della guerra e, l'opera *Partigiana con le mani ferite* realizzata dallo scultore nel 1943, nel suo espressionismo feroce, nei suoi rossi sbavati e nelle sue mani pietosamente distorte, diventa il riflesso di una vena popolaresca complessa, rivoluzionaria e rabbiosa.

Queste tematiche sofferte e tragiche, proseguono e nel 1944, Leoncillo vince il primo premio nella "I Mostra d'Arte contro le barbarie", con le due versioni di un' opera intitolata rispettivamente *Madre romana* e *Madre romana uccisa dai tedeschi*.

La forza di questa scultura nella sua seconda versione, così drammaticamente "viva", viene in qualche modo espressa nella figura di Pina, interpretata da Anna Magnani, nel film realizzato da Roberto Rossellini un anno dopo, nel 1945: *Roma città aperta*.

Come nel film, la donna è giacente, dispiegata in orizzontale; posa plastica che fin dall'antichità richiama la tematica del dolore e della morte; basti pensare alle sculture tombali come la *Santa Cecilia* di Maderno o la *Beata Ludovica Albertoni* del Bernini, che potrebbero addirittura aver influenzato la scultura di Leoncillo, la cui opera si risolve nella letterale occupazione del suolo e la materia cade a terra, aggredita da un modellato veloce che sfuma il senso figurativo e anticipa gli aspetti informali della fine degli anni Cinquanta. Sarà il caso di *Vento rosso*, scultura realizzata da Leoncillo nel 1959, che con la sua plastica non-formale, può connettersi a quella delle due versioni della *Madre romana*.

La fine degli anni Quaranta è anche un periodo in cui Leoncillo e gli artisti della sua generazione, attraversano una forte crisi di valori e di mezzi espressivi in cui viene coinvolta anche la disputa tra astrattismo e realismo che si afferma proprio in questi anni, proseguendo fino alla metà del decennio successivo. La soluzione verrà dalla ricerca di un linguaggio diverso, capace di andare oltre la crisi in atto.

Leoncillo trova così la propria strada attraverso gli smalti rutilanti, i tagli, i grumi di terra e le ombre addensate delle grandi ceramiche informali, che saranno anche l'immagine di una coscienza che, attraverso la sofferenza, diventa linguaggio artistico.

La creta, tra tutte le materie a disposizione dello scultore, sarà quella che meglio si presterà a manipolazioni senza modelli precostituiti, a operazioni gestuali frutto di accadimenti, a gesti profondi del vissuto in cui Leoncillo continuerà a ricercare il proprio "Io", attraverso un "Es" che sembra essere sempre dominante.

Un "Es" che si riflette nella modellazione di quella sua creta, plasmata come sua carne, in un processo di identificazione assoluta dove la modellazione, fin dalle sue prime manifestazioni, tende ad essere autonoma e indipendente da ogni intento figurativo e illustrativo; e anche se i temi a cui l'artista si rivolge possono sembrare sacri (*S. Sebastiano*) o addirittura mitologici (*L'Arpia, Sirena, Ermafrodito*), sono in realtà pretesti per mettere in moto la materia e i suoi imprevedibili e continui movimenti.

Sono tumultuosi rigonfiamenti, modellati rotti e anfrattuosi, sono modellazioni esagitate in cui la materia vive di proliferazioni interne ed esterne, si dilata e lievita senza curarsi delle forme consuete o pretenziosamente anatomiche, consone al nostro comune orizzonte visivo.

Con la fine del 1955 circa, vi è una nuova svolta, data principalmente da una crisi ideologica dell'artista.

Egli non sente più l'urgenza di incidere sulla materia racconti, aneddoti o simbologie pretestuose, né storie populiste rispondenti ad un'ideologia politica ormai priva di influenze dirette sulla sua attività artistica.

In questo momento ad entrare in crisi è anche quel linguaggio post-cubista che, inizialmente, era parso un approdo sicuro per esprimere la nuova modernità attraverso una sintassi che imponeva colori puri come metafora di uno stato esistenziale non compromesso.

Un'addizione potente combinava una crisi ideologica e politica con una crisi umana e stilistica, portando ad un inevitabile crollo o ridimensionamento dei valori.

Ma il fantomatico crollo dei valori, in un'epoca storica come questa, non era di certo un evento privato e riservato ad un artista come Leoncillo, ma un'esperienza del sentire comune, pubblico, sociale, che toccava profondamente l'artista come figura universale e, di conseguenza, anche la sua arte.

Si presentava bruscamente l'inadeguatezza di un linguaggio che risultava anacronistico e inefficace e che, nel migliore dei casi, comprometteva l'iter di molti artisti e nel peggiore, ne arrestava definitivamente il processo creativo.

Nel caso di Leoncillo, la crisi fu la spinta liberatoria che lo svincolò dai canoni imperanti, dandogli così l'opportunità di sentire a fondo la propria vocazione e seguirla con poetica e straziante dedizione.

E' la fine degli anni Cinquanta e l'artista si lascia alle spalle l'eco degli esordi, si spoglia del modello figurale che già inneggiava a sciogliersi nei bassorilievi del '39 o nella fase delle nature morte, ma che poi, inevitabilmente, ritornava pungente e disturbante.

Nell'anno 1957 la figura è completamente sconfitta.

In questo suo periodo di crisi, l'artista tiene un *Piccolo Diario* (pubblicato postumo proprio con questo titolo) in cui i suoi pensieri e i suoi strazi si susseguono sulla carta, prima che sulla creta:

“Sono stato tutta la notte senza poter entrare nel sonno per mille pene confuse; con la luce la coscienza si è fatta più desta e con essa preciso il pensiero che presto sarei dovuto scendere giù in studio a lavorare. Ma quale lavoro?

Ogni mia idea si scoloriva per l'indecisione, ogni soggetto che già avevo in mente o qualunque nuovo ne pensassi, non si identificava con quella dolorosa presenza di me stesso che mi aveva accompagnato tutta la notte”¹²³.

Gli eventi rimettono a nudo il carattere da sempre intimo ed esistenziale della sua arte e si fa più aspra la dura lotta con se stesso e con i suoi sentimenti.

Questa complessa fase psicologica, però, si dimostrerà ricca e proficua, trovando la sua espressione in una equivalenza di nuove plasticità tormentate: *L'informel* stimola il suo fare fino al raggiungimento di un raffinato e struggente espressionismo interiore.

La creta si anima di uno stile convulso, spossato, tragico; tenta di germinare, ma il suo crescere viene continuamente interrotto da tagli improvvisi, crudi, densi e ne è un esempio l'opera *Ore di Insonnia* del 1959, molto famosa e molto informe: un' amalgama di psiche, nevrosi, fatalità ed energia umana.

Ecco allora, che l'opera di Leoncillo si fa collisione e collimazione tra l'organico e l'inorganico, tra l'interno e l'esterno, tra l'interiore e l'esteriore: l'opera diventa forma organica di sentimenti e si fa massa esteriore di un processo interiore ad essa, ma soprattutto si fa epifania magmatica di dinamiche emotive e psicologiche che scaturiscono dalle dita dell'artista.

Questi rapporti contrastanti e allo stesso tempo complementari tra organico e inorganico, tra interiore ed esteriore, lo guidano verso risultati altissimi.

Ma se la forma non è più il modulo sul quale la materia insiste ed esiste, essa continua ad avere una sua presa nello spazio circostante in quanto, “ crea intorno a sè una zona magnetica, d'intensificazione fenomenica”¹²⁴.

A prendere possesso dello spazio circostante sono i colori che prorompono dall'interno e creano crateri avvampati, crepacci, lacerazioni che sembrano procurate da un continuo fermento

¹²³ G. Carandente (a cura di), *Leoncillo. Leoncillo Leonardi*, mostra antologica 8 Luglio – 8 Settembre 1969, catalogo della mostra, da *Il Piccolo Diario (1957 – 1964)*, Edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 73.

¹²⁴ G. Carandente (a cura di), *Leoncillo. Leoncillo Leonardi*, mostra antologica 8 Luglio – 8 Settembre 1969, catalogo della mostra, da: *Il monumento di Albisola*, in *Architettura*, Roma, 1958. Edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 39.

interiore o da un fenomeno naturale. Così, le piaghe dell'anima, diventano piaghe della materia e si inverano piene di luce.

La materia si dà per rotture, precipitazioni, fughe, fa parlare di accumulo e di sottrazione in un continuo affermarsi e annientarsi.

Questo modo di procedere nella modellazione della creta è il riflesso del rapporto passionale e appassionato che Leoncillo ha con questa matrice originaria; egli la fa tremare con le sue mani, impedendole di assumere contorni, forme, fissità, di appartenere a un tempo e di occupare uno spazio; la interroga e così facendo abbatte ogni limite, ogni confine, ogni senso di termine, per farla vivere nel suo divenire.

Leoncillo lavora su una materia che sembra dimenticare se stessa e la sua consistenza, per essere la rappresentazione dell'avvio, di un incominciamento; nelle sue continue trasformazioni, la creta si fa portatrice di storie, di tutto ciò che l'artista ha visto e amato.

Per questo, in occasione della mostra personale nella Galleria *La Tartaruga* a Gallarate, lo scultore sostiene di aver modellato foglie, cespugli e fiori per meglio "vedere" le cose anche se, in seguito, avrebbe plasmato altre forme, meno naturali, per creare una natura "innaturale", perché, come disse egli stesso: "noi non siamo naturali".

Sono gli anni in cui Leoncillo crea le sue sculture più intense attraverso un modellare di tocco, quale strumento d'una visione altamente lirica e sofferta.

L'artista si avvicina così, senza bonomia, alla natura, straziandola; quel che ne trae è una manciata di terre meravigliose che assumono l'aspetto di minerali, vegetali, forme biologiche e non, riplasmate sotto le sue mani.

E' chiaro che la natura a cui si rivolge Leoncillo non ha nulla a che fare con quella degli erbari, né con quella che abitualmente crea spettacoli naturali edonistici e, una complessa concrezione materica sui toni del magenta, può prendere il nome di "*Rosso di sera*", anche se nulla vi si legge, se non gli smalti stupendi.

Come sostiene Cesare Brandi nel 1957, "è, in uno con la natura, l'attimo vitale dell'artista, il congiungimento segreto del mondo esterno con l'ansia, la speranza, l'angoscia: non l'esterno che si interiorizza ma l'interiorità che si investe e trasforma: è ancor più calzante dire che tutto allora diviene plastico come creta. Così l'emozione arriva a comporsi su cime molto diverse da quelle da cui partiva e io dubito che qualcuno riconosca dei cipressi nelle sculture che portano quel nome".

Il rapporto che Leoncillo ha con la natura, non ha nulla di arcaico, ma è lo specchio di qualche cosa di interno e doloroso, ma soprattutto, "non naturale" o meglio, naturale a sé.

Leoncillo realizza un mondo di natura altra, che corrisponde a figure createsi interiormente; è una natura di intuizioni, di fantasie e di memorie, restituiteci attraverso una stupenda materia ceramica, carica di policromie profondamente evocative di una forza eventica del vivere dell'uomo.

Un vivere che non è naturale, appunto, ma che è dato da un'artificialità che è propria dell'uomo moderno, un'artificialità a cui si è piegato l'antico mezzo espressivo qual è la ceramica.

Questo *artifex* del processo tecnico, con Leoncillo, si trasforma in processo naturale: smalti e ingobbi non sono più uno strato superficiale, un abito con cui vestire la creta, ma sono stratificazioni simili alla corteccia di un albero, creando così un intricato rapporto tra artificialità e naturalità.

Dal momento in cui il colore non è più inteso come rivestimento, la policromia della creta non risponderà più ad una aggiunta o sottrazione di valori, ma sarà il riflesso della loro crescita; essi diverranno inevitabilmente un tramite espressivo.

Come sostiene Maurizio Calvesi, si tratta di una "naturalità umana indipendente da quella della natura, cui tuttavia non è estranea, ma connessa in uno sforzo di parallelismo che è rimpianto di una condizione perduta ed, anche, solidarietà d'esistere"¹²⁵.

Così si esprime lo stesso Leoncillo nel suo *Piccolo Diario*: "quello che voglio, che debbo fare nascerà come un nuovo oggetto naturale, come una pianta che fa le foglie. Foglie che, se non le << sapessimo già >>, sarebbero di forma impreveduta. [...] Un nuovo oggetto naturale che divenga con stratificazioni, solchi, strappi che sono quelli del nostro essere, che esca come il nostro respiro. Non più colore quindi, ma materia che ha un colore [...]"¹²⁶.

Così, lo sguardo si posa "sulle ceneri di un mondo da noi molto amato ma che non fummo capaci di salvare"¹²⁷ e, con la speranza di scorgere nella materia rappresa, una parvente sembianza di un uomo, di un oggetto o di un elemento naturale, deve rassegnarsi alla veduta di un mondo frantumato, fatto informale e nutrito di fantasie.

Sono fantasie surreali e acerbe, fuse all'interno del forno dello scultore insieme all'idea, ai sentimenti, alle angosce, alle emozioni, insieme ai giorni e alle notti; la vita, gli smalti e la materia si abbracciano e si rapprendono in un'unica non-forma, in cui l'intangibile si può toccare.

¹²⁵ G. C. Argan, M. Calvesi (a cura di), *Leoncillo opere recenti*, Catalogo della mostra, L'attico, Roma 1960.

¹²⁶ G. Carandente (a cura di), *Leoncillo. Leoncillo Leonardi*, mostra antologica 8 Luglio – 8 Settembre 1969, catalogo della mostra, dal *Piccolo Diario* (1957-1964), Edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 74.

¹²⁷ G. Carandente (a cura di), *Leoncillo. Leoncillo Leonardi*, mostra antologica 8 Luglio – 8 Settembre 1969, catalogo della mostra, da: *Il monumento di Albisola, in Architettura*, Roma, 1958. Edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 69.

OPERE



Leoncillo Leonardi, *San Sebastiano*, terracotta invetriata, 1938.



Leoncillo Leonardi, *Arpia*, terracotta policroma invetriata, 1939.



Leoncillo Leonardi, *Autoritratto*, terracotta policroma invetriata, 1942.



Leoncillo Leonardi, *Madre romana uccisa dai tedeschi I*, terracotta policroma, 1944.



Leoncillo Leonardi, *Ritratto di Donata*, maiolica policroma, 1944.



Leoncillo Leonardi, *Dattilografa*, maiolica policroma, 1949.



Leoncillo Leonardi, *Ritratto di Mary*, terracotta policroma smaltata, 1953



Leoncillo Leonardi, *Giorni d'estate I*, terracotta policroma smaltata, 1957



Leoncillo Leonardi, *Senza titolo*, grès e smalti, 1958.



Leoncillo Leonardi, *Cuore rosso*, terracotta smaltata, 1958.



Leoncillo Leonardi, *Vento rosso*, terracotta con ossidi parzialmente smaltata, 1958.



Leoncillo Leonardi, *Ore d'insonnia*, terracotta smaltata, 1958.



Leoncillo Leonardi, *Taglio bianco*, grès e smalti, 1959.



Leoncillo Leonardi, *Presagio*, grès e smalti, 1959.



Leoncillo Leonardi, *Al limite della notte II*, terracotta smaltata ingobbata, 1960.



Leoncillo Leonardi, *San Sebastiano*, grès e smalti, 1960.



Leoncillo Leonardi, *Incontro antico*, terracotta smaltata ingobbiata, 1961.



Leoncillo Leonardi, *Racconto rosso*, terracotta smaltata ingobbiata, 1963.

4.

SALVATORE FANCELLO, FUSTO MELOTTI: IL LINGUAGGIO POETICO OLTRE LA CERAMICA INFORMALE.

4.1 SALVATORE FANCELLO: L'IMMAGINARIO ONIRICO E L'ESALTAZIONE VITALE.

La scultura antimonumentale, autonoma e anticlassica dell'artista spoletino Leoncillo, può essere collegata ad un altro importante artista, la cui arte rispecchia la stessa grazia, lo stesso vivace talento e la coscienza lucida della sua persona.

L'artista in questione è Salvatore Fancello (Dorgali 1916 – Bregu Rapit, Albania 1941).

E' difficile pensare a come e quale sarebbe stato il suo futuro da artista, in quanto è morto così giovane che non ebbe nemmeno il tempo di ponderare un vero e proprio esordio.

Lo storico che voglia analizzarne la vicenda o semplicemente procedere con una ricostruzione cronologica degli eventi che hanno portato l'artista al suo breve, ma intenso processo creativo, avrà di certo difficoltà e incertezze; è un caso, quello di Salvatore Fancello, in cui l'inizio e la fine dell'attività artistica si sovrappongono, tanto sono vicini.

Si tratta di un'esistenza artistica molto contenuta, che si sviluppa nei cinque anni tra il 1936 e il 1941, ovvero dal conseguimento del diploma all'ISIA di Monza, fino alla morte sul fronte greco - albanese, a Bregu Rapit, in Albania.

Un periodo di tempo decisamente troppo breve che, nelle biografie ordinarie, viene definito come "periodo di formazione" o "prime esperienze"; nel caso di Salvatore Fancello, però, questo periodo è tutto.

Si potrebbe quindi collocare il suo periodo formativo, nelle sue origini, nella sua infanzia, nella sua terra-madre: la Sardegna e più precisamente Dorgali.

Una terra che in qualche modo è culla, fonte ispiratrice, suolo fertile, ma che allo stesso tempo pone i limiti ad una impetuosa vitalità creativa, in quanto non permette il confronto.

Questa terra-madre diventa così, avara e possessiva, nutrice e costrittrice; per questo Fancello decide coraggiosamente di partire per incontrare la cultura ufficiale della scuola, luogo in cui viene naturale lo scambio, il confronto e l'ambito processo di crescita.

Questo è il momento chiave di un percorso che trova il suo valore nell'autoctonia dell'ispirazione sarda, dove l'artista affina la sua sensibilità e si avvicina per la prima volta all'alfabeto della forma,

ai materiali primitivi e alla raffinatezza degli artisti popolari, per giungere successivamente ad una mediazione che esalti anche linguaggi espressivi più universali.

“Naturalmente, l’ordinamento in fasi consecutive di una presunta evoluzione formale, dalla tabula rasa all’abilità e maturità di un maestro, risulta, in questo caso, in larga misura fittizio: metodologico, appunto, di comodo, giusto per evitare un accumulo caotico di notizie, avvenimenti testimoniati, osservazioni e giudizi”.¹²⁸

In realtà, accostandosi alla produzione artistica di Fancello, si comprende come la sequenza cronologica possa essere una forzatura, in quanto, la rotta non è rettilinea, al contrario, sembra rispecchiare una “navigazione a grandi circoli, come intorno a un lento vortice”¹²⁹; infatti, pare che dal momento in cui l’artista lascia notizia della sua attività e della sua opera, il suo immaginario fosse già ben assestato e definito.

Si tratta di un immaginario inesauribile, autoctono, ma incredibilmente autonomo e pienamente originale, che però, inevitabilmente, ha avuto dei riferimenti e delle guide più o meno determinanti per lo sviluppo stilistico della sua produzione artistica.

E’ infatti difficile stabilire fino a che punto, l’acquisizione di “codici comuni abbia pesato in direzione prevalente sui risultati artistici”¹³⁰ che gli vengono riconosciuti, in quanto manca una approfondita conoscenza documentata degli inizi del suo percorso, ovvero del periodo che precede il suo arrivo all’ISIA.

Salvatore Fancello arriva a Monza nel 1930 , dopo un esame preliminare viene iscritto al primo anno dell’ISIA rivelando subito straordinarie qualità e un talento non comune.

La scuola in questione è il primo esempio di “università” delle Arti Decorative e per i suoi ambiziosi programmi viene spesso paragonata alla Bauhaus; l’istituto si avvale di straordinarie figure che provvedono all’insegnamento, come Arturo Martini e Marino Marini per la plastica decorativa, Umberto Zimelli, Walter Posern e Virgilio Ferraresso per quanto riguarda la sezione ceramica; inoltre, vengono insegnate altre materie come l’oreficeria e la decorazione pittorica.

In questo ambiente culturalmente fertile, il bel viso intelligente, gentile e quasi aristocratico di Fancello, si distingue immediatamente e, per professori e allievi, è subito una rivelazione.

Una rivelazione che non coinvolge solamente i tratti esteriori della sua persona, e che dall’arte e dalla vita chiede solamente occasioni per scoprire e imparare.

¹²⁸ S. Naitza, “ Lo spazio indefinito delle visioni “ in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 11

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem.

A colpire subito maestri e allievi, è la sostanza del suo carattere, come artista e come uomo, che attraverso il suo inesauribile lavoro di pennelli e matite, ma anche attraverso le sue dita inesauste di modellare piccole sculture, svela la consistenza del suo mondo denso di sogni, di fantastiche illusioni, di ironia poetica.

All'Istituto Superiore delle Industrie Artistiche di Monza, egli alimenta e determina la sua fisionomia, rendendo manifeste le sue interpretazioni del mondo, delle bestie, delle piante e dei sassi.

E' un regno primordiale e verosimilmente fiabesco, dove gli animali le bestie sono rese minuziosamente, ma allo stesso tempo con immediatezza e freschezza del segno. L'ironica deformazione di questi soggetti, le minuziose attenzioni per i dettagli più insoliti e la passione che egli manifesta nei confronti di queste bestie, fa pensare quasi ad una specializzazione in questo senso.

Ma, in realtà, il genere è solo un pretesto, perchè in ogni segno sulla carta o sulla creta, in ogni gesto che Fancello compie, si celano altri significati e altri valori; così, il mondo animale diventa solo un punto di partenza, un'occasione per le divagazioni fantasiose di un racconto immaginario.

Nel guardare certi suoi disegni su carta e certe sue ceramiche lavoratissime e ricche di dettagli, vien da pensare a complesse e pazienti elaborazioni delle forme, ma in realtà dominano l'immediatezza e la disinvoltura del tratto, prorompono l'irrequietezza del modellato e l'anticonvenzionalità delle sue composizioni, che esse siano su carta o che esse siano su creta.

Quando tutto questo, in lui, si afferma con maggior maturità e completezza, avviene il passaggio graduale dalla carta alla creta, dal disegno alla ceramica, dalla bidimensionalità alla tridimensionale scultura.

L'approccio alla ceramica non è improvvisato, egli infatti, nel suo paese è stato garzone di un fornaciaio e anche per questo, gli viene naturale iscriversi a Monza nella sezione ceramica: fu una decisione suggeritagli da una vocazione interna e sicura.

Qui, irrubustitosi nella padronanza dei mezzi espressivi egli si perfeziona nella tecnica ceramica a diretto contatto con i forni, con i laboratori, con la materia, quasi da autodidatta.

Nel 1932 Fancello segue gli insegnamenti di Ferraresso, che poi andrà a Padova per intraprendere una carriera autonoma, portando con sé, per un breve periodo, il giovane allievo. In questo periodo padovano, l'artista dorgalese realizza un presepio molto bello, che ahimè viene distrutto in un incendio del forno di Ferraresso.

Se questa testimonianza è andata distrutta, altre invece si sono salvate e sono giunte a noi per farsi ammirare. Ne è un esempio una parete graffita, realizzata da Fancello con la collaborazione di Nivola, per la sesta Triennale.

Secondo Zimelli, l'opera in questione – il pannello litoceramica realizzato a quattro mani con Nivola – è l'unica opera ad essere commissionata da Pagano e rivela la sintonia e l'affinità stilistica e personale tra Fancello e Nivola.

Questi, sembrano condividere le stesse inclinazioni artistiche fin dal 1934, quando tra i due emerge una notevole tangenza nell'adesione ad uno stile primitivista, ma anche un comune "riferimento alle forme solidamente strutturate di Marino Marini"¹³¹.

Nonostante le differenze provenienti dalle loro distinte personalità artistiche, in entrambi prevale la resa tendenzialmente bidimensionale e stilizzata dell'immagine, per poi evolvere in una figurazione più leggera e meno definita, "fatta di spazi liquidi, indefiniti, in cui si perde ogni residua suggestione di volume"¹³². Questo nuovo modo, dapprima usato da Fancello nelle sue decorazioni ceramiche - come per esempio nel *Piatto con pavoncella* risalente alla metà decennio – viene successivamente sviluppato anche nel graffito presentato alla VI Triennale di Milano nel 1936.

Nonostante gli incidenti di percorso e i difetti tecnici lamentati e sottolineati da Zimelli, il pannello litoceramico è molto importante in quanto rivela la notevole sintonia tra Salvatore Fancello e Costantino Nivola, tanto che "chi non conoscesse la storia del pannello, non lo direbbe eseguito in collaborazione, tanto il tema, l'intonazione e i modi paiono propri di Fancello, dal quale Nivola sembra in questo periodo ipnotizzato"¹³³.

Fancello si trova a proprio agio anche con una parete di dimensioni molto ampie rispetto a quelle a cui egli era abituato e coglie l'occasione per liberare il segno verso una determinatezza spaziale che la scultura a piccole dimensioni non permette.

La parete è incisa con un disegno che, in maniera inconfondibile, appartiene alla fantasia ironica dell'artista sardo, traslata in un ambiente coloniale animato da giraffe e leoni, che però sono caratterizzati dalla stessa quiete di un animale domestico.

¹³¹ G. Altea, " 'Et in Arcadia Ego'. L'ingannevole Eden di Salvatore Fancello" in *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, a cura di G. Altea, N. Stringa, Illisso Edizioni, Nuoro 2016, p.

¹³² Ibidem.

¹³³ Ibidem.

Su questo sfondo, vengono esposti due bassorilievi in piastrelle maiolicate, “compatti, densi, pieni di figurazioni agresti, architettoniche, variamente simboliche, trascorrenti una nell’altra”¹³⁴.

In altre dodici piastrelle graffite e maiolicate, l’artista rappresenta i dodici mesi accompagnati dai segni dello zodiaco.

Il graffito, posto nella Galleria delle Arti Decorative, nonostante le riserve di Zimelli, piace molto a Pagano, che non curante delle imprecisioni tecniche, apprezza la “verve inventiva dei due giovani”¹³⁵, includendoli tra i più promettenti artisti italiani in *Arte Decorativa*.

Certo, il concetto di decorazione definito da pagano nei Quaderni della Triennale, sembrava tracciato pensando esclusivamente alla figura artistica di Fancello, evitando inoltre, “l’identificazione tra arte ‘pura’ e arte ‘inutile’, schierandosi a favore delle espressioni che cercano di aderire alla vita contemporanea, [di] tutte le manifestazioni artistiche che hanno rapporti diretti o indiretti con i bisogni materiali o spirituali dell’uomo”¹³⁶.

Così, Pagano getta avanti un concetto di decorazione che possa rispondere al desiderio di “poesia, di bellezza, di stimolo fantastico, di divertimento nel senso etimologico della parola, di distrazione dalle cose terrene per levarsi ad emozioni di ordine superiore”¹³⁷. Un ideale, questo, che tende alla collaborazione tra le arti e Fancello, secondo il pensiero di Pagano, rappresentava questo intento mediante la sua “inclinazione utilitaria, il suo contenuto fantastico e la disposizione felicemente dimostrata dal giovane artista ad interagire con l’architettura”¹³⁸.

Ma queste testimonianze sono solo alcune di una più ampia documentazione iconografica costituita da circa quattrocento pezzi, che non esauriscono la produzione di circa cinque anni di attività; tuttavia, questa “quasi totalità” del suo operato consente agli studiosi di osservarne i momenti più significativi, nonché di costruire un diagramma fedele della sua creatività.

Lo stesso Fancello, non aiuta in questa ricerca: la sua corrispondenza con amici, familiari e soprattutto con il suo amato fratello Marco, non fa emergere che notizie larvate; l’artista non rivela informazioni o fatti riguardanti la sua opera artistica, non trapelano pensieri o riflessioni riconducibili alla sua poetica o al suo particolarissimo linguaggio espressivo e formale.

Dalle lettere trapelano solo informazioni sulle sue relazioni affettive, sul suo quotidiano; trapelano ansie, emozioni e angustie portate dalla forbice della povertà restituendo un “capitolo di rara

¹³⁴ R. Hettner, Salvatore Fancello: ceramiche e disegni, galleria d’Arte Totti, Milano, Catalogo della mostra, Milano 1953, p. 15.

¹³⁵ G. Altea, “ ‘Et in Arcadia Ego’. L’ingannevole Eden di Salvatore Fancello” in *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, a cura di G. Altea, N. Stringa, Illisso Edizioni, Nuoro 2016, p.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibidem.

autenticità sentimentale, che mette in luce le doti di generosità, dolcezza, intelligenza e che scopre un tratto di pudica e dolente verità umana”¹³⁹.

Allo stesso modo, non emergono notizie sulla sua formazione, sull'intreccio di esperienze e movimenti o sulla cultura del proprio tempo, anche se, dalla acutezza della sua intuizione, Fancello ha compreso che “le correnti dell'arte moderna che il regime fascista condannava, erano le sole vitali e il prudente nazionalismo del Novecento un'opportunistica finzione. (...) Aveva intuito che, per non cadere da un astratto nazionalismo in un internazionalismo altrettanto inconsistente bisognava guardare il mondo senza perdere il senso e la coscienza della propria origine”¹⁴⁰.

Nonostante l'assenza di notizie sulle possibili influenze formative, gli studi portano ad alcune innegabili consonanze stilistiche con autori come Scipione e Cagli, entrambi rappresentanti della Scuola Romana, con Lucio Fontana e con le figure artistiche che hanno funto da maestri all'ISIA.

Tra questi spicca la personalità di Umberto Zimelli, insegnante di composizione e supervisore artistico nel settore ceramico; è con quest'ultimo che viene stabilito un confronto tra le formelle in terracotta smaltata, decorate con i segni zodiacali e quelle di Salvatore Fancello, realizzate in terracotta invetriata con identico soggetto, entrambe realizzate nel periodo tra il 1935 e il 1936.

Le formelle rappresentanti i dodici mesi con i rispettivi segni zodiacali, realizzate dal giovane Fancello, sono spogliate senza violenza e con il candore fiabesco che contraddistingue il suo personalissimo stile, da ogni ricordo classico; queste, che vengono considerate come prime esperienze organiche di carattere autonomo, sono la dimostrazione di una notevole capacità da parte di Fancello, di interiorizzare le più svariate tematiche per poi trasporle concretamente, fedele al suo profilo tecnico-artistico.

Sebbene il soggetto in questione sia stato rappresentato più volte durante i secoli, al nostro artista non interessa compiere una ricerca colta o attenersi alla ben nota tradizione secolare; egli si concentra sull' “identificare caratterialmente gli animali, ma anche i personaggi e le allegorie che compongono i simboli dei dodici mesi dell'anno e riportarli tutti dentro il mondo che egli abita. Il blu profondo dei suoi cieli notturni sottolinea la giocosa, spiritata e sorpresa presenza di tori, pesci, scorpioni, leoni, nudi con la brocca”¹⁴¹.

Nel rappresentare questi soggetti, nessuna prosopopea, ma solo semplicità francescana e una sintesi espressiva impareggiabile. Se l'enfasi e il temperamento di queste creature mitiche vengono stemperate dall'economia tipica dello stile di Fancello, molto chiaramente si manifestano

¹³⁹ S. Naitza, “ Lo spazio indefinito delle visioni “ in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 12

¹⁴⁰ Ibidem, p. 9.

¹⁴¹ Ibidem, p. 22

l'ironia, la grazia, la finezza e un certo senso del grottesco che, emergendo e scomparendo, scandiscono una sorta di sequenza narrativa.

“Narrazione” e “poema” sono due parole che ben si associano all’opera di Salvatore Fancello, in quanto il favoloso bestiario che popola le sua produzione artistica, compone una sorta di “*chanson de gestes*”, dove l’aspetto naturale si veste di un lirico realismo visionario e la favola prosegue, senza il limite di un principio formale, senza un termine.

Per questo, la forma cilindrica dei vasi, che consente un proseguito continuo, diviene uno dei suoi supporti privilegiati; ne sono la prova i due vasi, quello *smaltato a fondo giallo limone, con bestie in rilievo* (h 35 cm, produzione Mazzotti, Albissola) e quello in *terracotta smaltata: fondo leggermente sfumato in cobalto, figure in giallo, terra di siena e carminio* (h 25 cm, produzione Mazzotti, Albissola).

E’ il 1938 e Fancello si trova ad Albissola; qui, vive a stretto contatto per quasi quattro mesi con Tullio Mazzotti, che lo porta concentrarsi su quella tecnica nella quale si era principalmente formato, ovvero la ceramica. Grazie a Tullio, già dai primi anni del secolo, Albissola diventa la culla della ceramica futurista e per le fornaci di questo centro riconosciuto, passano grandi personalità artistiche tra cui Lucio Fontana, a partire dal 1935.

Per Fancello, questo periodo di permanenza ad Albissola rappresenta un momento di “straordinario fervore creativo” ¹⁴², trova il suo sfogo e, a soli ventidue anni, realizza centoventicinque pezzi, modelli unici: vasi placche figurate, animali presepi, sculture in cui la ceramica viene trattata secondo tecniche di cottura differenti, dalla terracotta alla cristallina, alle maioliche riflesse.

Attraverso questa produzione, la ricerca artistica di Salvatore Fancello tocca livelli molto alti, raggiungendo “una totale identificazione tra nucleo plastico e colore, un’esaltazione della qualità tattile della superficie, un libero fluire del modellato, un dinamismo pulsante che destabilizza l’immagine e la rende disponibile a infinite trasformazioni” ¹⁴³. Il riconoscimento del pubblico per queste ceramiche avverrà molto tardi, postumo, ma è proprio con le sculture realizzate in questo periodo che Fancello partecipa alla VII Triennale di Milano, nel 1940 e riceve la celebrazione del

¹⁴² G. Altea, “ ‘Et in Arcadia Ego’. L’ingannevole Eden di Salvatore Fancello” in *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, a cura di G. Altea, N. Stringa, Illisso Edizioni, Nuoro 2016, p. 109.

¹⁴³ Ibidem, p. 110.

suo lavoro nelle colonne scritte da Sinisgalli per la rivista *Domus*, affiancandolo a Leoncillo, ritenendoli entrambi “enfants terrible cari al cuore di organizzatori e critici”¹⁴⁴.

Ad esprimere al meglio gli esiti raggiunti ad Albisola, l’opera intitolata *Cinghiale rosso*, dove le forme si fondono in un’unica concrezione che lega animali, vegetali e minerali in un unico agglomerato materico; di piccole dimensioni, si rivela, in realtà, come un potente “magma cromatico che si addensa attorno ad un vuoto scuro e misterioso”¹⁴⁵ e le forme sembrano emergere dalla materia e, al contempo, sprofondare in essa, come inghiottite.

In questa scultura, come in altre – *Leoni e cinghiale*, *Leoni e rinoceronti* – emerge un’alternanza tra l’uso del rilievo, il tutto tondo e il graffito, che “fa oscillare la rappresentazione tra tridimensionalità e planarità”¹⁴⁶. Un’altra caratteristica di questi pezzi ceramici, è l’orizzontalità che, in contrasto con le tendenze ceramiche della metà degli anni Quaranta, mostra animali sdraiati e adagiati al suolo, quasi fossero schiacciati verso di esso, divenendo un tutt’uno con gli elementi ambientali. Nelle ceramiche che Fancello crea durante la sua permanenza ad Albisola, l’ambiente e le figure sono accomunate dalle stesse cromie brune o iridescenti, tanto da confondersi in un’unica “massa scura, ribollente e luminosa, percorsa da ondate e vortici, come di risacca”¹⁴⁷.

A proposito di questi esiti, comunque distanti da quelli più estremi toccati dalla produzione albisolese di quel periodo, la critica sostiene che siano stati influenzati dall’opera di Fontana, anch’egli ad Albisola nello stesso periodo in cui vi risiedeva Fancello.

I mesi che i due artisti trascorrono l’uno accanto all’altro nella cittadina ligure, sono in realtà determinanti nell’orientamento della ricerca di Fancello; la sua adozione dei lustri e delle monocromie, rimanda a Fontana, ma a sostenere questa influenza fontaniana è “la virata compiuta dall’arte di Fancello all’altezza del 1938”¹⁴⁸, che coincide con le sperimentazioni ceramiche di Fontana dal 1935 – 36 in poi. Quando, la tendenza al dinamismo plastico e ad una maggiore espansione spaziale – allora definiti barocchi dalla critica – danno vita a una produzione ceramica animata da nature morte, animali di terra e di mare, figure femminili.

¹⁴⁴ G. Altea, “ ‘Et in Arcadia Ego’. L’ingannevole Eden di Salvatore Fancello” in *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, a cura di G. Altea, N. Stringa, Illisso Edizioni, Nuoro 2016, p. 110.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 111.

La tangenza tra i due artisti emerge anche in opere realizzate tra il 1938 – 39, come *Polipo*, *Faraona* e *Farfalle* (1935- 37), dove le superfici si presentano mosse dai riflessi cangianti della luce sulla materia magmatica.

Nonostante queste assonanze tra i due, Fancello trasmette alle proprie plastiche ceramiche un atteggiamento meno vitalistico rispetto a Fontana, che porta con sé gli echi di un dinamismo futurista e la stravaganza del barocco; le sculture di Fancello non vengono caricate di espressività violenta, bensì di placidità, quiete e di una languidezza che rende i volti sfuggenti.

Ne è un esempio l'opera intitolata *Donna con luna e fiori* che, “mostrandosi come un'apparizione crepuscolare, bagnata dalla luce della luna che le posa accanto”¹⁴⁹, sembra sfuggire tra i bagliori degli smalti verdi e viola.

Da questo confronto, scaturiscono delle considerazioni da parte della critica, che vede la personalità di Fancello come il lato femminile di Fontana, artista - quest'ultimo – la cui figura è stata definita come emblema della virilità e caratterizzata da un costante gioco antinomico tra la tenerezza e l'aggressività, tra il barbaro e lo spirituale.

A sua volta, Lisa Ponti afferma con intelligente ironia che i due artisti interpretino il carattere “gattesco della ceramica”, riconducendoli entrambi e implicitamente ad un contesto femminile, anche se tra i due, Fancello pare più inclinato “al versante lunare, liquido, mutevole o femminile, ‘gattesco’ della ceramica”¹⁵⁰.

Inoltre, Lisa Ponti, sottolinea il fascinioso atteggiamento metamorfico di Fancello nei confronti della forma e l'armonica convivenza tra gaiezza e inquietudine che trapela dalle sue ceramiche così come dalle espressioni del suo volto; paragonando le forme ceramiche dell'artista sardo a nuvole e macchie d'olio, Lisa afferma come in questa informità “senti colta un'idea viva”¹⁵¹.

Ma nonostante questa vivezza presente nelle opere di Salvatore Fancello, esse non emanano “il furore carnale”¹⁵² che feconda la materia di Fontana, autore di un inedito “maremoto plastico”¹⁵³; troppo introverso per partecipare al vitalismo fontaniano e troppo incline alle fantasticherie ironiche per prender parte ad un movimento esistenzialista, Fancello si afferma nel panorama lombardo come artista a sé stante e vagamente neoromantico.

¹⁴⁹ G. Altea, “ ‘Et in Arcadia Ego’ . L'ingannevole Eden di Salvatore Fancello” in *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, a cura di G. Altea, N. Stringa, Illisso Edizioni, Nuoro 2016, p. 110.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 111.

¹⁵¹ Ibidem, p. 112.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem.

Ad ogni modo, grazie ai mezzi di cui disponeva ad Albissola, egli si esprime con pienezza nuova e con una nova prospettiva che lo spinse ad ambientare tutti i suoi animali favolosi: “pose il formichiere tra i rami di un albero e quasi confuso con loro. Modella il suo animale preferito, il cinghiale, e si limita addirittura a graffirlo, nella tana in cui si è rifugiato, ad attendere la schiera dei cinghialetti che ancora galoppoano sulle rocce”¹⁵⁴.

Nelle decorazioni dei vasi, dove il rilievo ha uno sfondo, si nota la delicatezza dei passaggi prospettici e, a questo proposito, lo smalto esterno viene appositamente logorato in modo da lasciarne trasparire un altro sottostante; così, il risultato è una sovrapposizione, una fusione sapiente di più atmosfere.

Tra un’iridescenza e l’altra, la sua fantasia vaga tra gli animali della sua terra, canzonati con vena leggera e simpatica e tra questi, emerge il suo bagaglio etnico tipicamente sardo, di ragazzo cresciuto a contatto con la natura, con le bestie: bovi, pecore, capre e pecore lunghissime, create dalla sua fantasia, come per fornirle di una maggior quantità di lana, che poi sarebbe stata fonte di ricchezza per la famiglia che con tenacia e semplice allegrezza, incedeva scavalcando i numerosi ostacoli dati dalla povertà.

Il caratteristico soggetto del bestiario, della ricca fauna autoctona o di animali più esotici (ma sempre pacifiche, più che da giungla da circo), porta l’artista a confrontarsi con il tema del presepio, in cui le figure umane non sono che un subordinato elemento, un complemento aggiunto, ma non determinante.

Le tradizionali figure dei pastori e dei zampognari non si vestono di lirismo, né di un ruolo primario, al contrario, tutta la poesia della composizione, viene data agli animali, ai bovi, alle pecore, che alle figure umane donano protezione dal vento e dal gelo, stringendovisi attorno.

Il tema del presepio risulta essere il più trattato anche nell’ambito della sezione ceramica dell’ISIA, tanto che, se ne attribuisce uno a Posern, un altro ad Amato Fumagalli e, infine, uno ad Umberto Zimelli; tutti realizzati tra il ’35 e il ’40, periodo che combacia con la produzione della medesima tematica da parte di Salvatore Fancello.

Nonostante la tematica sia la stessa, il giovane artista, sembra affrontarla con la sua caratteristica originalità e secondo una ricerca stilistica del tutto diversa da quelle degli artisti sopracitati.

Per esempio: nella formella *Fuga in Egitto* di Posern emerge la colta citazione giottesca e nel ricco colore degli smalti si cela, in realtà, una certa raffinatezza; nelle figure eseguite da Fumagalli,

¹⁵⁴ R. Hettner, Salvatore Fancello: ceramiche e disegni, galleria d’Arte Totti, Milano, Catalogo della mostra, Milano 1953, p. 17.

invece, trapela un'aura cortese, che più si avvicina alla tradizione rappresentativa dei presepi; infine, nelle terrecotte filigranate di Zimelli traspare una leggera nostalgia della maniera medievale, mentre un richiamo notevole al barbarico senso dell'oreficeria, rimanda ad una vicenda ancora ancorata ad un "fare" artigianale, seppur magistrale, dell'arte ceramica.

Salvatore Fancello, diversamente da tutti gli altri, tende a "forzare verso le suggestioni di un vissuto personale, i codici narrativi e figurativi connessi al grande tema religioso e artistico: una visione natalizia e domestica, evocata tra la veglia e il sogno, quando la voce di un narratore popolare si frammischia robustamente alle immagini celesti del presepio osservato nella chiesa e della campagna dalla quale si è appena arrivati"¹⁵⁵. La storia sembra quasi che egli la racconti a se stesso, attraverso codici linguistici ed espressivi che si allontanano sempre di più dalla versione tradizionale: i contorni delle figure diventano più incerti e meno definiti, catapultando i soggetti in un tempo sospeso.

Le imposizioni iconologiche della storia dell'arte sembrano lasciare spazio ad altre immagini, dettate da un altro modo di vedere, da un altro modo di sentire; prendono forma significati e significanti dell'interiorità dell'artista, traboccante di richiami nostalgici rivolti ad un'infanzia dura, povera, ma immaginosa e felice in cui l'allegria e il sorriso erano di conforto.

L'indefinitezza della forma e l'incertezza dei contorni, che gradualmente diventano sempre più frastagliati e liquidi, lontani dalla tradizionale rappresentazione figurativa, avvicinano – come già è stato detto - le opere di questo artista dorgalese alle opere ceramiche dell'artista italo - argentino Lucio Fontana.

Vi è in entrambi "una ricerca acuta e paziente di un modo per superare la forma come essenza fissa e la superficie come involucro, e insieme, come limite della materia per attivare le possibilità evocative – creative che essa organicamente include"¹⁵⁶.

Inoltre, a sottolineare e confermare nuovamente l'azzardo associativo dei due artisti, vi è anche Salvatore Naitza, che richiama il barocchismo, caratterizzante le opere di Fontana negli anni Trenta; nonostante la diversità dell'immaginario dei due universi degli artisti in questione, Naitza afferma che vi sia un punto di contatto molto importante, ovvero il tentativo, da parte di entrambi, di "corrodere una certa idea e più ancora una certa realtà della ' forma ', come dato

¹⁵⁵ S. Naitza, " Lo spazio indefinito delle visioni " in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 22

¹⁵⁶ Ibidem, p. 23.

storico perenne, per dare libertà alle ipotesi estetiche e a nuovi assetti dell'immaginario artistico contemporaneo"¹⁵⁷.

In campo ceramico e in questi anni, a Milano, è normale conoscere i lavori di Lucio Fontana, anche solo per i giudizi contrastanti che la critica scaglia sul suo sperimentalismo che è di gran voga, tanto che Fancello, così appassionatamente impegnato nello stesso settore, non può rimanere indifferente.

E' anche vero, che il giovane artista, così discreto e geloso del suo mondo fantastico, non segue consigli o suggerimenti se non sul piano del confronto; proprio questa via ha permesso l'assimilazione di soluzioni tecniche e plastiche riconducibile all'artista Fontana e alle sue opere del 1931 e poi del 1935-36.

Sono gli anni in cui Salvatore Fancello può essere stato impressionato dalla "perfetta capacità della forma-figura di aderire, scaturendone, alla forma-materia"¹⁵⁸, che caratterizza le opere di Fontana; caratteristica, questa, che si verifica in tutta la dialettica che anima la produzione artistica dell'artista sardo, tanto che, opere come la *Venere* in terracotta colorata (1931), *Figure nere* (1931) e *Conchiglie* in refrattario (1936), realizzate da Lucio Fontana presso Giuseppe Mazzotti ad Albisola, possono essere parenti "aulici" di qualche cinghiale di Fancello.

Oltre ai richiami alle opere di Fontana, vi sono altri influssi che vengono associati al periodo formativo, se così ci è dato di chiamarlo, dell'opera di Salvatore Fancello.

Considerando i grandi modelli che in quegli anni erano presenti a Monza, sembra impossibile che non abbiano lasciato tracce nella produzione di Fancello: basti pensare alla figura di Arturo Martini che incontra il giovane artista dorgalese nel 1931, cioè nel primo anno di frequenza dell'ISIA; Martini usava parlare molto con gli allievi e permetteva loro di lavorare e operare anche all'interno del proprio laboratorio. Inoltre, l'opera del maestro veneto *La Girovaga* del 1927, sembra essere molto vicina alla sensibilità di alcune opere di Salvatore Fancello, come ad esempio il *Presepio*.

Il lascito che questo grande scultore dà a Salvatore Fancello, non è certo un' "alienante, sospesa tradizione nazionale"¹⁵⁹, né "un'umanizzata e laica metafisica"¹⁶⁰, bensì una grande manualità nel modellare le forme argillose e la necessità di proseguire nella ricerca fantastica e libera, che si concretizzi entro uno spazio indefinito, dove la materia levita e si espande fino a rompere i tradizionali schemi della superficie.

¹⁵⁷ S. Naitza, "Lo spazio indefinito delle visioni" in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 19.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 22.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 18.

¹⁶⁰ Ibidem.

Nonostante questi lasciti da parte dello scultore trevisano, come sostiene Nico Stringa “non sono certo le ceramiche martiniane, né quelle esposte alla III Biennale del 1927 [...] a costituire un punto di riferimento per Fancello”¹⁶¹; il giovane artista, infatti, cerca di distaccarsi dal modello martiniano, per intraprendere un percorso più autonomo e quasi opposto, “facendo dell’animalistica non una parentesi ma il centro della sua ispirazione”¹⁶².

Inoltre, questo bestiario che caratterizza la poetica artistica di Fancello, si evolve mediante una conquistata padronanza nell’uso degli smalti, tecnica a cui Martini non fa riferimento nelle sue opere degli anni Venti.

Con maggior complessità e maggior risonanza, invece, si articola l’influsso di un’altra personalità importante: Marino Marini, che all’ISIA presta un’attività decennale.

Nonostante Salvatore Fancello non sia facilmente influenzabile dall’arcaismo intellettualistico nazionale di quell’epoca, sembra assorbire l’inclinazione sinceramente poetica che caratterizza la plastica dell’artista toscano.

Nelle opere di Fancello non c’è traccia di citazioni che rimandano al classicismo, alla monumentalità o alla costituzione di un simbolismo radicato nel nazionalismo, eppure, l’esperienza del giovane artista sardo, si avvicina in qualche modo all’esperienza del maestro Marini.

Questo avvicinamento si verifica, oltre che nella frequentazione di eventi pubblici comuni (come le Triennali), anche in alcune opere; in particolare possiamo citare i disegni preparatori per il pannello decorativo esposto alla VI Triennale, raffiguranti l’uno una scena di vita domestica e l’altro due figure maschili con animali.

Analizzando questi due disegni è difficile non citare quelli che Marini prepara per il bassorilievo, poi andato distrutto, intitolato *La nuova regina*, destinato allo scalone d’ingresso della Triennale del 1933.

Le opere dei due artisti si avvicinano per una comune ascendenza sironiana, ma soprattutto per un tratto grafico che tende alla geometrizzazione.

Nelle terrecotte di Fancello rappresentanti *Figure su bovino*, i personaggi sembrano ieratici e rivelano dei chiari rimandi al codice rappresentativo arcaico, se non etrusco, dimostrando una notevole affinità con le opere di Marino Marini.

¹⁶¹ N. Stringa, “Il corno magico del fanciullo. Appunti su Salvatore Fancello tra candore e cultura” in *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, a cura di G. Altea, N. Stringa, Illisso Edizioni, Nuoro 2016, p. 185.

¹⁶² Ibidem.

Secondo gli studi di Nico Stringa, un altro riferimento importante per l'orientamento artistico di Fancello, è Giacomo Manzù, la cui scultura del *Chitarrista* (1929) viene esposta alla Galleria del Milione a Milano nel 1932 e l'artista sardo avrebbe potuto vederla in questa occasione.

Sempre secondo Stringa, negli anni più prossimi alla metà del decennio, è Manzù che risulta "attraattivo e simpatetico", per un artista giovane come Salvatore Fancello, che necessita di un appiglio più contemporaneo alla sua ricerca artistica.

Negli scritti di Stringa, ritorna la necessità di confrontare le ceramiche di Fancello con quelle di Martini, ma solo per meglio chiarire le idee del giovanissimo scultore di Dorgali.

Arturo Martini, si interessava poco dell'aspetto decorativo delle sue ceramiche in quanto la scultura era per lui intesa come forma e, per non contaminare la purezza formale, rinunciava al colore; Fancello, dal canto suo, procede in direzioni differenti, "evidenziando (e non occultando!) le infinite combinazioni cromatiche delle 'terre'"¹⁶³. A dimostrazione di ciò, *l'Ariete* (1935), *Gallina con pulcini* (1934), sculture queste, che "esprimono il massimo delle loro possibilità negli sbalzi cromatici"¹⁶⁴ tra le terre scure e quelle chiare o decorate da "tacche e strisce di ingobbi chiari, che non sono altro che terre rese liquide e poi stese con pennello come colori"¹⁶⁵. Così Fancello propone al panorama italiano una scultura nuova fatta di antinomie che dialogano armonicamente: la forma "sempre compatta e sempre interrotta, aspra e dolce al contempo, monocroma e insieme dipinta"¹⁶⁶ si fa scultura "contraddittoria e coerente, fantasiosamente preistorica ed espressivamente attuale"¹⁶⁷

Oltre queste citazioni, oltre queste vicinanze, altri influssi pare suggestionino l'artista dorgalese: per esempio i nudi de *Le bagnanti* di Campigli, realizzate nel 1933, da cui Fancello sembra trarre la stessa delicatezza per le figure dei *Dodici mesi*, realizzate in ceramica.

Tutti questi aspetti appartenenti al mondo artistico contemporaneo in Italia, probabilmente gravitavano e fluttuavano intorno ad una scuola aperta come l'ISIA, dove programmi ed esperienze circolavano quotidianamente, costituendo, così, "un patrimonio comunitario, al quale, con esiti individualmente distinti, attingevano tutti"¹⁶⁸.

Oltre questo ipotetico, ma possibile quadro di influenze, è necessario indagare anche la cultura d'immagine originaria, appartenente a Salvatore Fancello.

¹⁶³ N. Stringa, "Il corno magico del fanciullo. Appunti su Salvatore Fancello tra candore e cultura" in *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, a cura di G. Altea, N. Stringa, Illisso Edizioni, Nuoro 2016, p. 189.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 190.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ S. Naitza, "Lo spazio indefinito delle visioni" in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 19.

Di questa “causa” se ne sono occupati figure come Pagano e Giulia Veronese; quest’ultima ha il merito di aver affrontato “il grosso problema dell’arte popolare, nella ricerca di una definizione e di un livello culturale da assegnare all’opera del giovane artista sardo” ¹⁶⁹.

A proposito di questa complessa questione, varie voci critiche si sono espresse, a partire dalla linea Croce – Persico, che sosteneva come l’arte di Fancello, così permeata di intelligenza, non volesse essere popolare, in quanto questo termine assurge all’arte che vuole esprimere sentimenti semplici attraverso semplici forme, con effetto di immediatezza, senza primitivismo né folclore. Proprio nel senso dell’immediatezza, viene stabilito il rapporto con l’arte di un artista come Fancello, che lascia emergere le proprie origini antropologiche.

Questa questione viene affrontata da più voci anche nelle pagine di *Domus*, quando nel 1940 Leonardo Sinisgalli, in una nota che confronta le ceramiche di Fancello con quelle di Leoncillo (presenti alla Triennale) affermando che l’artista sardo “ha forse un gusto più grafico e un senso plastico meno ossessivo di Leoncillo. Fancello conosce i suoi animali, le sue formiche, le salamandre sarde, i ciuchini, i cinghiali della Barbagia, le giraffe” ¹⁷⁰.

Con questa considerazione, Sinisgalli, palesava benevolmente le origini sarde della variegata epopea di bestie dell’artista, ma senza riferimenti ad una cultura popolare, bensì ad un territorio naturale.

Sempre su *Domus*, nel 1942, a un anno dalla morte prematura del giovane Fancello, Mario Labò scrive un articolo sulle ceramiche dell’artista, esposte ad una mostra alla Pinacoteca di Brera, soffermandosi anche su quanto la sua originaria cultura ha pesato sulla sua produzione artistica. Labò afferma che “Nell’ambiente della scuola di Monza egli trapiantò il suo mondo artistico, già inconsciamente maturatosi fin dalle prime fantasie giovanili. E quando poté liberamente esprimerle, quando ebbe da Pagano (che allora insegnava critica artistica e che dedicava tutta la sua attività all’esame, alla scoperta e al raffinamento dei temperamenti che animavano gli allievi di quella scuola generosa) il segno del più entusiastico riconoscimento, quando si sentì autorizzato a perseguire apertamente il suo sogno senza finzioni scolastiche e senza compromessi, egli poté stupire chiunque per la concretezza della sua specialissima natura” ¹⁷¹.

Con queste parole, Labò sembra sottolineare l’importanza del temperamento dell’artista, piuttosto che il ruolo della cultura comunitaria entro il quale è cresciuto, dando così preminenza al ruolo delle entità fisiche, considerate determinanti per lo sviluppo della sua arte.

¹⁶⁹ S. Naitza, “Lo spazio indefinito delle visioni” in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 19.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 20.

¹⁷¹ Ibidem.

Un altro filone, emergente sempre dalle pagine di *Domus* di quegli anni, sosteneva anche un rapporto finissimo con l'arte cinese e quindi con un concetto di orientalismo di cui si veste l'opera di Fancello: che essa sia grafica o ceramica, si esprime attraverso molteplici fattori figurativi che travalicano i caratteri della tradizione occidentale.

Ancora una volta, vi è una scarsa considerazione nei confronti di una realtà culturale come quella sarda; questo comporta un certo stupore e un certo disagio da parte della critica, che si trova dinanzi ad opere tanto raffinate quanto elementari legate a strutture figurative, proiezioni prospettiche assenti o semplificate e un disinteresse per la rappresentazione metrica e tridimensionale, che sono proprie della cultura e della tradizione artistica sarda.

Considerando questi fattori, forse, sarebbe stato possibile avvicinarsi maggiormente al giovane Fancello, al suo linguaggio espressivo che rende manifesta una grande ricerca fondata "sull'urgenza di contenuti lirici, espressivi e di forma, cresciuti in disparte, quasi in spensieratezza, benché in vista degli eventi più importanti nel mondo dell'arte" ¹⁷².

L'opera di Salvatore Fancello è il riflesso di un universo policentrico in cui gravitano emozioni semplici e allucinazioni oniriche, è narrazione senza descrizione, è freschezza, immediatezza e comunicatività oltre le dimensioni drammatiche che colpiscono il contesto culturale dei suoi tempi, ma non toccano la sua anima.

E tutto questo, si manifesta attraverso le sue mani, che sono " la via per uscire dall'universo compatto, apparentemente ermetico del corpo, per stabilire un rapporto concreto con le forme"¹⁷³. Sono le mani di un artigiano, che ordinano, compongono, modellano con sorprendente creatività, oltre i "saperi" tradizionali per disporsi secondo capacità endemiche di affabulazione e sensibilità moderna, che evita il declino di pratiche antiche e riconosciute nella loro autonomia.

La produzione di Salvatore Fancello vive di tutto ciò e attraverso ciò, carica di tutte le "suggestioni arcaiche, remote, diventate ossa, carne, gesto, respiro" ¹⁷⁴, che traducono un immaginario grazioso e libero in forme che si sottraggono alla tentazione del "simile" e si dispongono energie di arcana suggestione.

I personaggi protagonisti della produzione artistica del giovane artista dorgalese appartengono a un mondo, al "suo" mondo, che a sua volta sembra accogliere il regno della libertà, dove il cane siede pacifico accanto a un gatto, che ha accanto un topo; dove un uccello si posa su un raggio di sole che illumina una convivenza della specie in cui la ferocia e ogni rivalsa sono escluse.

¹⁷² S. Naitza, " Lo spazio indefinito delle visioni " in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 21.

¹⁷³ Ibidem, p. 28.

¹⁷⁴ Ibidem.

“Questo tema della convivenza della specie, fa emergere l’archetipo ironico e cordiale. (...) Come un piccolo Mozart campestre, allievo di siepi e strade di campagna, questo giovane celebra i misteri della diversità della specie con la sagacia e la saggezza di un cacciatore antico che ha domato e condotto, in un immaginario ovile aperto al mondo, gli oggetti della sua ancestrale passione”¹⁷⁵ .

Ma l’ovile, metafora antica di una forma conclusa, non rappresenta un limite allo sguardo dell’artista: gli occhi di Fancello vedono oltre. E chissà che cosa avrebbero visto se non fossero stati brutalmente chiusi da una guerra feroce in cui egli non credeva.

¹⁷⁵ I. Delogu, “ Il segno incessante “, in *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988, p. 30.

OPERE



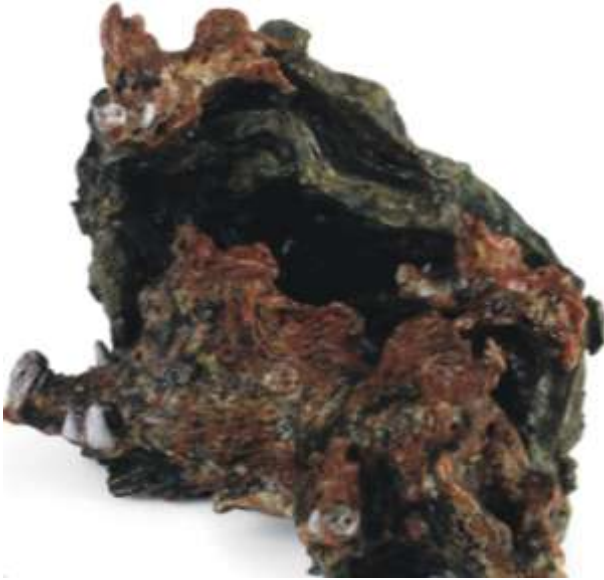
Salvatore Fancello, *Segni zodiacali*, formelle in terracotta invetriata, 1935 -36.



Salvatore Fancello, *Piatto con pavoncella*, terra refrattaria ingobbata, dipinta e invetriata, 1935-36.



Salvatore Fancello, *Rinoceronte*, terracotta graffita e patinata, 1937-38.



Salvatore Fancello, *Leoni e cinghiali*, terracotta smaltata con ritocchi di colore sottovetrina, 1937-38.



Salvatore Fancello, *Lotta tra cavallo e toro*, terracotta smaltata con ritocchi di colore in sottovetrina, 1938-39.



Salvatore Fancello, *Cinghiale*, plastica in ceramica riflessata.



Salvatore Fancello, *Leoni e cinghiali*, vaso in ceramica con animali graffiti policromi in rilievo.



Salvatore Fancello, *Leoni e cinghiali*, piatto in ceramica riflessata con animali policromi graffiti a rilievo, 1938.



Salvatore Fancello, *Leoni e cinghiali*, piatto in ceramica nei toni dell'azzurro con animali policromi riflessati e graffiti a rilievo, 1938.

4.2 FAUSTO MELOTTI: PER UNA CERAMICA INTIMAMENTE INTELLETTUALE

Vi è un altro artista, la cui opera scaturisce da un intelletto acuto, fervido e fantasioso, da uno spirito profondo e ricco, da uno sguardo visionario e ironico: Fausto Melotti.

L'artista nasce l'8 giugno del 1901 a Rovereto, in provincia di Trento; la sua formazione è a dir poco eclettica, decisamente ampia e inevitabilmente nutrirà tutta la sua arte, attraverso la varietà delle tecniche utilizzate e le molteplici variazioni della sua creazione artistica.

Infatti, la molteplicità quasi leonardesca degli interessi dell'artista in questione, corrisponde perfettamente alle numerose sfaccettature della sua preparazione culturale: dopo gli studi classici, intrisi di contenuti storici, letterari e filosofici, Melotti perfeziona la propria preparazione in ambito musicale, diventando un ottimo pianista, lasciando che il linguaggio armonico e contrappuntato dello spartito elevi la sua produzione artistica (e letteraria).

Inoltre, nel 1924, egli si laurea al politecnico di Milano in ingegneria elettronica, formandosi, dunque, anche in ambito scientifico; ma non è questa la sua strada, pertanto, nella seconda metà degli anni Venti, intraprende studi artistici all'Accademia di Brera, dove si specializza in scultura nel 1928.

Nonostante la ricchezza di questo percorso formativo propedeutico, ad essere determinate in tutto il percorso creativo e produttivo dell'artista è "l'attitudine psicologica e mentale per cui ogni irrigidimento settoriale è inconcepibile e la circolarità delle espressioni artistiche è situazione non solo tollerata, ma postulata come necessità vitale"¹⁷⁶, in quanto, come sostiene lo stesso Melotti "nello sposalizio delle arti è la loro vita. La poesia è tale se sposa il sentimento della musica, la pittura sposa i sentimenti della poesia e della musica, la musica lirica la poesia, la musica contrappuntistica è sposata a un'idea plastica. L'arte pura non è zitella. Così, gran parte dell'arte astratta, non sposata al contrappunto, rimane zitella"¹⁷⁷.

Questa sua molteplicità formativa riconduce ad una produzione creativa armonica e interattiva, che va oltre una linearità cronologica rifiutando ogni tipo di omologazione catalogica.

Il processo ideativo di Fausto Melotti, infatti, sfugge al limitante tentativo di imitare la natura, in quanto egli considera la creazione artistica come qualche cosa di pertinente all'intelletto, come l'estrinsecazione di uno stato d'animo.

¹⁷⁶ C. Pirovano, "Per l'acrobata invisibile" in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 13.

¹⁷⁷ Ibidem.

La sua creazione artistica è “una metafora che, decodificata attraverso l’illuminazione complessiva del pensiero e delle opere, va intesa come una disponibilità potenziale a recepire e a dare forma a una specie di incanto tra emotivo e conoscitivo, che tende a identificarsi facilmente con il sogno”¹⁷⁸.

Si tratta di una concezione visionaria dell’arte e non è facile definirla “teoreticamente” nei suoi fondamenti, anche se lo stesso artista, con le sue annotazioni e i suoi aforismi, invita ad esplorare senza schemi precostituiti l’universo complesso e fantasmagorico che sta alla base della sua opera. Un’opera in cui le forme sono sempre coinvolte in sottili rimandi di pensieri, sentimenti e emozioni; germinano, proliferano e mutano restituendo “una specie di poetica della vita e dei suoi valori a dimensione classica”¹⁷⁹.

Quella melottiana è un’arte che si rivolge all’intelletto e, come sostiene l’artista stesso, “per questo è priva di importanza la pennellata in pittura, e in scultura la modellazione (impronte digitali della personalità – ‘il tocco espressivo’ inutile all’arte-arte: lo strumento più adatto alla musica contrappuntistica è l’organo, strumento senza tocco).

Non la modellazione ha importanza, ma la modulazione. Non è un gioco di parole: *modellazione* viene da modello = natura = disordine; *modulazione* da modulo = cànone = ordine”¹⁸⁰.

Nella produzione artistica di Fausto Melotti, vi è dunque una rinuncia alla rappresentazione del mondo naturalistico, secondo dei principi a cui l’artista rimarrà sempre fedele e che sono fondamentali per inquadrare l’opera innovativa a cui egli dà vita fin dagli anni Trenta.

La scultura di Melotti, infatti, rifiuta i concetti tradizionali e radicati di materia e naturalismo, in un periodo in cui la scultura italiana è ancora fortemente legata a modelli arcaici.

Infatti, mentre Arturo Martini, nel 1945 pubblica il suo appello sofferto su *La scultura, lingua morta*, sottolineando come l’arte plastica sia ancora legata a canoni ormai superati (come il piedistallo e un modello rispondente alle tre dimensioni), Melotti si sforza di farla rivivere, attingendo ad altri stimoli provenienti da altri campi disciplinari, come la musica, sottoponendo così l’opera plastica alle regole dell’armonia e del contrappunto.

La sua arte risponde alla filosofia dell’immateriale e del musicale, implicando un riferimento importante come *Lo spirituale dell’arte*, caro a Kandinskji e alla cultura cattolica dell’artista; proprio per questo, nelle sculture di Melotti è inevitabile percepire un fondamento di spazio

¹⁷⁸ C. Pirovano, ‘Per l’acrobata invisibile’ in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 14.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 15.

¹⁸⁰ A. Fiz (a cura di), *Fausto Melotti. Segno, musica e poesia*, Skira editore, Milano 2000, p. 11.

“interiore”, che fa delle sue costruzioni delle dimore o delle abitazioni dove vengono ricavate delle finestre, dei portali e in cui abitano personaggi o eventi naturali.

Il riferimento all’abitare permette a Melotti di mantenere una costante fiducia nel linguaggio della terza dimensione, malgrado i molti cambiamenti stilistici che caratterizzano tutto il suo percorso artistico; un linguaggio che genera spazi dati da una geometria caricata di simbologie, che allude a stanze, palazzi, teatri in cui abitano complesse rappresentazioni mentali.

Molte volte, questi luoghi sono abitati anche da uno spirito che conferisce alle sculture una certa forza trascendentale, caricata poi dai titoli delle opere stesse.

Così, queste dimore, come *Imago mundi*, riproducono dei macrocosmi che riflettono i sentimenti e i pensieri dell’artista e ad essi si accede attraverso lo sguardo che “entra” nelle scene aperte all’esterno “ e siccome la nozione di accesso e di passaggio significa, nel mondo esoterico, iniziazione, Melotti tende a cercare un’equivalenza tra costruire e creare, tra creare e contemplare, tra contemplare e mutare”¹⁸¹. Quindi, attraversare le aperture delle sue costruzioni, come nei teatrini o attraverso le trasparenze delle sculture metalliche, significa partecipare ad un processo iniziatico connesso alla creazione creativa, al momento in cui tutto ha inizio.

Questo *initium* possiede radici profonde che risiedono nell’humus rosmignano presente nella terra d’origine dell’artista, ovvero Rovereto e tutta la produzione melottiana, dal 1925, quindi dal principio, fino alle ultime sculture del 1986, veicola l’immagine della porta, che rappresenta due concetti fondamentali: quello del tempo, parallelamente al concetto di inizio e quello dello spazio, che sottende al principio creativo e alla sua trasformazione. Entrambi, questi, rappresentano un momento di transito tra “una condizione che ‘non è’ e una ‘che è’”¹⁸², sono il passaggio tra il negativo e il positivo, tra la figurazione e l’astrazione, tra il fuori e il dentro.

“Essi formano un piccolo diario della sapienza esoterica con cui Melotti ha sempre cercato di assommare i due momenti tra il carnale e lo spirituale, tra il tenebroso e il solare, tra il rappresentato e il concettuale”¹⁸³.

Il simbolismo melottiano è quello che appartiene alla cultura del cattolicesimo, cultura che emerge nelle prime sculture dell’artista risalenti al 1930-33, rappresentanti figurazioni sacre; ciò nonostante, Melotti giunge all’arte attraverso le esperienze del futurismo più aggressivo di Fortunato Depero, anch’egli di Rovereto. Successivamente, dopo il 1928, conosce Fontana, Wildt, collabora con Gio Ponti e ha modo di entrare in contatto con altre figure molto distanti dalla

¹⁸¹ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 6.

¹⁸² *Ibidem*, p. 7.

¹⁸³ *Ibidem*.

simbologia cristiana e molto più vicine al contesto dell'astrattismo, ma il motivo dell'iconografia sacra mette in luce un itinerario caratterizzato dalla spiritualità, da una ritualità magica e mitologica che forgiarono la coscienza scultorea di Fausto Melotti; così, egli riconsidera forme e figure primarie, simboliche, come il cerchio e il quadrato, la luna e il sole, ma anche la casa, il labirinto e infine ninfe e dei.

Questo suo itinerario libero da ogni ortodossia scultorea è caratterizzato da una grande varietà di instabili formulazioni compositive che oscillano tra il decorativismo, la progettazione concettuale e la pura rappresentazione dell'irreale.

Si tratta di un fare arte vitale, aperto e libero, in cui le opere rispondono ad un astrattismo spiritualista e metafisico e vengono caricate di giocosa sensualità, ironia e impegno intellettualistico.

L'insieme delle sue sculture (ma anche dei suoi disegni), che siano date dall'intreccio di racemi metallici, da materiali plastici, da gesso o dalla modellazione della terracotta, si presentano come entità sospese, in equilibrio. Raccontano favole, leggende, miti onirici e narrano un universo fantasioso, stravagante dove le figure si manifestano elegantemente, con leggerezza, dando corpo a viaggi e percorsi mentali dentro un mondo simbolico e complesso.

Un mondo acceso dalla "gravità caotica e polimorfa degli insiemi, in ceramica e in terracotta, che formano un miscuglio di rigore e di inconsistenza che esalta la dimensione del sogno e del racconto"¹⁸⁴, dove l'atmosfera è aerea, meravigliante e trascendente.

I personaggi che abitano questi spazi, infatti, sembrano muoversi oltre la gravità del reale, oltre la concretezza pietrosa o terrosa della materia; concretezza che diventa ponte ideale tra il reale e l'astratto, tra il terreno e il celeste.

La concretezza della terra, del gesso, dell'argilla con cui Melotti materializza i suoi spazi mentali veicola anche la solidificazione di questi, richiamando la fissità dell'architettura.

Si tratta di un'architettura razionalista, a cui Fausto Melotti è legato e da cui viene influenzato, in quanto ha dei forti legami di amicizia con architetti come Figini, Pollini, Terragni, con il quale collabora nei primissimi anni Trenta del novecento.

Si tratta di una collaborazione importante per la realizzazione di una fontana, creata sull'orchestrazione sapiente di simbologie acquee.

¹⁸⁴ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 7

L'acqua, infatti, simboleggia prima di tutto la rigenerazione e la fontana diventa simbolo di infinite possibilità e di un continuo mutamento; l'acqua ha il potere di fecondare, di raddoppiare, di dare nuova vita, quanto di purificare e rivelare.

Questa simbologia, fa approdare Melotti alle prime terrecotte.

Le prime forme ricavate dal materiale argilloso sono figure femminili, a volte distese, altre volte raffigurate con le braccia tese; sono grezze, non levigate e mantengono una certa materialità, nonché la spontaneità espressiva dell'artista.

Rimandano alla ruvidità delle terrecotte di Arturo Martini e alla "vivezza" delle sue sculture essenziali e nonostante questi due artisti prendano strade diverse, non si può negare il debito giovanile di Melotti verso il maturo scultore trevigiano, basti pensare a opere come *Donna alla finestra* del 1930-31 e *Solitudine* del 1932, che potrebbero essere state da stimolo per una riflessione da parte di Melotti, sulla composizione della scena, anche come preludio a quelli che poi saranno i *Teatrini*, prima sviluppati nei disegni degli anni Trenta e poi concretizzati attraverso la creta dagli anni Cinquanta.

Ma prima di entrare nello specifico dei suoi Teatrini e quindi anche della sua opera in ceramica, è opportuno chiarire altri aspetti importanti della poetica di questo artista che fa dell'arte astratta, non qualcosa di fenomenico, ma qualche cosa di geometrico, che si basa sull'armonia, un po' come la musica, di cui egli è un grande appassionato fin dall'infanzia. E proprio quest'ultima, sarà determinante per la sua arte, in quanto gli permette di vedere la scultura come un processo per arrivare ad una architettura ricca di armonia.

I costanti riferimenti musicali trasformano le opere in "variazioni", "composizioni", "repertori", "contrappunti" e sono l'esempio "dell'arte nata dall'arte".

La musica è dunque inscindibile dalla sua vita e dalla sua arte e il contrappunto, come afferma lo stesso artista, è basilare, conferendo alle opere di Melotti un linguaggio espressivo assolutamente autonomo.

Infatti, fin dagli anni Trenta, lo scultore trentino, pur partecipando all'esperienza dell'astrattismo italiano ed europeo, si presenta con caratteristiche proprie e agisce su un piano diverso rispetto ad altri artisti di quegli anni.

Melotti sceglie di dare alle sue opere un'impronta di carattere organico, una tensione verso l'antinaturalismo, l'accentuazione dell'elemento non figurativo e i richiami all'antica Grecia, elementi questi, che fusi insieme generano un'arte forgiata su leggi proprie molto legate alla musica, ma anche alla matematica.

I principi matematici e le essenze della geometria sono anche le caratteristiche dell'astrattismo italiano e europeo degli anni Trenta, dove "lucidi teoremi stavano riordinando l'organicità e l'irrazionalità del mondo"¹⁸⁵; ma Melotti ha sempre avuto una visione personalissima sull'astrattismo e, quando iniziano a manifestarsi i dibattiti sul problema della forma e l'identità dello spazio, egli filtra tutto alla luce delle sue più ampie vedute e dei suoi più profondi e irrequieti umori. "Una stagione, un clima, non certo subito come semplice ideologia, come rigoroso schema, ma, già da quegli anni, vissuto come un orientamento mobile e aperto, in cui alle assiomatiche citazioni dall'ordine, dalla geometria, dal rigore, hanno sempre fatto eco sinuosi movimenti di germi angelici, ricchi riferimenti ad ombre ambigue e musicali, una dolce ironia tra speranza e negazione, intrecciata ad una ricca narrazione mitologica. Non sarebbe stato sciocco sclerotizzarsi, immobilizzarsi in un'unica idea, un solo principio? Non sarebbe stato fatale, per l'estro dell'invenzione - il cuore dell'arte – ridursi a pochi limitati concetti?"¹⁸⁶.

Con questo suo respiro libero, con questo suo gioco delle forme e delle atmosfere, Melotti ha dimostrato che l'astratto può assumere organicità e che la materia può essere animata da uno spirito.

La sua opera sembra dunque concretizzare la profezia espressa da Arturo Martini nel 1944, quando sosteneva che l'arte plastica non avrebbe potuto non riferirsi a qualche cosa della natura, perché anche l'uomo è Natura, ma che comunque la scultura avrebbe dovuto essere "la più sottile, la più astratta delle arti"¹⁸⁷.

Ciò nonostante, Melotti sfugge al naturalismo di Martini, per dare vita ad un universo tutto suo, straripante di leggerezza e intelligenza, dove linee e forme si muovono liberamente oltre il vincolo della raffigurazione oggettiva, rivelando un ricco astrattismo gravido di spiritualità e grazia.

Un astrattismo che non rinuncia a quel che, nell'arte, è stato tramandato nei secoli; non rinuncia ai ricordi, ai sentimenti, alle analogie e alla narrazione.

E' difficile, per ogni artista, dimenticare le grandi creazioni dell'arte del passato, quasi impossibile ignorare quell'arte tanto antica che continua ad essere fonte di ispirazione e ragion d'essere per l'arte contemporanea; pertanto, le creazioni fantasiose di Fausto Melotti, possono essere percepite anche come reminescenze di un "fare" artistico trascorso, passato, ma permanente nell'inconscio dell'artista, che nonostante la sua aderenza all'astrattismo, non scivola

¹⁸⁵ A. Comellato, M. Melotti (a cura di), *Melotti. Opere su carta*, Edizione Gabriele Mazzotta, Milano, 2004, p. 11.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem.

nell'assolutezza di questo, salvando quindi le risonanze artistiche del passato, nella loro molteplicità, perché, come sostiene lo stesso artista, "le opere d'arte sono spiriti"¹⁸⁸.

Fausto Melotti, sin dal 1933, si indirizza verso uno spazio irreali, dove i dati oggettivi del reale vengono accantonati, nascosti, anche se l'opera ritrae un volto, una figura, questa viene frantumata.

Sono gli anni in cui Melotti inizia a sperimentare la terracotta e ricorre alla raffigurazione arcaica, quasi etrusca delle figure, che vengono proposte come rovine di terra in modo da esaltarne la matericità.

In queste opere l'artista non ricalca la realtà, non la imita, ma fa della scultura una manifestazione del sentire interiore; la materia viene plasmata dallo spirito del "fare", illuminato dall'intelletto, dal pensiero e dall'idea.

Le figurette degli anni Trenta sono investite dalla materia e ne subiscono la carica; "sono organismi ansiosi di elevarsi, di scorazzare liberi nell'ambiente"¹⁸⁹.

Sono gli anni dei primi *Teatrini*: ambienti e spazi teatrali abitati da figure girovaghe e polimorfe, rese con forme sintetiche e dense.

Queste opere sono un concentrato di pensiero, sono la frontiera tra la stasi e il movimento, tra la razionalità e il sogno, dove corpi e architetture si fluidificano e emergono dal silenzio.

E l'architettura continua ad essere una costante importante nella produzione di Melotti, è a questa che egli continua a guardare, mescolando l'acqua e la terra come per costruire un edificio arcaico.

Questa osmosi tra architettura e arte, porta Melotti ad incontrare il percorso di un altro artista che proprio negli stessi anni sperimenta il *medium* della terracotta, ovvero Lucio Fontana.

Come Lucio Fontana, anche l'artista di Rovereto è mosso dal desiderio di fondare una scultura che si erga su nuove regole e soprattutto sulla graduale conquista dello spazio, considerata come estensione dell'opera plastica.

Entrambi, sono spinti dalla necessità di liberare la scultura dalle costrizioni della materia, ma in modo diverso, secondo processi mentali differenti, che portano i due artisti su strade diverse: da un lato, Lucio Fontana e la sua libertà assoluta che "tende a frantumare l'assolutezza plastica-

¹⁸⁸ R. Fuchs, "Il teatro di Melotti" in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p.9.

¹⁸⁹ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 9.

volumetrica”¹⁹⁰, dall’altro Melotti, che vuole rintracciare “regole matematiche con l’intento di sviluppare una metafisica sospensione temporale”¹⁹¹.

Inoltre, Melotti muove la sua arte basandosi sul rigore, sull’ordine della classicità greca, Fontana, invece, è più attratto dall’arte barocca.

Nonostante queste diversità linguistiche nel comunicare lo stesso messaggio, i due artisti hanno modo di collaborare nel 1930 alla *Mostra dell’Abitazione*, in cui si presentavano case modello. Sono gli anni in cui Fontana sperimenta la terracotta dipinta di oro e argento, ispirato dai grandi mosaici ravennati; le sculture diventano eteree e tendono all’impalpabile, fino ad arrivare ad una dimensione astratta, assumendo figurazioni irregolari e polimorfe tendenti alla conquista dello spazio circostanti, prime manifestazioni di quelli che poi saranno i concetti spaziali.

Melotti, parallelamente, attraverso una prima defisicizzazione della figura, giunge nel 1934, ad una realtà scultorea mentale e intellettualistica.

Il magma delle opere diventa manifestazione dell’idea, attraverso il gesto che svela e, se “Fontana lavora sulla fluidità interna, sull’affondamento in un territorio segreto che diventerà taglio e buco”¹⁹², Melotti “opera sull’emanazione, anch’essa segreta, ma via via identificabile nella figura e nella forma, di un invisibile visibile”¹⁹³.

Siamo alla metà degli anni Trenta e Melotti investe la sua produzione artistica di strutture modulate al fine di ricavare l’essenza, l’idea delle sue figurazioni, al contrario di Fontana che invece tende all’essere materico e gestuale. Per questo, la scultura di Melotti, diventa concettuale e sorprendente; non astratta, ma piuttosto ermetica, “perché capace di far riflettere sulle condizioni dell’assoluto umano e divino. Dall’essenzialità scientifica e musicale”¹⁹⁴.

Negli anni Quaranta, dopo che la sua scultura astratta ha già ricevuto, alla fine degli anni Trenta, un’attenzione internazionale; Melotti continua a produrre arte pur sentendo di non essere più affine alla società di quei tempi storici – artistici.

I primi anni Quaranta vedono Melotti autore di un linguaggio sofferto, incerto, vittima del clima complesso portato da una guerra crudele che sferra un duro colpo allo spirito di molti artisti, portandoli a lunghe eclissi del loro lavoro.

¹⁹⁰ A. Fiz (a cura di), *Fausto Melotti. Segno, musica e poesia*, Skira editore, Milano 2000, p. 11.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 9

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem, p.11.

E' un periodo in cui Melotti si ritrova a percorrere strade non sue, sono quelle dell'espressionismo, che nelle sue manifestazioni non sempre eccelse, costituisce l'ultima parola di tempi duri e feriti dal conflitto.

Sono tempi in cui la crisi colpisce anche gli ideali e Melotti si trova costretto ad uscire gradualmente dall'astrattismo puro, in quanto la tragedia della guerra ha lasciato in lui un grande travaglio interno e, come confessa egli stesso "per poter fare dell'arte astratta, non vi si può pensare avendo nell'anima, non dico disperazione, ma le figure della disperazione"¹⁹⁵.

Proprio queste figure, che vagano nella mente dell'artista, si concretizzano negli anni 1943- 45, quando le figure si manifestano in un intreccio turbolento tra forma e materia; ne sono un esempio le opere *Storia di Arlecchino* (1944) e *Lettera a Fontana* (1944).

In queste opere Fausto Melotti rende le forme fantastiche e libere da ogni formula astratta, così che possano accogliere tutta la potenza immaginativa del processo creativo.

Sono due opere in cui la materia ceramica sembra ribollire, tanto che esterno e interno dell'opera si confondono nell'indefinitezza dei confini magmatici, come del resto è magmatica la totalità della forma.

In questi anni intrisi di tragiche difficoltà, Melotti a fatica riesce a riallacciare il discorso artistico iniziato pochi anni prima e a venire in suo soccorso è ancora la musica, che indirettamente, intrinsecamente lo guida verso i suoi '*Lieder*' (una parola tedesca che significa letteralmente 'canzoni' o 'romanze'), ovvero i suoi *Teatrini*, composizioni ricche di carica poetica da cui egli non si discosterà mai.

Sono composizioni materiche, ma di evocazione musicale perché, come Melotti stesso afferma: "non vedo perché un artista capace di comporre delle fughe debba rinunciare alle canzoni. Sono i miei *Lieder*"¹⁹⁶.

Se i *Lieder* sono l'incontro tra un mondo musicale e uno letterario, allo stesso modo i teatrini rappresentano, in qualche modo, l'incontro tra la materia volumetrica e le relazioni "psicologiche, evocative che legano i piccoli oggetti e le figurine umane"¹⁹⁷; sono racconti particolari quelli dei teatrini, come quelli dei *Lieder* e così, i due vengono paragonati.

Nei canti romantici non vengo narrate gesta eroiche, ma le nostalgie, le malinconie e i rimpianti rivolti verso qualche cosa che irrimediabilmente è stato perduto. Nel Lied "il soggetto si rivolge –

¹⁹⁵ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 12.

¹⁹⁶ M. Carboni, "L'angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica" in *Fausto Melotti, introduzione all'opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 19.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 20.

dentro se stesso, nel proprio intimo – a un’immagine: quella dell’essere amato. Si tratta si di un dialogo, ma di un dialogo immaginario, che si svolge tutto nell’interiorità di un’anima che si scioglie nel canto”¹⁹⁸.

Allo stesso modo, i teatrini, sono lo sviluppo di racconti immaginari, proiezioni mentali e avvengono in luoghi raccolti, intimi con cui possiamo intessere dei legami di familiarità.

La formula del teatrino melottiano, rappresenta anche una forma di soglia tra interno e esterno, tra ciò che risiede custodito all’interno e ciò che viene emanato, portato, manifestato al di fuori e tutto ciò- come per il Lied – non è altro che “la proiezione sensibile, nel canto, addirittura fisiologica, di un sentimento, di uno stato d’animo”¹⁹⁹; non è altro che la manifestazione di una faccenda tutta interiore.

Un riferimento importante a quanto detto, va al *Lamento sugli eroi morti* del 1961, realizzato in ceramica smaltata e terracotta dipinta.

In quest’opera, la struttura è composta da un vano interno smaltato in rosso vivo, mentre le giunture che dividono gli spazi sono lasciate più grezze; le pareti che danno profondità a tutto lo spazio, sono lasciate bianche e sono caratterizzate da profili tinti di un colore scuro che sembra “riaffermare e sottolineare il confine oltre al quale si apre uno spazio altro, di natura diversa da quello dell’esistente quotidiano: lo spazio della memoria, dell’elegia, lo spazio del ricordo divenuto canto”²⁰⁰.

Questo spazio della memoria è propri anche dei *Lieder* e, come scrive Massimo Carboni, questa traccia potrebbe essere la fonte di una linea interpretativa che accomuna tutti i teatrini di Melotti, facendoli emergere come spazi figurativi simbolici che rievocano il concetto dell’urna.

Teatrini - urne, dunque, che rievocano la tradizione romana delle urne a capanna atte a “dare al defunto, e più propriamente alle sue ceneri, un’abitazione simile a quella che avevano avuto in vita”²⁰¹.

Secondo questa interpretazione, il teatrino assume l’aspetto di una rudimentale dimora , dentro al quale si svolge una storia, una vita, un quotidiano fatto anche di emozioni, stati d’animo, ricordi e rimpianti che vengono proiettati attraverso le figurine che albergano queste composizioni spaziali.

¹⁹⁸ M. Carboni, “L’angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica” in Fausto Melotti, *introduzione all’opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 20.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem.

Rimanendo nel concetto - seppur simbolico - di dimora, Il *Teatrino* altro non è che una caratteristica costruzione in terracotta, una sorta di sezione di uno spazio abitabile, di dimensioni e forme diverse “ordinate in proiezione ortogonale contro uno sfondo cieco, entro le quali mima situazioni di incontri, di presenze, di vita straniata e assorta”²⁰².

Questi misteriosi spazi, che a volte si svelano agli occhi di tutti, ospitano figure le cui forme rimandano spesso alla figura umana, ma molto più spesso accolgono oggetti, carte, tessuti, frammenti, che fanno riemergere un tempo sospeso, favoloso e teatrale.

Si tratta di una scultura che racconta, che narra e si definisce tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, per essere poi ripresa e perseguita con continuità anche negli ultimi anni della sua attività artistica.

All’uscita della guerra, nel 1945, Melotti si rifugia nell’intimità di queste piccoli spazi, fatti di ceramica e sposta la sua attenzione da un mondo classico permeato dai grandi ideali, per concentrarsi su di un mondo più soggettivo e individuale, caratterizzato dal legame naturalistico e favolistico tra l’essere umano e l’universo.

Durante questo percorso creativo, l’artista si rivolge, così, “al pathos psicologico e alle credenze primordiali”²⁰³, come nelle opere *Il sogno*, *L’eco*, *Il diavolo che tenta gli intellettuali*, tutte del 1945. Queste composizioni , realizzate in ceramica smaltata, danno vita ad un piccolo mondo, un macrocosmo brulicante di azioni sospese, pensieri, sogni, gesta; tutto sembra accadere come a sipario aperto, tra il silenzio e i rumori immaginati.

All’interno di queste scene in equilibrio tra l’immobilità e la dinamica , le figurette in ceramica, sembrano arrivare dalle oniriche fantasticherie di Hieronymus Bosch o di Joan Mirò.

“Dalla dissacrazione e nel collasso delle astrazioni scaturisce una concezione di vita che tiene conto della totalità individuale, personale ed intima. La scultura si fa dimora e focolare, definisce un centro del mondo, delimitato e perimetrato, un microcosmo autosufficiente. Qui le raffigurazioni, più che al patrimonio dei segni generali, appartengono alla simbologia del singolo, sono espressione di un’emotività soggettiva. Descrivono avventure di un protagonista in un regno di sogno, incarnano un enigmatico equilibrio”²⁰⁴.

Tutti i teatrini si mostrano frontalmente e svelano uno spazio intimo, spesso alogico; sono spazi di un inconscio figurato, che Melotti rappresenta attraverso immagini di ordine onirico, dove i

²⁰² C. Pirovano, ‘Per l’acrobata invisibile’ in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta , Verona 1997, p. 17.

²⁰³ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 14.

²⁰⁴ Ibidem.

personaggi filiformi appaiono senza volto. Il teatrino, diventa così, un luogo in cui l'inconscio invisibile e impalpabile, si manifesta.

Nel tempo, quasi a sottolineare la natura metafisica e concettuale di questi luoghi sospesi, il termine generico di "teatrino", viene sostituito con titolazioni dalle note allusive e letterariamente ricercate; aspetto, questo, che contrasta con la struttura di queste scenografie fantastiche, le cui pareti vengono dipinte per zone settoriali, a volte a colori molto vivaci e squillanti, tanto da suggerire contesti popolareschi in cui vige la semplificazione visiva caratteristica di un immaginario folcloristico o infantile.

Questa "sostituzione" intellettualistica al termine generico "teatrino", anticipa un processo di riconsiderazione della formula dei "teatrini", suggerita dal Melotti stesso agli inizi degli anni Settanta; un processo come "traghetto rispetto ad una stagione di tormentata sperimentazione"²⁰⁵, in cui l'artista "coglieva esattamente un complesso travaglio dalle certezze metafisiche alla disponibilità del dubbio e dell'ironia"²⁰⁶.

Tale metamorfosi non è il risultato di un meccanismo naturale e fisiologico, ma avviene attraverso "tramiti speculativi e operativi che preliminarmente tendono a mettere in ombra i postulati rigorosi della scienza, della razionalità, della geometria"²⁰⁷.

Forse, proprio in questo ultimo aspetto, potrebbe esserci la motivazione della diffidenza che Melotti ha sempre nutrito nei confronti del fuoco, proprio perché simbolo della dismissione di ogni controllo dell'invenzione, "il rovesciamento dalla proposizione progettuale diretta, quale era stata tipica dell'esperienza neocostruttivista, verso una più sfumata disponibilità all'evenienza misterica, in qualche modo irrazionale"²⁰⁸.

Il "teatrino", nella sua forma architettonica, giunge gradualmente alla struttura sezionata dell'alveare, che si affermerà come aspetto caratterizzante nella produzione artistica dell'ultima stagione melottiana.

In questa struttura architettonica entrano in gioco elementi di diversa natura: alcuni di ordine strettamente formale, altri più emotivi e suggestivi, altri ancora di matrice letteraria.

Questo processo di metamorfosi, che trova la sua origine tra la fine della guerra e i mesi immediatamente successivi, si verifica come un travaglio faticoso e sofferente, nel percorso

²⁰⁵ C. Pirovano, 'Per l'acrobata invisibile' in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 18.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem.

dell'artista trentino, la cui arte viene veicolata, talvolta, da recuperi, rivisitazioni e divagazioni tortuose.

A partire da questo periodo, nella produzione artistica dell'artista, vi si intersecano due filoni diversi, ma complementari; da un lato, l'elaborazione di soggetti figurativi secondo tipologie tendenzialmente esoteriche, che traspongono una realtà trasognata di ordine mitologico e extranaturalistico, dall'altro emerge la trascrizione di uno spazio incantato, mentale, che ospita eventi fuori dal comune.

I primi esegeti dell'opera melottiana, notano lo stretto rapporto tra i disegni dei primi anni Venti e le strutture dei teatrini in terracotta stabilizzate in epoca matura e, esattamente come avviene alle origini della sua esperienza poetica, il fulcro della visione dell'artista ruota attorno ad una definizione veristica della figura, ma non naturalistica, in quanto la figura è la trasposizione di una idea o di una emozione vere, reali, ma di una realtà soggettiva e individuale, che assume forme altre dalla natura.

Questa traslazione, che avviene attraverso una materia elementare e primigenia quale la creta, non ha nessuna pretesa imitatrice, riproduttiva o simulatrice, ma percorre la via più distante dai limiti della figurazione canonica del reale, per incontrare uno spazio decontestualizzato e fantastico; lo stesso spazio onirico e fuori dal tempo che Melotti aveva inseguito nella sua giovinezza.

Ne è un esempio l'opera ceramica realizzata nel 1944 *Lettera a Fontana*, che omaggia l'amico e contemporaneamente rivela una vitalità che appartiene ad un mondo lontano, altro, non naturalistico; ciò dimostra come, già in questi anni, la poetica antinaturalistica che nutre tutta l'opera di Fausto Melotti, sia già definita e dimostrativa del fatto che ci sia " un confine preciso fra la figurazione e la trasfigurazione. La figurazione è della natura fisica, la trasfigurazione è del *démon*"²⁰⁹.

Queste strutture ceramiche, apparentemente modulari e fisse, sono in realtà dinamiche in quanto scatenano una articolazione narrativa, dove il racconto può interrompersi e ripartire in qualsiasi momento, ne sono un esempio le opere *Angoscia* (1961) o *Epilogo* (1954), dove dal racconto emerge la solitudine, la precarietà di un'esistenza confinata nel vuoto.

I teatrini sono sogni affascinanti, animati da figure e corpi di forte carica poetica e fantasiosa, ma sono anche dimore, spazi, luoghi "in cui la vita personale e sociale oscilla e trova una forma,

²⁰⁹ C. Pirovano, 'Per l'acrobata invisibile' in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 21.

incantata e tragica, capricciosa e angosciata. La dimora si tramuta nel luogo della farsa e del dramma, comuni a tutti”²¹⁰. Ma dato che non esistono né luoghi identici, né esperienze uguali, i teatrini sono anche “insediamenti visivi in continuo peregrinare”²¹¹ e rispecchiano il nomadismo temporale e spaziale dell’artista, nonché la sua percezione del mondo, a volte ironica , a volte fantasiosa e umoristica, altre volte triste, amare e malinconica.

Alcune di queste composizioni ceramiche riflettono un approccio alla vita, particolarmente desolato, disperato, gravato dal peso di un’esistenza di solitudini e incomprensioni, come in *La vita a pezzi* (1961), ma i teatrini, “assunti nella loro totalità, si possono invece accettare come ‘centrali energetiche’, in cui e attraverso le quali l’artista custodisce la sua forza creativa e si ricarica, un rito costante che riplasma la vita”²¹².

Questi spazi sacri, abitati dalle immagini del sogno e da accadimenti fluidi, prendono forma negli anni tra il 1943 e il 1945; avviene un passaggio importante, dall’inconsistenza del gesso alla consistenza cristallizzata della terracotta e della ceramica, che permette di comunicare le increspature, le fratture e le mutazioni incessanti di un’anima raddomantica, così, le immagini e le visioni si inspessiscono e prendono corpo, fino ad essere tangibili.

Dalla pietrificazione dei suoi teatrini, l’interesse da parte di Fausto Melotti per la ceramica, si amplifica e si consolida come fulcro creativo per tutto il decennio successivo.

La ceramica, per l’artista, rappresenta uno strumento per condensare le immagini, i pensieri e i concetti che gravitano vorticosamente nella sua mente; è un processo di densificazione attraverso una materia fragile ma limpida, che passa attraverso i teatrini per poi investire anche le algide e filiformi figure femminili prodotte nel decennio tra il 1948 e il 1958.

La ceramica è un materiale, che pur essendo fragile e leggero, esclude l’ariosità e la trasparenza, per essere fluida e lavica; con queste caratteristiche, l’artista trentino passa dal modulato al modellato, nel tentativo di “trovare nelle nostre opere [...] piani che, giocando fra loro, danno vita a piani immaginari. Un gioco che quando riesce è poesia”²¹³.

E’ un gioco di trasformazioni, che si lega anche alla decorazione, pratica che porta Melotti a lavorare nuovamente con gli architetti; infatti, in questo periodo e più precisamente dal 1948, egli si dedica alla produzioni di vasi, che prendono la forma di donne affusolate, di soli o di animali,

²¹⁰ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 14.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem, p. 15.

²¹³ Ibidem.

attirando l'attenzione di Gio Ponti e della sua rivista *Domus*, fondata nel 1928 dall'architetto stesso.

E' importante sottolineare, come questa rivista sia stata determinante per la promozione del "nuovo" nel campo del design, dell'architettura, delle arti applicate e per l'interazione tra questi campi artistici, divulgando nuovi umori culturali, pur mantenendo la continuità con quelli passati.

L'attenzione alla ceramica diventa una necessità individuale, ma anche storica e diviene fondamentale per la sopravvivenza e la continuazione di un linguaggio materico che pochi anni prima era stato caricato di svariati valori: come energia da parte dei futuristi, come luminosità da parte di Fontana, come carne e pelle da parte di Leoncillo.

Attraverso questa materia imprevedibile e incontrollabile, gli artisti ricercano il fenomeno dell'informe, ambiscono a una scultura che non sia chiusa, ma fluida e, nelle sue dilatazioni, aperta allo spazio circostante.

Si tratta di uno spazio in cui la materia, "nelle sue aggettazioni ed esplosioni di forme"²¹⁴, viene accolta con la sua ansia di colmare i vuoti.

Questo avviene con Fontana e con Leoncillo, in quanto la materia si disfa, si sforma e le sue viscere colano verso l'esterno, disponendosi nello spazio. "Il suo sgorgare è metaforizzato nel processo informale che, rimuovendo le cesure e le chiusure, rifiuta anche i limiti dei corpi e delle materie chiuse"²¹⁵.

Il valore di tutto questo, diventa liberatorio per Fausto Melotti, che ha la possibilità, attraverso la ceramica, di esprimere il suo spirito giocoso, ironico, fanciullesco, che darà nutrimento alla scultura dagli anni '60 fino alla metà degli anni '80.

In questo particolare periodo del secondo dopoguerra, l'elemento costante nelle opere "sperimentali" di Melotti, è la fiducia costante nella pratica artigianale, che lo porta a risultati felici, come le collaborazioni con Gio Ponti e il lavorare accanto a Lucio Fontana; una pratica che spesso si tinge di ironia, di gioia, che qualche volta si volta indietro verso l'incontaminata infanzia, dove le realtà sono sempre positive e accompagnate da sinfonie armoniose.

Infatti, le sculture ceramiche di Melotti, soprattutto i teatrini, non dimenticano il suo passato che è stato anche musicale e risvegliano continuamente quel "soffio sonoro"²¹⁶; il contrappunto ritorna, anche se accompagnato dal racconto materico che coinvolge i personaggi e le loro storie.

²¹⁴ G. Celant, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994, p. 15

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem, p. 18.

Questa ricca ricerca spaziale, permane negli anni, ma assottigliando sempre di più l'incidenza della modellazione, fino a quando alla tavoletta di creta si sostituisce la base in gesso: "ma a quella data l'universo fantastico melottiano era già stato rivisitato dalla musa dei colori e dei sogni, dalla pittura nei termini canonici, e l'indagine squisitamente investigativa dello spazio si intreccerà strettamente alla profusione narrativa di un universo fantastico senza confini"²¹⁷.

Dunque, l'ideazione dei teatrini come mezzo funzionale alla narrazione della poetica di Melotti, trova la sua conformazione finale negli anni più appartati del dopoguerra, creando un itinerario che trova la sua origine nell'altorilievo del *Diavolo che tenta gli intellettuali*, per poi procedere con l'autoritratto *Solo con i cerchi* e altre opere, che inevitabilmente subiranno qualche variazione dal punto di vista delle formule formali.

Naturalmente, queste formule sono il riflesso di tutto un background culturale e personale che si espande su diversi interessi (già citati precedentemente), ma sono anche il risultato di influenze definitesi altrove; basti pensare al taglio della composizione o all'organizzazione del racconto.

Una di queste influenze, proviene indubbiamente dalle composizioni in terracotta di Arturo Martini, che erano state pubblicate proprio negli anni formativi dell'artista trentino: sono vari racconti di tipo novellistico, (come *La moglie del pescatore*, *Il sogno*, *Il risveglio*, *Donna alla finestra*) in cui "l'inesauribile plasticatore trevigiano trasferisce nel tuttotondo di impianto scenografico il *ductus* narrativo tipico della formella a bassorilievo, ma evitando di mortificare l'evento in pura cronaca veristica: l'aura complessiva restituisce sempre quel tono di 'sorpresa' che Martini aveva sì captato nella teatralità barocca (Bernini in primis)"²¹⁸, ma raffreddando il tutto secondo lo stile "sospeso" tipico di Valori Plastici.

Per comprendere l'idea dei teatrini melottiani e la loro maturazione tridimensionale, occorre considerare anche la poetica dell'artista negli anni Trenta: oltre agli antefatti grafici che diventano le radici dei successivi teatrini tridimensionali, vi sono anche degli antefatti figurali, che si collocano negli anni della prima attività milanese di Melotti.

Il primo teatrino, infatti, (presente nelle mostre dell'artista, tenutesi a Milano, Roma, Firenze tra il 1979 e il 1983) presenta un gruppo di figure entro una cornice magica, dove "la bifaccialità o, se si preferisce, la trasparenza, la circolazione dell'aria, aumenta il senso di ambiguità dell'operazione di ritaglio spaziale avvolgente ma irregolare, viene generando"²¹⁹.

²¹⁷ C. Pirovano, "Per l'acrobata invisibile" in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 25.

²¹⁸ Ibidem, p. 26.

²¹⁹ Ibidem, p. 27.

La categoria dei teatrini risulta essere la concretizzazione di un insieme di tracce (soprattutto grafiche), che narrano un'idea, un racconto, una contemplazione; è una categoria le cui forme sono originate da un fantasia felice, libera e che diventa connotante verso la metà degli anni quaranta, ovvero negli anni del cosiddetto "silenzio" melottiano.

Dunque, dalla fine degli anni Cinquanta per tutto il decennio successivo, la poetica di Fausto Melotti va definendosi nel suo inconfondibile lirismo favoloso e il teatrino, "nel complesso suo sistema polifonico [...] si accaparra con decisa autorevolezza il *registro* dell'affabulazione, lo snodo delicato della parola illustrativa nella trasfigurazione musicale, i tasti perigliosi della contestualizzazione storica, perfino politica, della narrazione, della registrazione intima e trasognata degli eventi naturali nella patina soffice del tempo transeunte, nella trasposizione incantata di uno stacco contemplativo folgorante, fulgidamente prerazionale: una condizione aurorale di coscienza"²²⁰.

E' la stagione matura della creatività melottiana, caratterizzata da una fantasia senza condizionamenti sposata ad una certa raffinatezza neoellenica; le forme prendono vita da una cultura visiva fondata su influssi classici, rinascimentali, ma anche primitivi e folcloristici, fino alle esperienze delle avanguardie del ventesimo secolo.

Sempre negli anni Cinquanta, l'artista definisce la struttura dei "teatrini", che rimarrà per essi costante: si tratta di una stanza di una profondità percepibile e suddivisa al suo interno mediante l'incrocio di linee ortogonali, intervallate secondo un ritmo irregolare.

Questa struttura spaziale sembra facilitare la lettura della narrazione che vi ha luogo al suo interno, che appare caratterizzata da una certa continuità; in realtà, gli assi ortogonali che si intersecano nello spazio, creano delle interruzioni tali che l'artista, può "mettere in scena" il proprio racconto in maniera tutt'altro che continua e unitaria, dando vita ad eventi fra loro sconnessi in un continuo richiamo tra le vicende.

Sono luoghi entro cui gli accadimenti si snodano senza una coerenza prestabilita e senza logica di ragionamento; sono carichi di reminescenze metafisiche, che contribuiscono in un certo senso, alla strutturazione degli spazi che si sottraggono al rigore del buon senso; ma al contempo, sono spazialità che rispondono sempre con "animo commosso e trepido"²²¹.

²²⁰ C. Pirovano, "Per l'acrobata invisibile" in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 29.

²²¹ F. D'Amico, I "Teatrini": appunti per una storia ininterrotta in *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 43.

Questi, sembrano cercare una dimensione che gli sia propria e la trovano nella liricità e nella tragedia, che per natura si allontanano dall'astrattezza metafisica.

La tipologia della struttura a celle e alveoli permane; con essa va perdendosi l'idea di racconto e emerge una "comunicazione cercata e ostinatamente reiterata, fra sonno e veglia, fra sogno e realtà, fra ricordo e allucinazione, ma senza più alcun vincolo di ragionevolezza"²²².

Ad abitare questi "luoghi – non luoghi" sono figure, ma anche segni, fino a che questi teatrini saranno animati solamente da elementi non figurativi: *Epilogo* (1954) ne è un esempio; ci saranno dei ricorsi ad una realtà trasfigurata negli anni ottanta, come dimostra l'opera *L'acrobata si avvia* (1985) e, nel tempo, questi teatrini accoglieranno anche materiali diversi che si accosteranno alla ceramica contaminandola.

In realtà, le prime inserzioni di materiali altri da quello fittile, come il bronzo e l'ottone, sono riscontrabili già negli anni tra il 1949 e il 1950, ma più rilevante è l'individuazione del momento preciso in cui avviene una modificazione della struttura spaziale del "teatrino", ovvero dal '59, data in cui Melotti realizza l'opera in terracotta, ceramica smaltata e ottone intitolata *Il museo*.

In questo teatrino, l'artista apporta un'effrazione alla spazialità chiusa delle sue "stanze" e lo fa attraverso degli elementi che si sviluppano secondo un orientamento verticale.

E' una verticalità che richiama le strutture metalliche e "filamentose", che l'artista realizza quasi parallelamente alle sue terrecotte, a volte creando anche incontri tra queste sue diverse immagini scultoree. Questo dimostra come, in realtà, non ci siano "sponde preventivamente e concettualmente alzate"²²³ a separare questi due diversi modi di concretizzare le proprie visioni scultoree.

Infatti, questi due modi "compiono il loro viaggio avvertendosi compagni autentici di strada e scambiandosi reciprocamente frutti ed esperienze"²²⁴; questo avviene nonostante lo stesso Melotti continui, nel tempo, a riservare a questi diversi modi due distinti atteggiamenti del suo "animo di *faber*", l'uno più casto e mentale, l'altro più affabulante, incantato e rischiosamente involto con le irrequietezze della materia e del colore"²²⁵.

Proprio questo "camminare" assieme di fili metallici, terracotta e ceramica, da origine ad un incontro; questo avviene nell'opera *Equilibri* del 1959-60, dove la spazialità viene mutuata dalla struttura del teatrino e viene anche impreziosita dall'inserzione di elementi in ceramica smaltata.

²²² F. D'Amico, I "Teatrini": appunti per una storia ininterrotta in Fausto Melotti. *Teatrini 1931 – 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997, p. 43.

²²³ Ibidem, p. 44.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem.

A proposito di incontri, è noto e piuttosto importante, come quello tra Fausto Melotti e la ceramica sia stato il frutto di una necessità.

Egli non amava particolarmente la ceramica, la riteneva “ un posticcio, una cosa anfibia e sotto sotto c’è sempre un piccolo imbroglio, perché non puoi mai sapere esattamente quello che fai. C’è un super regista che è il fuoco, che ti monta sulle spalle e alla fine dirige lui le operazioni”²²⁶; ma come dichiara in un’intervista del 1984, “ la ceramica ha dato da mangiare a me e alla mia famiglia quando nessuno mi considerava”²²⁷.

Egli non sapeva nulla della ceramica e la ceramica non sapeva nulla di lui, si sono incontrati per un’urgenza della vita e per un amabile scherzo del caso si sono legati: così Melotti, come scrive in una lettera alla moglie Lina, nel settembre del 1943, inizia “se non a proprio a lavorare, a *trappolare*”²²⁸. E questo fare per gioco, si trasforma in un lavoro assiduo e sempre più raffinato che ricopre ben trent’anni della sua carriera, riscattandolo anche dalla sua precedente condizione di scultore incompreso (si ricordi quando nel 1935, Carlo Carrà a proposito delle sculture astratte esposte per la prima volta alla Galleria il Milione, afferma: “è intelligente, ma non è scultura”²²⁹).

Il lavoro ceramico di Fausto Melotti, anche se non è il frutto di una scelta dettata dalla fiducia e dall’attrazione per il materiale fittile, è comunque il risultato di un credo estetico; “poi fattori sconosciuti e di contrabbando si sovrappongono e alla fine si trova padre felice di una creatura nata da un orgasmo imprevedibile”²³⁰.

Questa affermazione può essere sintomatica di una apparente contraddizione relativa all’approccio ceramico (e al suo sviluppo) di Melotti, ma in realtà è la manifestazione di una grande sensibilità, disponibilità e intelligenza che stanno alla base dell’accettazione dell’imprevedibile insito ed intrinseco alla materia fittile, che fornisce paradossalmente una straordinaria resa stilistica ed espressiva.

L’imprevedibilità e il rischio dei risultati sono aspetti caratterizzanti alla base dell’oggetto ceramico, che risulta essere ed esistere nell’equilibrio di due aspetti apparentemente contrastanti: da un lato l’ideazione, il processo progettuale che intende mantenere la sua integrità fino alla fine,

²²⁶ M. Carboni, “L’angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica” in *Fausto Melotti, introduzione all’opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 8.

²²⁷ S. Fontana, “Sculture vestite a festa. L’avventura di Fausto Melotti nella ceramica” in *Fausto Melotti. Trappolando*, a cura di S. Fontana, R. Montrasio, Silvana Editoriale, Montrasioarte, Milano 2016, p. 12.

²²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²²⁹ *Ibidem*, p.26.

²³⁰ F. Melotti, *Linee*, Adelphy Editore, Milano 2016, p.

dall'altro lato, il fuoco indomabile, il caso e tutto ciò che comporta il processo di realizzazione stesso, in balia di questi due ultimi fattori.

Alla luce di queste considerazioni, bisogna considerare gli sforzi tecnici, le sperimentazioni e i sapienti risultati dell'opera ceramica di Melotti, artefice e "mago" – come lo definisce Lisa Ponti nelle pagine di *Domus* del 1948 – "che abilmente accartoccia fogli di argilla sottilissimi e allunga fino all'inverosimile le sue forme"²³¹.

Sono le sfoglie sottilissime e quasi diafane che l'artista trentino riesce ad ottenere con risultati pressoché perfetti, negli anni in cui, prima dei teatrini, realizzava anche vasi e piccole sculture femminili.

Sono opere realizzate attraverso una tecnica ceramica che ricorda quella orientale del *raku*, in quanto le tracce della lavorazione e le piccole imperfezioni vengono lasciate in evidenza; gli oggetti vengono così caricati di quel fascino sottile e raffinato della non perfezione, quasi a seguire i dettami della filosofia *Wabi-Sabi*, per cui ogni cosa acquista una bellezza superiore proprio perché imperfetta e quindi autentica nella sua essenza e nella sua imprevedibile ma inevitabile mutevolezza.

Un esempio colto di sottili "fogli" di ceramica, è la serie di vasi che Melotti realizza nel decennio che va dal 1949 al 1960 circa.

Questi, "al di là di ogni ipotesi formalistica si presentano come vere e proprie sculture"²³² e si vestono di valori simbolici manifestati attraverso una plastica dai richiami figurativi, ma anche ironici e giocosi; rispettivamente, ne sono esempio il *Vaso-sole*, il *Vaso-luna*, il *Vaso-vescovo*, il *Vaso-clessidra* e ancora, vasi che assumono le sembianze di un gatto, di un gallo o di un pesce.

Le forme fantasiose, le restrizioni volute dalla materia e le torsioni plastiche inaspettate rovesciano la percezioni di questi oggetti, facendo loro perdere ogni accezione funzionale, conferendogli elevati e indiscutibili valori estetici.

Queste opere sono arricchite da monocromie di grande eleganza, ma anche da bicromie raffinate; altre volte i colori vengono dati attraverso la colatura degli smalti che creano giochi di trasparenze e cangiantismi estremamente virtuosistici, nonostante le tonalità siano sempre tenui.

Lo stesso preziosismo tecnico viene riservato alla serie di figure femminili "ammantate[...], ove la ceramica è condotta come ultima sfida, portata quasi al limite d'una stremata dematerializzazione,

²³¹ L. Ponti, *Il mago Melotti* in "Domus", n. 230, 1948, pp. 24-25.

²³² M. Carboni, "L'angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica" in *Fausto Melotti, introduzione all'opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 8.

d'un suo dissolversi come supporto" ²³³; avvolte da veli di fragili trasparenze si illuminano di un colore dalla serafica eleganza.

Queste figure femminili e quasi danzanti, vengono realizzate durante tutto il decennio degli anni Cinquanta, secondo una duplice soluzione stilistico - espressiva.

Vi è infatti una soluzione più baroccheggiante che investe le fanciulle ceramiche di un "turbino di sfoglie elicoidali sottilissime, dai colori per lo più tenui, che lascia appena scoperto solo il volto, talora anche le mani, in una espressione ora enigmatica, ora estatica – quasi memore della *Santa Teresa* berniniana – ora stupefatta, ora impersonalmente modellizzata" ²³⁴.

Si contrappone a questo stile carico di simbolismi oscillanti tra il carnale e lo spiritualistico tipicamente barocchi, una serie di figure che rimandano agli aspetti legati all'arcaicità della pratica ceramica: le *Korai*.

Queste, sono caratterizzate da uno stile formale più sintetico ed essenziale; le parti del corpo sono stilizzate, busto e braccia si ergono su una base di matrice geometrica, che richiama un tronco di cono sulla cui superficie vi sono *patterns* e decorazioni aniconiche, organiche e vegetali-forme.

Un esempio importante di *Kore* risale al 1955-56, viene realizzata nelle tonalità del blu cobalto, la testa e le spalle sono biancastre; il volto è coronato da una chioma riccia che esalta una fronte spaziosa ed è caratterizzato da una bocca carnosa, un naso schiacciato e un taglio degli occhi piuttosto allungato, quasi a richiamare una fisionomia orientale e appartenente ad una bellezza altra, di un altro tempo e di altri mondi possibili e insondabili.

Se nella Grecia del VI e V secolo, *kuroi* e *korai* erano figure mute custodi delle parole dei sapienti e di segreti impronunciabili, guardiani e guardiane di dimensioni inaccessibili, così le virginee ed eteree *Korai* di Melotti, si manifestano come angeli di questi mondi; sorridono enigmatiche e ingannevoli, quasi fossero figure totemiche in grado conoscere destini sconosciuti e per questo inquietanti.

La matrice geometrica e sintetica sul quale si basa la struttura della *Kore* melottiana è sintomatica di una produzione più fedele alle armonie della geometria, che caratterizza la produzione degli anni Sessanta.

²³³ F. D'Amico, "I 'teatrini': appunti per una storia interrotta" in *Fausto Melotti, teatrini 1931- 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta Verona 1997, pp. 41-42.

²³⁴ M. Carboni, "L'angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica" in *Fausto Melotti, introduzione all'opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 9.

Melotti torna all'affermazione fatta nel 1935, presso la Galleria Il Milione di Milano: "l'arte è stato angelico, geometrico. Essa si rivolge all'intelletto, non ai sensi"²³⁵ e così facendo dà vita ad una produzione artistica concepita da un approccio mentale basato sull'intersezione di piani armonici e geometrici; e in questa concezione costruttiva dell'opera d'arte melottiana, viene usato il modulo come elemento costitutivo (un'altra artista degli anni Sessanta che fa uso del modulo per la propria indagine artistica è Nedda Guidi, che impiega la ceramica "come strumento di verifica scientifica della realtà e che [...] ripropone l'idea di scultura geometrica impiegando il modulo serializzato per raggiungere la meta di una scultura della mente"²³⁶).

In questi tempi, Melotti sente la necessità di cercare una definizione dell'arte che vada oltre l'imitazione o l'evocazione della natura; ritorna così attuale la dichiarazione fatta nel 1934, quando egli sosteneva che fosse meno difficile rinunciare alla rappresentazione del mondo, piuttosto che rinunciare "all'amore della materia in cui si lavora"²³⁷.

Così, Melotti concretizza le parole espresse negli anni Trenta da Osvaldo Licini e dimostra che "la geometria può diventare sentimento, poesia più interessante di quella espressa dalla faccia dell'uomo"²³⁸.

I primissimi anni Sessanta, sono anche gli anni in cui Melotti viene riscoperto dalla critica e la sua attività da ceramista e decoratore passa in secondo piano. Sono anni caratterizzati da una produzione artistica che vede l'uso di tecniche miste, compaiono stoffe, fili di ottone, carte stropicciate; in questo clima la ceramica e la terracotta non vengono abbandonate e in alcuni casi diventano elementi di contaminazione e di dialogo tra le due poetiche melottiane.

Anche i *Teatrini*, che continuano ad essere realizzati fino agli anni Ottanta, mantengono nella loro struttura costitutiva, l'armonia geometrica e modulare già impiegata nelle opere astratte degli anni Trenta e poi ripresa dagli anni Sessanta.

Un esempio emblematico di spazio costruito secondo scansioni geometriche è il *Teatrino Vanni Scheiwiller* realizzato nel 1962.

Lo spazio infatti viene realizzato attraverso un unico elemento geometrico modulare, quale il rettangolo, che in tre varianti scandisce il ritmo della spazialità interna dell'opera; ma l'elemento geometrico diventa funzionale per la costruzione dell'immagine anche nella produzione che non

²³⁵ L. Fiorucci, "La ceramica di Melotti: incerta, leggera materia su base geometrica" in *Fausto Melotti. Trappolando*, a cura di S. Fontana, R. Montrasio, Silvana Editoriale, Montrasioarte, Milano 2016, p. 58.

²³⁶ Ibidem, p. 60.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Ibidem.

prevede l'uso della ceramica, bensì la linea filamentosa ed essenziale dell'ottone, da cui prendono forma, opere come *La Vacca Lunatica* (1961) e *Infinito* (1969).

Lo schema base dei teatrini, già definito negli anni Cinquanta, viene arricchito dalle contaminazioni di materiali diversi tra loro e il gesso si mischia all'ottone, al materiale refrattario, alla tela e alla terracotta dipinta, come si può notare in *La vita in pezzi* (1961), *Gli stracci* (1963), ma anche *Domino* (1970), *Balzac* (1972) e in altre opere magistrali realizzate negli anni Settanta e Ottanta.

Nelle opere della seconda parte degli anni Sessanta però, si rileva "una sottile divaricazione fra la formulazione in qualche modo iconica e quella totalmente a-figurale (in senso antinaturalistico)"²³⁹; se all'inizio del decennio, vi era un dialogo di continuità tra i teatrini e le opere più astratte e libere costruite in filo metallico, più avanti e soprattutto nel decennio degli anni Settanta, le due linee di ricerca sembrano acquistare una loro autonomia sempre più marcata. Nonostante questo, i travasi tra le due sponde continuano in un gioco raffinato e sottile di rimandi, compensazioni e complementarietà tra gli elementi.

Per definizione i teatrini portano con sé l'aura del racconto che a volte assume la veste splendente della poesia, ma verso la parabola discendente della sua vita, Melotti si lascia andare a costruzioni mentali evocatrici di spiritualistici temi di riflessione, ne è esempio l'opera *Gli dei se ne vanno* del 1984, in cui emerge una visione profondamente melanconica dell'esistenza propria e universale.

Le malinconie continuano nell'opera dello stesso anno, intitolata *Bambini, buona notte*: emergono malinconiche fantasie che riportano alla dimensione dell'infanzia e della sua forma mentis.

Ma per Melotti non vale il luogo comune che spesse volte associa la fanciullezza alla spensieratezza; per l'artista infatti la fanciullezza rimanda ad un tempo originario, all'erompere della forza vitale "che si balocca con i dadi mescolando cieco arbitrio e giocondità, violenza e casualità"²⁴⁰.

Inoltre, la sfera fanciullesca e giocosa rimanda a quella concezione di gioco legata alla sacralità e alla ritualità; così è per le piccole figure che così spesso appaiono nelle opere di Melotti. Ciò non toglie che in esse vi si possa trovare la stessa meraviglia e lo stesso stupore che travolgono il bambino di fronte allo spettacolo del mondo, ma se così è, si tratta di una riflessione metafisica che trova la sua origine nelle parole di Wittgenstein quando dice "mi sto meravigliando del cielo

²³⁹ F. D'Amico, "I 'teatrini': appunti per una storia interrotta" in *Fausto Melotti, teatrini 1931-1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta Verona 1997, p. 118.

²⁴⁰ M. Carboni, "L'angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica" in *Fausto Melotti, introduzione all'opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 11.

comunque esso sia”²⁴¹; simili parole vengono in qualche modo riprese da Melotti quando afferma che “rispetto a ciò che non è qualunque cosa che è, è un miracolo”²⁴².

A confermare come la sfera dell’infanzia non sia da connotare a simbologie di spensierata ilarità, ci sono anche gli scritti letterari e poetici di Melotti, che in questo caso vale la pena collegare alla sua opera più tangibile (in questo caso sono i teatrini).

Si tratta di un collegamento trasversale - o di un’altra contaminazione, una delle tante, aggiunte al raffinato universo melottiano – che chiarisce come il bambino sia affiancato, in un triste paradosso, alla morte; la leggerezza propria della fanciullezza nell’opera melottiana comporta sempre un’ombra di malinconico disincanto che stempera, seppur in maniera delicata, la meraviglia.

Così, quel che sembra un vento leggero e burlesco, ti spruzza in faccia una stagione morta, “la piccola gioia della solitudine e l’infelicità di sentirti solo”²⁴³.

Pacato come il suo disincanto “*L’acrobata si avvia*” con la levità non concessa, ma conquistata propria di tutta la sua poetica artistica. Si avvia oltre la meraviglia, oltre il tangibile che altro non è che “il residuo di eventi dinamici molto più vasti e sfuggenti”²⁴⁴, perché come afferma Renato Barilli, le sculture di Melotti “vivono sempre altrove”²⁴⁵.

²⁴¹ M. Carboni, “L’angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica” in *Fausto Melotti, introduzione all’opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 12.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ F. D’Amico, “I ‘teatrini’: appunti per una storia interrotta” in *Fausto Melotti, teatrini 1931- 1985*, a cura di C. Pirovano, Galleria dello Scudo, Charta Verona 1997, p. 166.

²⁴⁴ M. Carboni, “L’angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica” in *Fausto Melotti, introduzione all’opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 19.

²⁴⁵ Ibidem.

OPERE



Fausto Melotti, *Storia di Arlecchino*, 1944.



Fausto Melotti, *Lettera a Fontana*, 1945.



Fausto Melotti, *Il diavolo che tenta gli intellettuali*, 1945.



Fausto Melotti, *Solo coi cerchi*, 1944.



Fausto Melotti, *Vaso*, 1949.



Fausto Melotti, *Vaso sole*, 1950.



Fausto Melotti, *Kore*, 1951 – 52.



Fausto Melotti, *Kore*, 1955.



Fausto Melotti, *Cerchi*, 1956.



Fausto Melotti, *Angoscia*, 1961.



Fausto Melotti, *La vita a pezzi*, 1961.



Fausto Melotti, *Teatrino Vanni Scheiwiller*, 1962.



Fausto Melotti, *Primavera*, 1974.



Fausto Melotti, *L'arcobaleno in casa*, 1978.



Fausto Melotti, *L'acrobata si avvia*, 1985.

5.

RINNOVAMENTO DI UN PENSIERO CERAMICO.

NEDDA GUIDI, NANNI VALENTINI, CARLO ZAULI.

Gli artisti che hanno iniziato il loro percorso lungo la via della scultura ceramica negli anni Cinquanta, si sono espressi privilegiando il materiale ceramico con l'obiettivo di contrastare il diffuso e ricorrente pregiudizio che aleggia tra gli operatori della cultura delle arti figurative, ovvero, quello che la ceramica sia sempre stata, allora e oggi, un'arte minore o un'arte applicata.

La conseguenza di questa esclusione dall'orizzonte istituzionale dell'arte contemporanea è la mancanza di spazi espositivi ad essa concessi, la piccola quantità di critici che ad essa si sono dedicati (in Italia, al contrario dell'attenzione che le rivolge il contesto internazionale).

Nonostante ciò, negli anni Cinquanta, si affacciano su questo panorama tanto affascinate quanto poco valorizzate, giovani scultori che scelgono la ceramica come *medium* per la loro ricerca artistica, volta a "liberare la produzione ceramica dal prevalente ruolo utilitaristico e decorativo e a consolidarla in un linguaggio pienamente autonomo"²⁴⁶.

Sono figure artistiche quali Nedda Guidi, Nanni Valentini e Carlo Zauli, che grazie alla loro ricerca e al loro lavoro costante, l'arte ceramica riconosciuta come scultura si è affermata nella contemporaneità stimolando i processi creativi di grande rilievo delle generazioni successive.

Le ricerche creative degli artisti ceramisti sopracitati, hanno contribuito alla rivelazione di opere molto suggestive date da tecniche molto diverse tra loro, ma unite da un denominatore comune, ovvero, il plasmare la terra in tutte le sue sfumature tipologiche.

La terra, dunque, unisce pensieri, processi creativi e stili in un comune linguaggio che, come un *fil rouge* dalle origini antiche e lontane lega senza contrapposizioni ideologiche il processo progettuale e quello manuale nelle diverse generazioni che si sono susseguite fino alla contemporaneità.

Infatti, "è proprio dagli archetipi millenari del vaso/urna (contenitore di vita/cibo e di morte/cenere), dell'antefissa (decorazione architettonica della casa e del tempio), della scultura votiva, (simbolo del rapporto metafisico con il mondo delle idee) che ancora oggi gli scultori

²⁴⁶ M. Margozi, N. Caruso " Appunti sulla scultura ceramica contemporanea " in La scultura ceramica contemporanea in Italia, M. Margozi, N. Caruso (a cura di), Castelvechi 2015, p. 12

ceramisti in qualche modo si confrontano, con soluzioni creative ovviamente distanti, eppure alchemicamente molto vicine”²⁴⁷.

Sono artisti che vivono personalmente il processo creativo, all'interno della loro officina, a diretto contatto con l'opera, in simbiosi con essa e con il processo che la genera come unica e irripetibile. Fra questi, Nedda Guidi in particolare, vive intensamente queste fasi generative attraverso tecniche sperimentali molto interessanti, incorporando “allo stato nascente il colore nell'argilla, esaltando la componente alchemica insita nel fenomeno ceramico”²⁴⁸.

Si tratta di una compromissione materica data da forti manipolazioni stemperate da un razionalismo progettuale spesso fondato sul concetto del modulo, che avvicina l'opera al contesto architettonico.

Un artista fautore di una tappa di cambiamento nella percezione e nella lavorazione del materiale ceramico è Nanni Valentini, con le sue installazioni, dove l'argilla diventa poesia, pensiero profondo, codice decifrabile e la materia si fa pittura, segno, traccia; simbolo della manifestazione del pensiero, la ceramica diventa il luogo in cui letteratura, filosofia, poesia, arte concettuale e informale si incontrano in un dialogo armonico a più linguaggi.

Un'altra figura che concentra la sua ricerca artistica sulla materia e sulle cromie è Carlo Zauli, che utilizzando il grés, produce un magnifico bianco-grigio che sfuma in toni rosa e neri, definito *Bianco Zauli*.

Sono artisti che rinnovano l'idea ceramica, attraverso un processo mentale, ma non solo; il “fare” carico di competenza tecnica appartenente all'artigiano, si sposa con una nuova sensibilità creativa non indifferente alle innovazioni scientifiche e, insieme, danno vita ad una scultura ceramica senza complessi rispetto alle altre arti figurative.

²⁴⁷ M. Margozzi, N. Caruso “ Appunti sulla scultura ceramica contemporanea “ in La scultura ceramica contemporanea in Italia, M. Margozzi, N. Caruso (a cura di), Castelveccchi 2015, p. 12

²⁴⁸ Ibidem, p. 18

5.1 NEDDA GUIDI: ALCHIMIE CERAMICHE

Dopo le temperie informali, che hanno coinvolto la produzione ceramica di artisti come Fontana, Leoncillo e Fancello, gli anni Cinquanta terminano con l'avvento di un altro *modus operandi* di fare ceramica, segnato dalla volontà di contrastare la non-forma, per una plastica contenuta nelle linee geometriche delle forme e contenitore di un pensiero liberato, più intellettuale e meno esistenziale.

Si tratta dell'opera ceramica di una grande artista, creatrice di un lavoro a più stagioni in cui il sole non si eclissa mai: Nedda Guidi.

Nedda Guidi nasce a Gubbio il 22 marzo 1927.

Nel suo percorso formativo non approda immediatamente al materiale ceramico, ma si dedica alla pittura, successivamente alla scultura e, dopo un breve apprendistato in una fabbrica di maioliche a Gualdo Tadino, inizia il suo "percorso ceramico".

Proprio da allora, la Guidi sceglie e privilegia il materiale ceramico "inteso come possibilità di molteplici sperimentazioni fuori dei canoni tradizionali"²⁴⁹.

Siamo alla fine degli anni Cinquanta e l'artista si trasferisce a Roma, dove entra in contatto con artisti di orientamento astratto-informale. Qui, insegna scultura ceramica al Centro di Educazione Artistica del Provveditorato agli Studi di Roma.

L'ambiente romano in questi anni è la culla di un clima culturale fervido e stimolante, prolifico di idee e progetti artistici innovativi.

Nedda Guidi inizia le sue sperimentazioni tecniche inusitate nel laboratorio in via Bixio, approcciandosi in modo nuovo alle tecniche di lavorazione degli smalti e dei rivestimenti.

Per questa artista, laureatasi con una tesi su J. Dewey, l'arte viene dopo la filosofia, e di essa si nutre; è un'arte che la Guidi carica di responsabilità nei confronti del proprio fine e del mezzo tecnico capace di raggiungerlo.

Sembra un discorso anacronistico data l'epoca "amorale in cui appare incomprensibile porsi il problema del rapporto mezzi - fini, tanto più che proprio sul piano della tecnica è caduto fuori dall'individuo il *continuum* progetto/procedimento/prodotto e quindi la possibilità stessa dell'arte"²⁵⁰.

²⁴⁹ C. Cazzaniga (a cura di), *Nedda Guidi: sì ceramica*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990, p. 20

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 9.

Senza dimenticare l'esperienze informale del secondo dopoguerra e quella delle neo-avanguardie manifestatesi negli anni sessanta, la scultrice ceramista, ha vestito la plastica ceramica di un significato profondo che vede quest'arte come "un 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"²⁵¹.

La Guidi vede quella della ceramica come un'arte del "fare", come un processo di trasformazioni e tramutamenti in cui vige la perennità della materia, quindi, la sua storicità; e di questa storicità, la scultrice, coglie e accoglie il concetto tradizionale di scultura come oggetto che si distacca dall'ambiente circostante, mentre dalla contemporaneità assimila il fatto che le opere siano a misura d'uomo, contro ogni monumentalità e ogni fine celebrativo.

La artista colloca la sua opera in un processo connotato da uno stretto legame tra il progetto, la materia, l'aspetto cromatico, la tecnica e l'intrinseca capacità metamorfica della creta, processo che porta alla sintesi plastica di una concezione mentale.

Determinante in questo senso è la facoltà di progetto e di memoria che, operando simultaneamente, richiamano l'antica unione tra *mente/tecne* e rivelano figure che "per la loro ambiguità, frammentarietà, infinitezza, appaiono rivelatrici della fragilità anche di quanto raggiunto con forte razionalità di impianto; oppure di quante fughe siano praticabili dalle apparentemente strette maglie di un sistema"²⁵².

L'opera della ceramista Guidi smantella le sicurezze date da canoni antichi e mette in discussione anche i metodi attuali, imponendo l'assoluto dell'originarietà dell'impulso creativo libero e indipendente, che si verifica in un tempo presente, reale del *hic et nunc*.

L'opera concreta, materica, tangibile diviene così gesto conciliatorio di quel che è il passato/origine/pensiero/progetto e l'attualità data dal presente creato, cristallizzato nell'opera conclusa.

Questi sconfinamenti mentali e temporali si riassumono in tre passaggi, tre metodi che corrispondono alle svariate produzioni ceramiche dell'artista, negli anni tra il 1959 e il 1989.

Le produzione ceramica del primo periodo, negli anni intorno al 1959-1960, vede una predilezione formativa in cui le opere adottano una *forma aperta*: *Semisfera*, *Seno*, *Crosta*, *Calotta terrestre* ; queste opere insieme a quelle date da una *struttura chiusa* del 1960-61 basate sulla forma del

²⁵¹ C. Cazzaniga (a cura di), Nedda Guidi: sì ceramica, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990, p. 9

²⁵² Eadem.

cubo, sono state realizzate attraverso una tecnica tradizionale associata alla ricerca e allo sconfinamento della forma plastica elementare.

Dal 1962 al 1964, le opere si avvalgono ancora di *forme aperte*: è il periodo dei *Fogli* che, come scrive la stessa Guidi, “erano la pagina plastica delle mie emozioni e la liberazione del gesto formante”²⁵³; lamine di terracotta anche di grandi dimensioni, dello spessore di pochissimi millimetri, trattate in diversi modi e cariche di un valore materico-gestuale.

Come nelle opere realizzate alla fine degli anni Cinquanta, la questione della funzionalità si associa alla preziosità degli smalti e le forme si manifestano attraverso una figuratività estremamente geometrizzata; con i *Fogli*, però, che sono puri eventi plastici, la Guidi inizia l’interrogazione vera e propria sul mezzo ceramico, sulla materia e i suoi sconfinamenti, sulle sue potenzialità linguistico - espressive.

Sono opere che, come le precedenti, derivano da una matrice geometrica semplice ed elementare, ovvero il quadrato, ma questa forma pura, viene percepita e toccata come fosse la pelle di un corpo che vive.

L’artista adagia questo strato, questa pelle di terra su di un letto di trucioli di legno; la superficie giacente aspetta l’intervento, l’atto, il gesto che crea i pieni e i vuoti.

Così iniziano le prime scabre e balenanti apparizioni di questi *fogli* tremanti nello spazio in cui la terra, ormai esperta degli artifici del fuoco, si fa scultura e cresce.

I primi *fogli* sono il frutto della curiosità dell’artista e per questo rispecchiano la primordialità del gesto, che si imprime nella materia che, a sua volta si cristallizza, senza possibilità alcuna di tornare alla forma originaria.

La materia reagisce, fissa il gesto e ribadisce il destino di ciò che è stato toccato: la traccia come orma di un gesto, come documento di un mutamento avvenuto. E, se la materia è impossibilitata a ritornare al suo stadio originario, si attua un gesto compiuto e completo, che investe lo spazio e il tempo.

Infine, il rituale plastico si espande agli smalti che, rivestendo la pelle dei fogli, li impreziosisce di riflessi metallizzati, rugginosi e lucidi; ogni combinazione cromatica viene accolta dalla materia, così come ogni emozione che si cela dietro ad ognuna di esse.

Ma la materia non si carica solo di una potente carica cromatica-emozionale, bensì anche di una vena drammatica e ansiosa, provocata dall’imprevedibilità della fiamma e dall’incontrollabilità del suo “gesto”, che potrebbe distruggere i punti più fragili di questi fogli sottilissimi.

²⁵³ C. Cazzaniga (a cura di), Nedda Guidi: sì ceramica, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990, p. 9.

La tensione aumenta nella realizzazione degli ultimi fogli, dove il processo plastico diviene anche più interiorizzato e il gesto più razionale.

Nel 1967-68 i fogli bidimensionali, assumono tridimensionalità attraverso un'ondulazione ritmata che diventa modulare anch'essa e viene assunta come metodo di un lavoro più misurato, meno espressionistico, caratterizzato da un'aura di artigianalità.

Fin dai primissimi anni Sessanta emerge una certa idea del costruire, che domina e guida il progetto formativo fino alla sua materializzazione data da una "sostanza plastica animata da un *lògos*"²⁵⁴; la scultura si fa colonna, casa, totem, oppure foglio, pelle luminosa e ricca di cromatismi. L'opera sgorga da una immagine mentale e si fa materia e sta fisicamente in un luogo. Così, Nedda Guidi intuisce come la sapienza alto-artigianale della mano, da sempre appartenuta alla casta dei ceramisti, può e deve confrontarsi con una lingua nuova dell'arte, elevando il "fare ceramico" a qualche cosa di più universale che restituisca la forma "fatta" al mondo.

Nelle sculture dell'artista, la forma intesse una relazione intensa con il concetto di architettura, scandendo un'analisi sistematica delle geometrie: "modulo, seriazione, sviluppo, progressione, serrati agonisticamente nel bagliore algido dei mat e degli smalti blu e rossi smeraldo"²⁵⁵.

È intorno al 1965-66 che l'artista plasma i primi blocchi di argilla scanditi dalla geometria del cubo; questi, tagliati all'interno possono fungere da primi moduli, che poi si svilupperanno in maniera più completa nell'anno successivo.

Nel 1967, infatti, ha inizio un'esperienza modulare vera e propria, in cui la forma geometrica ripetuta diventa autonoma e si tinge di blu.

Un blu copiativo che, come sostiene la stessa Guidi, è l'antitesi della naturalità; blu come "il colore più artificiale per un procedimento mentale"²⁵⁶.

Da questo momento, l'esperienza modulare diventa dominante.

Il percorso creativo di Nedda Guidi, diventa sempre più legato all'intransigenza dello schema geometrico, ma negli anni Settanta, ella usa questo schema apparentemente stringente come "alibi", per far emergere altre cose, per porre altre domande e ricevere altre risposte.

Sono gli anni in cui le ragioni della tecnica originaria caricate di passione per il "fare", per il plasmare, per il costruire, lasciano più spazio al pensiero e ad un più maturo ragionamento d'arte, conferendo, così, minor importanza al rigore processuale, per esaltare un progetto mentale radicato, che conferisce sostanza alle forma.

²⁵⁴ F. D'Amico, F. Gualdoni, *Nedda Guidi. Le terre e gli artifici*, catalogo della mostra, Rondanini, Roma 1990, p. 11

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ C. Cazzaniga (a cura di), *Nedda Guidi: sì ceramica*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990, p. 34.

Gli anni Settanta, sono anche la culla di un cambiamento che avviene nel 1976 e si manifesta nell'opera *Da...a*; La guida lascia la tecnica tradizionale che vede un cromatismo aggiunto attraverso lo smalto, per concentrarsi sull'incorporazione del colore direttamente nella materia prima, nella terra impastata, attraverso gli ossidi.

Questo anno particolare in cui Nedda Guidi esplora nuove vie generative rispetto ad un lessico più tradizionale del fare ceramica, si trova al centro di due registri formanti: il primo si basa sul dialogo tra l'ideazione e la realizzazione di moduli, il secondo sulla ideazione e realizzazione di combinazioni; in questo momento, l'immagine scompare quasi totalmente, per essere poi ripresa all'inizio degli anni Ottanta.

Dal 1973-74, Nedda Guidi, orienta la sua ricerca artistica sulla ripresa della terracotta trattata senza rivestimenti, attraverso impasti colorati dati da ossidi metallici realizzati in laboratorio.

L'esempio rappresentativo di questa nuova ricerca è l'opera *Tavole di campionatura*, esposta a Gubbio nel 1976, dove l'uso di questi impasti di colore ha conferito alla scultura "virtualità cromatiche inusitate"²⁵⁷.

Nella scelta di eliminare il rivestimento, per privilegiare l'argilla grezza, l'artista restituisce la terra alla terra esaltando tutta la verità della materia cotta; così facendo, "la specificità del mezzo è assunta come possibilità di funzione in un processo che si evidenzia nel fare lavoro concreto, in un progetto quotidiano di resistenza ad una nostra condizione esistenziale precaria"²⁵⁸.

La dimensione umana, dunque, vive all'interno della materia plasmata, persiste, permane cercando concretezza e stabilità nel materiale che viene plasmato da un "fare" carico di matrici profonde, in quanto, "La mano è legata al braccio, il braccio è legato alla totalità del corpo, al respiro, al cuore e così via" (F. Menna)²⁵⁹.

Alla fine degli anni Settanta, il lavoro di Nedda Guidi aveva acquistato consistenza e valore, grazie ad una lunga ricerca analitica sulla materia e, se nel 1976 si era rivelata una certa riduzione formale di alcune forme geometriche, come il parallelepipedo che viene tagliato a metà assumendo la forma di un quadrato, che a sua volta viene dimezzato, creando un modulo vero e proprio, successivamente, la semplificazione formale si accentua seguendo la complessità crescente delle fasi combinatorie sul materiale; L'artista, infatti, sostiene di aver bisogno di una forma estremamente semplice per poter applicare le operazioni più complesse.

²⁵⁷ C. Cazzaniga (a cura di), *Nedda Guidi: sì ceramica*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990, p. 21

²⁵⁸ Ibidem, p. 38.

²⁵⁹ Ibidem, p.15.

Attraverso tutto questo ciclo in cui viene ricercata la povertà della terracotta, vi è anche un ritorno alle origini, ai suoi tre modi e alle sue tre fasi; affiorano riferimenti iconici femminili, interferenze della memoria, processi, che però vengono mantenuti ad una certa distanza dall'artista.

Un esempio di questi affioramenti e riferimenti alle fasi di un "fare" passato, è l'opera *Ripetizioni impossibili*, del 1978; questa terracotta al cobalto è costituita da quattro moduli dati dalla forma stabile del quadrato e il colore azzurro varia, seppur dato alla materia con le stesse componenti chimiche per ogni modulo. E' chiaro che il titolo di questa scultura è un richiamo alla modularità, ma allo stesso tempo se ne allontana - forse più per un vero e proprio volere dell'artista, che non per una reale impossibilità - attraverso la variazione delle cromie.

Da quando nel 1968, Nedda Guidi sceglie di usare il modulo, ricerca comunque – fin dalla fase progettuale – di fattori che permettono l'emergere di figure; per esempio, nell'opera *Otto B* "la matrice del modulo è data dalla sovrapposizione di un cerchio a un quadrato, legati dalla eguale misura del diametro dell'uno e del lato dell'altro. Le B, modulo ottenuto dalla divisione della figura con quattro linee (due diagonali del quadrato e due diametri ad esse perpendicolari), hanno due lati uguali, che consentono infinite combinazioni, ma hanno anche un pizzo, che sarà motivo di infinite figure irrazionali, oltre alla evocata cornice mistilinea"²⁶⁰.

Altre opere di questo periodo vengono chiamate dall'artista "incursioni", ovvero associazioni a notizie storiche o a scoperte scientifiche; esempi di queste, sono le due opere *Per Ebla*: una scultura ispirata dalla scoperta dell'archivio centrale dello stato mesopotamico in tavolette a caratteri cuneiformi.

Questa, è stata una scoperta ricca di fascino, ma allo stesso tempo, l'artista la recepisce malinconicamente come il residuo di una civiltà scomparsa; l'opera così, si presenta con fasce modulari irregolari e in sequenza cromatica. Mediante un rullo, vengono impresse delle mascherine di rifiuto industriale, creando così un'associazione tra l'originaria modularità dei cunei della prima scrittura e queste ultime sequenze segniche.

Agendo in questo modo, Nedda Guidi, crea anche un'analogia, un punto di raccordo tra l'arcaico e l'attuale modo di percepire il segno originario.

Nonostante questo ritorno al passato più arcaico, l'artista non incappa in citazionismi o in ripetizioni di qualche cosa che è già stato, ma riparte da dove le esperienze delle neoavanguardie avevano lasciato irrisolta la questione della scultura: "la vediamo infatti espugnare da quella che si può considerare la più importante tecnica formante di quelle esperienze, cioè il prelievo diretto

²⁶⁰ C. Cazzaniga (a cura di), *Nedda Guidi: sì ceramica*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990, p. 10.

dal reale di frammenti di immagini, materie, oggetti comuni e quotidiani che vediamo dal cubismo, al *ready-made*, all'*assemblage*, una metodica dell'immaginario"²⁶¹.

Nedda Guidi preleva dalla sua esperienza quotidiana, che sia colta o comune, psicologica o visuale; che si tratti di affioramenti storici come l'antico, Ebla, la scrittura originaria o riferimenti più attuali, come la pelle dei fogli, il ventre, l'organo femminile, il seno, invece che venire assemblati, vengono "assunti organicamente nel procedimento antico/nuovo di unità plastica della materia e della cromia"²⁶².

Vengono cioè restituiti, alla fine di un processo, come immagini poetiche che rientrano nel procedimento unitario dato dalla continuità tra il progetto, la materia, il modulo e la combinazione.

Così, la materia e il progetto, che rispettivamente rispecchiano l'incontrollabile e il controllabile, sono i valori portanti della scultura e sono anche le due funzioni che contribuiscono alla riaffermazione del concetto storico di essa; pertanto, la plastica torna ad essere immagine visiva del presente, di un nuovo senso storico e congiunzione nella coscienza, tra "i momenti primi del fare, del creare, del formare e dei momenti ultimi, deietti, residui"²⁶³.

La questione del modulo e dell'uso che l'artista ne fa, è importante in questi ultimissimi anni Settanta, in quanto esso muta e volge all'inizio degli anni Ottanta divenendo un veicolo funzionale a condurre l'artista fino ad un certo punto del progetto creativo; dopodiché, ella si libera della grammatica modulare per sconfinare verso una nuova fantasia dell'oggetto. Il modulo, dunque, viene usato per giungere alla composizione mentale dell'immagine e, di lì in poi, viene scavalcato per creare altre possibilità che vanno al di là di ogni concetto tradizionale di scultura.

Queste "altre possibilità", rappresentano un ritorno all'immagine che si consolida nella seconda metà degli anni Ottanta, quando le opere di Nedda Guidi tornano ad essere *forme chiuse e aperte* che rievocano la forma primigenia del vaso, come nell'opera *Scultura* del 1988, dove emerge una forma originaria svuotata e rovesciata; oppure l'opera *Jolie géometrie* data da una forma antica e un volume semplice, sviluppata su un piano sfuggente; infine vi è l'esempio dell'opera *Anfora*, dove si manifesta con forza l'estrema metafora dell'originarietà, e della sua perdita, attraverso l'antica forma del vaso che, realizzata con una doppia struttura chiusa trapezoidale e rievocante il legame tra uomo/recipiente, lascia all'idolo originario solo il nome.

²⁶¹ C. Cazzaniga (a cura di), *Nedda Guidi: sì ceramica*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990, p.11

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ibidem.

Da tutto ciò emerge la volontà di recuperare una fenomenologia ceramica segreta, implicita, dove i parametri classificatori dell'arte ceramica tradizionale vengono messi in discussione.

Nedda Guidi, nella produzione artistica di questo suo ultimo periodo pare riemergere dalle forme canoniche dell'antica arte vasaria; dove le sue sculture assumono l'aspetto di vasi rovesciati e le steli dai volumi sezionati fanno della materia concreta un'astrazione mentale carica di intellettualismo.

Le sculture dell'artista dimostrano capacità di induzione del materiale e potenzialità espressive inedite in questo secolo, come tutti gli artisti che hanno coraggiosamente perseguito fino in fondo la propria ricerca con un *medium* impregnato di segreti, come la ceramica.

In questo tragitto plastico durato trent'anni, Nedda Guidi ha cresciuto la sua ceramica libera dai turbamenti, dalle ansie e dalle minacce della madre terra da cui le mani dell'artista hanno estratto il grumo da consegnare al fuoco.

Questa terra, così uguale a se stessa e poi così mutata dal calore delle fiamme ha saputo svelare forme e miti in limpida terracotta; forme spoglie nella loro essenzialità, ma mai severe, luminose e semplici, ma mai dimostrative. Sono forme che "nascondono l'ansia del cuore e della ragione in immagini di solare certezza"²⁶⁴.

Le sculture plasmate al termine di questo suo percorso ceramico, come *Memoria e costruzione*, come le *Anfore*, sono di una materia antichissima e serena, aristocratica ma umile, "capace di sogni, proiezioni, incursioni fantastiche. Come quelle del vasaio che, ruotando il tornio, guardava il cielo"²⁶⁵.

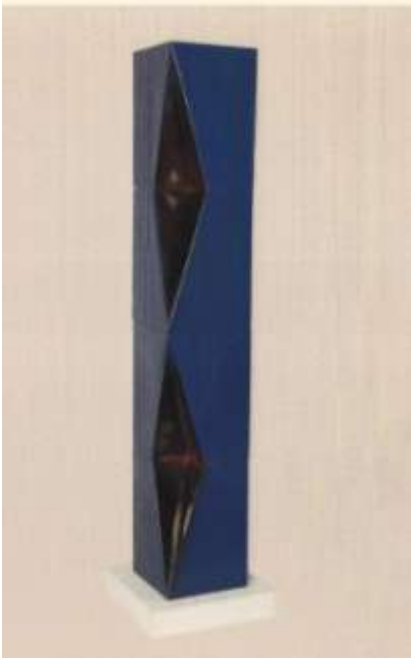
²⁶⁴ F. D'Amico, F. Gualdoni, *Nedda Guidi. Le terre e gli artifici*, catalogo della mostra, Rondanini, Roma 1990, p. 10

²⁶⁵ *Ibidem*, p.12.

OPERE



Nedda Guidi, *Fogli*, 1962 – 64.



Nedda Guidi, *Modulare Uno*, ceramica smaltata blu Sèvres, 1968.



Nedda Guidi, *Otto elementi liberi*, ceramica smaltata nera, 1970.



Nedda Guidi, *Impraticabile*, maiolica bianca, 1971.



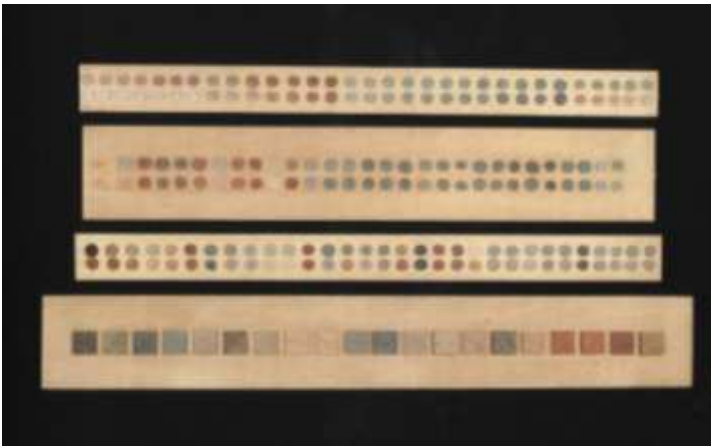
Nedda Guidi, *Ritmo esagonale*, maiolica smaltata nera, 1971.



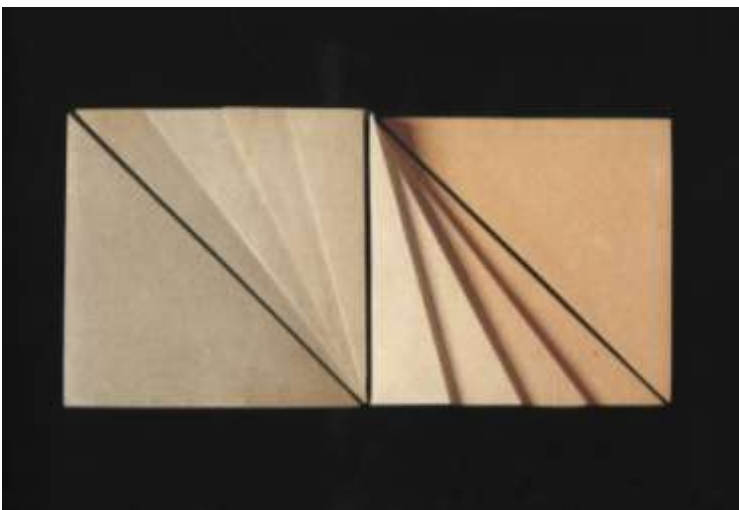
Nedda Guidi, *Due "A" due "B"*, ceramica smaltata rosa, 1974.



Nedda Guidi, *Sequenza in rosso*, terracotta, ossidi, 1976.



Nedda Guidi, *Tavole di campionatura*, terracotta ossidata crudo – cotto, 1976.



Nedda Guidi, *Per aggiunta e sottrazione*, terracotta ossidi, 1977.



Nedda Guidi, *Tre Forme aperte*, terracotte – ossidi, 1987.



Nedda Guidi, *Scultura*, terracotte – ossidi, 1988.



Nedda Guidi, *Anfora III*, terracotta ossidi, 1989.

5.2. NANNI VALENTINI. LA CERAMICA COME LUOGO DEL PENSIERO

“E quando viene il momento di sottomettere la creta amorevolmente plasmata alla prova del fuoco, quando, dopo aver mescolato terra e acqua l’artista affida la sua opera al forno affinché la terra vi riceva le estreme virtù della fiamma e la subitanea leggerezza aerea d’una materia delicatamente solidificata, allora l’emozione raggiunge il culmine”²⁶⁶.

La soprastante citazione del filosofo Gaston Bachelard, figura spesso presente nella critica d’arte, predispone lo stato d’animo ad un percorso in cui la scultura si fa segno, traccia del pensiero, filosofia e la terra – dal canto suo – diventa spazio e luogo in cui tutto ciò viene reso manifesto.

La terra diventa la scelta consapevole di uno scultore che affida il suo linguaggio profondissimo e colto proprio ad essa. Egli è Nanni Valentini.

Giovanni Battista Valentini nasce a Sant’Angelo in Vado, in provincia di Pesaro, nel 1932 e intraprende percorso creativo che trova le sue origini nella pratica ceramica; infatti la sua formazione avviene a partire dal 1945 alla Scuola d’Arte per decorazione ceramica di Pesaro, per proseguire successivamente all’Istituto d’Arte di Faenza. Così, fin dalle prime esperienze formative, il giovane Nanni Valentini acquisisce una profonda competenza nei confronti di una materia che, per antonomasia, ma anche per assonanza, è evocatrice dell’atto primo della creazione.

Nonostante un’ulteriore formazione artistica pittorica all’Accademia di Belle Arti di Bologna – origine di una potente dicotomia del “fare”, in cui la ceramica si coniuga con il linguaggio pittorico dando esiti in equilibrio tra il visibile e il tattile – Valentini fa una dichiarazione spirituale affermando di aver “scelto la materia”²⁶⁷.

Fin dalla metà degli anni Cinquanta, Valentini si avvicina alla terracotta attraverso segni tracce, che si manifestano anche sottoforma di incisioni spontanee e gestuali come arricchimento di ingobbi ceramici; partendo dalla forma ancestrale e archetipica del vaso, instaura un legame sapiente con la terra – che durerà fino alla fine del decennio – ispirato a modelli come Picasso, ma anche Santomaso, Burri, Scanavino e ovviamente Lucio Fontana.

Ma dal 1959, la sua produzione ceramica e pittorica si incrina a seguito di una profonda crisi personale e artistica, che porta Valentini ad un allontanamento dalle conclamazioni artistiche, dal

²⁶⁶ C. Cerritelli, “Introduzione”, “Segni di Terra. Sogni della scultura” in *Sogni di terra. Opere di Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini* a cura di C. Cerritelli, catalogo della mostra, Gaia Studio, Faenza 1987.

²⁶⁷ D. Ferrari, “Nanni Valentini. Poeta della materia” in *Nanni Valentini. Ho scelto la materia* a cura di A. Pistolesi, S. O. Riva, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 11.

mercato e dagli spazi estranei a quelli del suo fare più intimo: egli si ritira nel suo bisogno di solitudine e affonda nel suo pensare, liberando le riflessioni verso i luoghi del tempo, della memoria e della cultura; così, Valentini “compie un viaggio lontanissimo, fra le pareti del proprio studio”²⁶⁸.

Il suo ritorno a Milano, nel 1967, corrisponde all’inizio di una nuova stagione, intensa e creativa, dove terrecotte e grès divengono i materiali privilegiati per le sue indagini sulla materia, sempre partendo dalla matrice archetipica del vaso.

E’ una stagione che si arricchisce e si nutre di una affinata sapienza ceramica che restituisce spessori concettuali profondi e lo stesso Nanni Valentini, a proposito del suo ritorno, nel 1979 parla della svolta radicale impressa nel suo lavoro, che altro non è che una scelta: “Sono segni. Ancora segni nel e del paesaggio, ombre, luccichii, scalfiture, crepe, vuoti, sguardi, attese, segni visibili ovunque. Quelli invisibili che cerchiamo sono ancora custoditi gelosamente nella terra, ma il presagio già li percorre, sono dietro ai muri, sotto la pelle, fra le pieghe delle trame, nascoti in una memoria senza codici, preservati dall’anima del tempo con tutti i successivi segni”²⁶⁹.

Una scelta che lo porta - solo dalla metà degli anni Sessanta – ad “ingaggiare un corpo a corpo erotico e agonico con la terra, con le terre”²⁷⁰, alla ricerca di un’arte che sia arte vera, pura, non compromessa, non stretta nella morsa dei nominalismi.

Così, Valentini, sente la necessità di recuperare i modi primi del fare e la colma iniziando con una attenta analisi della materia, dalla sua natura intima e primigenia, fino ai luoghi essenziali della forma.

“Pervaso dagli umori che si possono raccogliere dentro la natura produttiva”²⁷¹ intrinseca all’esistenza della terra, egli indaga e ostinatamente va cercando una forma che assomigli ad un “abbraccio con il mondo”²⁷², una ferita, una traccia, una fenditura o “una lacerazione incolmabile con l’esistente”²⁷³.

E in questa ricerca, risuona l’eco di un maestro come Lucio Fontana, che dai tagli e dalla loro traccia ritrova la tensione essenziale, quella che dà vita alle Nature, animate da un segno privo di ogni retorica perché congenito alla materia, senza nessuna intimità imposta.

²⁶⁸ D. Ferrari, “Nanni Valentini. Poeta della materia” in *Nanni Valentini. Ho scelto la materia* a cura di A. Pistolesi, S. O. Riva, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 11.

²⁶⁹ F. Gualdoni, *Nanni Valentini. Terre*, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006, p. 5.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ C. Cerritelli, “Introduzione”, “Segni di Terra. Sogni della scultura” in *Sogni di terra. Opere di Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini* a cura di C. Cerritelli, catalogo della mostra, Gaia Studio, Faenza 1987.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Ibidem.

Da questi insegnamenti, nascono “le forme sorgive alle quali Valentini sarà fedele, tra ritorni, evoluzioni, varianti, reinvenzioni”²⁷⁴, per tutta la sua ricerca ceramica.

Sono gli anni in cui - oltre ad una produzione dedicata a piastre e tavolette, che come fogli di terra trattengono i codici segreti del segno - Valentini concretizza le affinità tematiche con il maestro Fontana; nascono opere come *Seme e Guscio*, degli anni 1976 - 77 che, riprendendo le spaccature inferte nelle *Nature* realizzate ad Albisola nel '59 dall'artista italo - argentino, si animano di fenditure longitudinali che attraversano le plastiche ovoidali rievocando le forme simboliche del seme e dell'utero. Il seme, dunque, è anche guscio che richiama potentemente il mistero della nascita, della creazione originaria che, traboccante, si tinge dei colori del cielo.

Non tenendo conto del “cavare” proprio di una scultura michelangiolesca, Valentini incede nel suo percorso, sondando la materia e lavorandola in maniera primitiva e arcaica e, contaminandola di una natura pittorica, la ceramica diventa quasi pittura in rilievo “dove la tavolozza è ottenuta dalle terre e l'immagine dai segni”²⁷⁵. Ma se la scultura è, per definizione, dotata di un centro e di una base, l'operare ceramico di Valentini non ha né questo né quella e per questo si posiziona in una dimensione della tridimensionalità plastica che regna oltre le definizioni canoniche e oltre il tempo archeologico, in quanto - come sostiene lo stesso artista - viene pensata “senza i rimandi degli strati, con tutti i tempi, quindi senza archeologia”²⁷⁶. Così, la terra è base e centro. Sempre.

Come parte integrante del processo creativo, le terre - nelle loro alchimie - scatenano un rituale in cui il materiale viene sollecitato a formarsi, per essere poi affidato al forno, alle calorie del fuoco, a quelle tensioni date dal momento finale, che diventa la sintesi incontrollabile tra la materia e la forma.

Verso la fine degli anni Settanta e più precisamente dal 1970-80, Valentini lavora su una tematica a lui molto cara: il vaso. Questa, darà il titolo ad un'opera - *Il Vaso e il polipo* - esposta due anni più tardi alla Galleria Vera Biondi di Firenze.

Ritorna il “concetto spaziale” legato alla cavità e a quelle forme destinate ad accogliere e contenere.

In quest'opera, l'artista “scioglie ciò che nel tardo Minoico, nel vaso di Gurnià, era un tutt'uno: ora i tentacoli del polipo non si stringono più sul corpo del vaso, ma ne liberano la forma, privata del

²⁷⁴ F. Gualdoni, *Nanni Valentini. Terre*, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006, p. 5.

²⁷⁵ A. Pansera, “Nanni Valentini e l'espressione della terra”, intervista in *Nanni Valentini. Terre*, a cura di F. Gualdoni, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006, p. 57.

²⁷⁶ C. Nanni, V. Nanni, *Nanni Valentini. La materia come poetica*, catalogo della mostra a Torino, Galleria Martano, Edizione Galleria Martano, Torino 1997.

decoro che era l'anima della brocca cretese"²⁷⁷. Il vaso, dunque, libera la sua forma e l'ansa rivendica la sua presenza come simbolo di un legame con il mondo.

Emerge un concetto che sottende al pensiero di Simmel – a cui Valentini è legato – che vede il vaso come una dimensione della realtà, la cui forma risponde ad una esistenza propria e autonoma, il cui materiale formativo, funge solo da sostegno.

L'ansa del vaso (scritto di Simmel, sull'origine della forma del vaso), per il filosofo è un *medium* e una metafora sull'unione del mondo reale con quello dell'arte, ma per Valentini, l'ansa diventa legante e dividente, così la posa a terra separata dal suo corpo.

Nell'opera in questione, emerge anche l'idea di soglia, che poi verrà approfondita successivamente in opere che la rappresentano più o meno indirettamente.

Sulla parete di mattoni, infatti, "si apre una fessura i cui lembi si incurvano, come slabbrati verso il riguardante"²⁷⁸, indicanti un passaggio verso un altro spazio, un'altra dimensione, forse concettuale.

Anche in questo caso, torna il pensiero di Simmel riguardo l'idea di porta, come collegamento e limite, nella consapevolezza che "la finitudine, nella quale ci siamo trovati, confina sempre con l'infinito dell'essere fisico o metafisico"²⁷⁹. E se in natura tutto può essere collegato e, al contempo separato, solo all'uomo è dato il potere di "collegare ciò che è separato e separare ciò che è collegato"²⁸⁰; Valentini, anch'egli consapevole di questo potere, fa delle sue soglie dei varchi in cui il separare e il collegare diventano parte di un tutto e il limite diventa anche la libertà di porsi oltre ad esso.

La tematica complessa e filosofica della soglia, viene proposta attraverso un'installazione in occasione della Biennale di Venezia nel 1982; qui, la parete diventa uno mondo reale facente parte di una quotidianità e così i segni tracciati su di essa. E il varco, la soglia che si rivela, confina con il limite tra l'essere e il non essere, tra l'umano e il divino; la porta diventa soglia del pensiero da cui emergono profonde speculazioni filosofiche.

E' in questo decennio degli anni Settanta che nascono anche le piastre, cellule del costruire, del far luogo, punto di massima tensione tra corpo e superficie"²⁸¹, ma anche tra sostanza e apparenza.

La piastra diventa zolla di terra e mattone, dove il colore non è nella materia, ma intima proprietà

²⁷⁷ D. Ferrari, "Nanni Valentini. Poeta della materia" in *Nanni Valentini. Ho scelto la materia* a cura di A. Pistolesi, S. O. Riva, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 13.

²⁷⁸ Ibidem, p. 15.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ F. Gualdoni, *Nanni Valentini. Terre, Arte e Arte Edizioni*, Bologna 2006, p. 5.

di essa, che fuoco e acqua rendono manifesta attraverso il processo creativo che sembra alimentarsi di alchimia, di maestrie e di magia, trasponendole sulla pelle di un esito stupefacente. Muove da qui il decennio in cui Valentini si dirige al largo, verso le profondità di un fare ceramico ricco di sapienza e di rispetto nei confronti delle ragioni ultime della terra, della forma, della superficie, con le quali intesse un dialogo calibrato e anticipato dalla dimensione di un ascolto attento.

Così, la terra assume il significato di un luogo, di un'architettura e al contempo si fa scala e soglia, arco e parete, per tendere, poi, verso i concetti ultimi di casa, dimora e focolare, ma anche luogo espositivo, dove la terra torna alla terra attraverso la collocazione dell'opera, per riassorbire ulteriormente la "sua dotazione di senso"²⁸². Perché infondo, "l'arte fatta con la terracotta può raccontarci lì apparizione di luoghi, la presenza -anche lontana- di fantasmi abbandonati, di volti muti, di spessori non riflettenti, di percorsi meno attesi"²⁸³.

In opere come *Piastra triangolare* (1979), *Soglie* (1980), *Focolare* (1985), Valentini plasma la terra, impastandola di infiniti rimandi simbolici dati dall'azione di un intelletto che può risolvere la complessità del suo fare ceramica.

L'opera di Nanni Valentini non può prescindere dalla sfera del pensiero, ed è imprescindibile dalla matrice letteraria e filosofica che accompagna la vita dell'artista contaminandone la materia plasmata; pertanto, le opere ceramiche trasudano conoscenza, ma senza cadere nella "mera decorazione erudita"²⁸⁴, bensì fornendo all'*eidos* una culla di sensi e significazioni profonde che fungono da appiglio di riferimento per decifrare i codici poetici della materia.

La plastica si forma di trame filosofiche, letterarie e poetiche, rivelate allo sguardo mediante il segno, nel suo più archetipico significato etimologico; lo stesso Valentini si lascia guidare dai segni della terra, che sembra essa stessa "indicargli il gesto"²⁸⁵.

A questo proposito, l'artista afferma che "i materiali della terra, quando li prendiamo con mano curiosa e coraggiosa, eccitano in noi la voglia di lavorarli"²⁸⁶.

Da questa affermazione, ben si percepisce il legame anche erotico e appassionato che Nanni Valentini ha verso una terra che lo guida verso una dimensione in cui egli può frugarla con il pensiero, con l'immaginazione. Si tratta di un trasporto viscerale che l'artista ha nei confronti della

²⁸² D. Ferrari, "Nanni Valentini. Poeta della materia" in *Nanni Valentini. Ho scelto la materia* a cura di A. Pistolesi, S. O. Riva, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 13.

²⁸³ F. Gualdoni, *Nanni Valentini. Terre*, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006, p. 7.

²⁸⁴ D. Ferrari, "Nanni Valentini. Poeta della materia" in *Nanni Valentini. Ho scelto la materia* a cura di A. Pistolesi, S. O. Riva, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 13.

²⁸⁵ Ibidem, p. 14.

²⁸⁶ Ibidem..

sua materia eletta e, al principio, quasi angosciato, al punto da divenire un vero e proprio credo, che muoveva ogni convinzione; ma “per non farsi esiliare da un’angoscia senza volto, intrappolare da un plasticismo informe ed edonistico, suggestionare da un’avanguardia vuota e accattivata”²⁸⁷, era necessario trovare dei segni più prossimi alla natura dell’essere e somiglianti alla dimensione del suo pensare, in modo da poter dialogare con la materia e chiederle dei suoi luoghi.

Tutto questo, si traduce concretamente nell’opera dedicata a Endimione: un’installazione composta da *Il volto di Endimione* e i *Ventotto volti di Selene*, realizzata tra il 1970 e il 1980 alla Galleria Cà Vègia a Salice Terme; installazione nata da un incessante fagocitato disegnare che risale agli anni poco antecedenti la crisi artistica e personale che porta alla sospensione della sua attività.

Le maschere senza occhi – e senza volti – vengono appese alle pareti della stanza e circondano il bellissimo Edimione, figlio di Zeus e della ninfa Calice; di lui si innamora la dea della luna, Selene, che donandogli il sonno eterno, può vegliarlo ammirandolo ogni notte. Dunque, si tratta di una allegoria che parla della notte e delle sue ambivalenze “dove le maschere diventano sagome”²⁸⁸, che pur volendolo non possono divenire volti, così come “le immagini si confondono tra le loro ombre e gli oggetti convocano lo sguardo per evocare fantasmi. Di notte ci si sente meno stranieri nella propria terra”²⁸⁹.

Così la terra diviene anche luogo di poesia, dove lo spazio vuoto dà infinite opportunità al possibile e all’imprevedibile. E questa sua percezione della materia, il suo sondarla e indagarla attraverso l’impronta genera quattro opere fondamentali, rappresentanti la sintesi di tutta la sua ricerca artistica.

Le opere sono *Una materia per Pitagora* (1979), *Endimione e i 28 volti di Selene* (1980), *Il vaso e il polipo* (1982) e *l’Ombra di Peter Schlemihl* (1982): in esse si rivela il limite tra “l’apparire pittorico e intima vocazione corporale, la forma e l’ombra, il luogo, ma anche il colore e la sostanza, lo sguardo e il volto e la questione introversa del centro e dell’orizzonte”²⁹⁰.

Le opere di Nanni Valentini oltre che essere il frutto di una ricerca nelle profondità della materia, sono anche l’esito di una incessante sperimentazione: il furore di questa sua indagine artistica, trova sfogo in numerosi bozzetti, disegni, schizzi e progetti, scritti e, ovviamente sculture, che si

²⁸⁷ D. Ferrari, “Nanni Valentini. Poeta della materia” in *Nanni Valentini. Ho scelto la materia* a cura di A. Pistolesi, S. O. Riva, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 14.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Ibidem.

²⁹⁰ F. Gualdoni, *Nanni Valentini. Terre*, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006, p. 8.

articolano nel tempo in un continuum creativo. Negli anni tra il 1982 e il 1985, questo continuum si concentra sul tema della casa e dell'angelo.

Prima dal pensiero e poi dal gesto – inteso come prolungamento ed estrinsecazione di uno stato mentale e, più profondamente, dell'essere – Valentini concepisce una serie di *Case*; egli scava nel nucleo della terra e nelle profondità del “valore heideggeriano di dimora”²⁹¹, raggiungendo così il luogo per eccellenza, “la risimbolizzazione perfetta dello spazio in quanto femminile: casa che genera interno ed esterno, che chiude lo spazio, casa utero e calore, oscurità e intimità, materia del vivere”²⁹².

Nel rimando concettuale alla dimensione domestica, la casa diventa luogo in cui arde il fuoco della dea Hestia, divinità del focolare, ma vi è un legame più trasversale che associa il fuoco posto nel cuore della casa, al fuoco a cui viene affidata la terra.

Hestia e fuoco diventano un tutt'uno concettuale; come ricorda Ovidio, “sciocamente io credevo che nel tempio vi fosse un simulacro di Vesta; seppi ora che la rotonda cupola non ne ricopre alcuno. Vi sta invece nascosto un fuoco che non si estingue mai; ma né Vesta né il fuoco hanno effigie”²⁹³.

La tematica della casa si evolve in altre declinazioni e Valentini realizza l'opera intitolata *La casa dell'angelo* - dove quest'ultimo anela al volo – facente parte di una triade ceramica composta dalle opere *Deriva* e *Annunciazione*.

Lo spazio abitabile, si anima di una figura, che è un altro simbolo, un altro segno; emerge “il motivo nuovo della statua”²⁹⁴ come presenza identitaria e la statua e l'angelo, diventano la manifestazione del doppio, di due dimensioni, quali la fisicità dell'essere e l'altrove dell'essere.

Ecco allora manifestarsi il mistero del corpo negli elementi della colonna – che è casa – e della statua – che è corpo dentro alla casa ma, a sua volta, colonna stessa – come sintesi della rappresentazione di uno spazio che si lascia abitare e attraversare, nel cui interno, si rivela una traccia color cobalto, quasi a riunire cielo e terra - “se il cielo è quello di Licini”²⁹⁵ - visibile e tangibile, scrutabile e tattile, infine, il limite fra gli opposti.

²⁹¹ F. Gualdoni, *Nanni Valentini. Terre*, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006, p. 8.

²⁹² D. Ferrari, “Nanni Valentini”. Poeta della materia” in *Nanni Valentini. Ho scelto la materia* a cura di A. Pistolesi, S. O. Riva, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 17.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ F. Gualdoni, *Nanni Valentini. Terre*, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006, p. 8

²⁹⁵ Ibidem, p. 6.

La morte improvvisa dell'artista – il 5 dicembre 1985 - interrompe questa suo viaggiare nelle profondità della materia, come manifestazione di un pensare e quindi di un essere ad essa affidato.

Nanni Valentini, intraprende un dialogo intimo con la terra, esigendo da essa il massimo, così come dal gesto, comportandosi come se “dalle sue mani dovessero uscire i segni inequivocabili della vita”²⁹⁶, così, la materia si “impregna subito di umori quotidiani, che sono una libera appartenenza al fluire dell'arte”²⁹⁷.

La zolla diventa scrigno di un linguaggio poetico intellettuale ed esistenziale, in quanto, si sa, “l'argilla contiene alfabeti nascosti”²⁹⁸ ed essi si rivelano a chi sa ascoltare la materia; ma molto più profondamente a chi sa guardarla, vederla attraverso uno sguardo di spessore.

Perché il lavoro di Nanni Valentini è l'esito di una ricerca che si fonda proprio sullo spessore dello sguardo, inteso come “fenomeno percettivo e storia di un'attenzione”²⁹⁹.

²⁹⁶ C. Cerritelli, “Introduzione”, “Segni di Terra. Sogni della scultura” in *Sogni di terra. Opere di Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini* a cura di C. Cerritelli, catalogo della mostra, Gaia Studio, Faenza 1987.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ C. Nanni, V. Nanni, *Nanni Valentini. La materia come poetica*, catalogo della mostra a Torino, Galleria Martano, Edizione Galleria Martano, Torino 1997.

²⁹⁹ Ibidem.

OPERE



Nanni Valentini, *Piastra graffita*, terracotta, 1957.



Nanni Valentini, *Vaso cilindrico*, terracotta, 1958 – 60.



Nanni Valentini, *Paesaggio*, terracotta, installazione, 1973 – 74.



Nanni Valentini, *Parabola*, grès porcellanato, 1974 – 75.



Nanni Valentini, *Piastra*, terracotta greificata, 1975.



Nanni Valentini, *Guscio*, terracotta 1976.



Nanni valentini, *Impronta*, terracotta greificata, 1975 – 78.



Nanni Valentini, *Cratere*, terracotta e ferro, 1980.



Nanni Valentini, *Il volto di Endimione e i 28 volti di Selene*, terracotta, installazione, 1979 – 80.



Nanni Valentini, *Il vaso e il polipo*, terracotta greificata, 1980 – 81.



Nanni Valentini, *Dialogo*, terracotta, bozzatto, 1982 – 83.



Nanni Valentini, *La casa di Bachelard*, grès, 1982 – 84.



Nanni Valentini, *La casa e il sogno*, grès, 1982 – 84.



Nanni Valentini, *L'angelo Dionisio*, terracotta e ferro, 1984 – 85; alla parete: *Il volo dell'angelo*, terracotta greificata, 1985.



Nanni Valentini, *L'Annunciazione*, terracotta, installazione, 1983 – 84.

5.3 CARLO ZAULI: IL RINNOVAMENTO DELL'IDEA CERAMICA

“A ridosso del magistero di Fontana e della meno diretta aspra lezione di Leoncillo”³⁰⁰, gli anni Cinquanta vedono l'esordio di un autore che, fedele al linguaggio della terra, anima in maniera decisiva il dibattito sulla scultura ceramica: Carlo Zauli.

Carlo Zauli nasce nel 1926 a Faenza, dove è cresciuto e ha vissuto gran parte della sua vita, tra le crete e le terre, tra i colori degli smalti e il calore rassicurante dei forni.

Egli nasce nella città ritenuta capitale universale della ceramica, dove nell'aria si respira l'amore e la passione per l'argilla smaltata e, questo, è uno dei motivi per cui il nostro artista ha scelto la ceramica come materiale più congeniale alle sue necessità espressive.

Carlo Zauli è un uomo che ama un grumo di terra a tal punto da volerla accarezzare, plasmare, darle forma e vita, rispettando i ritmi propri dell'argilla e riconoscendone i misteriosi accadimenti che dentro di essa si celano. Egli non si oppone alla materia, ma ad essa si adegua.

E' un grumo di terra, che simboleggia una materia sensibile, origine di tutte le sue opere, dalle più piccole alle più grandi, fino alle sue opere monumentali. E' una terra che “simboleggia la vita stessa, la sensualità che dalla natura si trasmette alle forme e all'umanità stessa”³⁰¹, ma è anche una terra-radice da cui Zauli non si sradica mai, pur avendo varcato confini lontani o allettanti, come Milano, come il Giappone.

L'amore che Carlo Zauli nutre per la propria terra si palesa in tutto il suo operato, dalle ciotole ai vasi splendidi, alle sfere, fino alle ceramiche monumentalmente zen ed è un amore viscerale, che funge da raccordo per tutte le tappe fondamentali del suo “fare”, ma anche della sua vicenda umana.

Dunque, per entrare nell'anima delle sue sculture e nell'essenza del suo pensiero creativo, è necessario partire dalle zolle di terra che questo artista tanto ha amato e “indagare sul nesso tra origine contadina, laboriosità operaia e magistero artigianale, tenendo presente che terra e ceramica in una città dalle tradizioni antiche come Faenza, fanno tutt'uno da tempo immemorabile”³⁰².

³⁰⁰ F. Gualdoni (a cura di), *Un probabile umore dell'idea. Quattro scultori del dopoguerra*, Silvana Editoriale. Milano, 2008, p. 16.

³⁰¹ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, p. 20.

³⁰² D. Lajolo, “L'itinerario umano e artistico del ceramista-scultore Carlo Zauli” in *Carlo Zauli*, a cura di Y. Inui, D. Lajolo, Grafis edizioni d'arte, Bologna 1978, p. 39.

E'altresì importante chiarire l'identità dell'artista: creatore che si spinge nel territorio insidioso della sperimentazione e "interlocutore primario del dibattito sulla vocazione formativa delle materie che la stagione informale ha innescato e nutrito, feroce nello scavare un'autentica, non retorica ragion d'essere dell'opera su un piano che non vuole e non può essere quello del mero compiacimento estetico"³⁰³.

Allo stesso tempo, Carlo Zauli, si dimostra artefice nutrito dalla tradizione ceramica faentina e dall'atavismo che essa porta con sé, dai secoli che furono; ma egli è anche *faber*, che vive l'esperienza creativa e produttiva in tutta la sua pienezza, giorno per giorno.

Egli cresce in un tempo in cui la pratica ceramica porta con sé un linguaggio espressivo di forte spessore lasciato da figure come Martini, Fontana, Leoncillo, ma nonostante ciò, soffre di quella linea di demarcazione infelice che separa chi è "solo" ceramista e chi scultore in ceramica.

Su questa arretrata linea di demarcazione, Zauli rimane in equilibrio senza sforzo, senza incertezze, senza barcollamenti. Egli attua una posizione autonoma, sicura di se stessa, perché l'arte ceramica è un *ars* e, come sostiene lo stesso Zauli, occorre dedicarsi "esclusivamente a opere ceramiche che vogliono essere esempi di ricerca della forma verso lo spirito della materia che la esalta e verso la chiarezza e la fermezza dell'idea"³⁰⁴.

Zauli, dunque, sa di essere uno scultore, si sente tale proprio perché ceramista e non rinuncia alla propria sapienza artigiana disciplinare per conformarsi alle condizioni di un certo sistema artistico. A ribadire tutto questo è Giulio Carlo Argan che, con autorevolezza, afferma come sia insensato chiedersi se l'opera di Zauli sia scultura o arte fittile, "come se il significato delle forme dipendesse dalla materia e dai procedimenti con cui si realizzano"³⁰⁵.

Sempre a questo proposito, in un'intervista ragionata fatta all'artista da Fiorenza Sarzi Amadè, alla domanda "ami definirti scultore o ceramista?"³⁰⁶, egli risponde in maniera molto chiara: "mi considero scultore, uno scultore che usa soprattutto la ceramica [...]ma, come Leoncillo, da grandissimo artista quale era, usò solo la ceramica e come Luca Della Robbia la preferì ad altri materiali, allo stesso modo io mi esprimo soprattutto con la ceramica in quanto la ritengo la materia più adatta al mio lavoro. Non è comunque mai la materia che fa l'arte"³⁰⁷.

³⁰³ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, p. 23.

³⁰⁴ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*. Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 61.

³⁰⁵ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, p. 24.

³⁰⁶ F. S. Amadè, "Zauli racconta Zauli" in *Carlo Zauli, scultore*, a cura di F. Gualdoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 24.

³⁰⁷ Ibidem, p. 26.

Per comprendere la vicenda artistica di Carlo Zauli, non si può prescindere dalla sua terra e dal legame che egli ha con essa, ma non si può nemmeno prescindere dalla sua formazione e, soprattutto, dal tempo in cui le sue prime esperienze hanno luogo, ovvero gli anni Cinquanta.

Sono anni molto importanti, si potrebbe dire fatidici, che fanno di Faenza (ma non solo), un crocevia di sperimentazioni e innovazioni che rendono più mite il clima grigio e pungente del dopoguerra.

E' il decennio in cui vige la diatriba tra figurare e astrarre, aleggiano mozioni come la "sintesi delle arti" e "la continuità congenere tra la cultura alto artigianale e la ricerca pura, ma anche lo scambio paritario d'esperienze tra artista e artefice, il maturare del design"³⁰⁸.

E' un tempo in cui traspare la volontà di promuovere nuovi rapporti e nuove collaborazioni tra l varie arti, in funzione di un nuovo livello di vita più elevato e più completo, nella sua concretezza e nella sua spiritualità; a questo proposito Gio Ponti afferma di credere profondamente nei "fratelli artisti"³⁰⁹ del suo tempo e sostiene il tentativo di "recuperare il patrimonio inderogabile d'esperienza che le pratiche alto artigianali hanno conferito alla ricerca artistica [...], quasi una contaminazione tra atelier di pensiero e struttura produttiva; il fondamento dell'inventare come lievito del progettare, in una sorta di continua fagocitazione di stimoli che il dettato duro delle discipline vorrebbe eteronomi"³¹⁰.

In questo clima, Zauli matura la sua consapevolezza e la sua individualità, riflettendo sulle condizioni della pratica d'arte e sull'identità dell'artista.

Inizia dunque il suo percorso con la frequentazione del Regio Istituto tecnico per la Ceramica, dove acquisisce le sue solide conoscenze tecniche; qui, dopo l'interruzione degli studi a causa dei drammatici avvenimenti bellici che lo costringono anche alla prigionia, consegue il diploma nel '48.

La sua formazione avviene sotto la guida di figure artistiche di alto valore: in primo luogo Domenico Rambelli, scultore di grandi masse curve e potenti; altro maestro d'eccellenza di Zauli è Anselmo Bucci, che non è un ceramista, ma un grande scultore e raffinato tecnico della ceramica.

Così, sotto la luce di queste due componenti, la ricerca scultorea e il magistero tecnico, Zauli stabilisce le prime fondamenta della sua formazione artistica.

Proprio nel 1950, l'artista faentino apre un laboratorio ceramico in via Croce, nel vecchio centro storico della "sua" Faenza; precedentemente, questo spazio era stato di un grande conoscitore della tecnica ceramica, Mario Morelli e Carlo Zauli si ritrova ad avere un laboratorio estremamente

³⁰⁸ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, p. 24.

³⁰⁹ Ibidem, p.25.

³¹⁰ Ibidem.

attrezzato, fornito di materiali (smalti, colori, rivestimenti ecc...) che saranno fondamentali per le ricerche artistiche future.

Emerge, dunque, questo aspetto tecnico, che dimostra l'importanza della conoscenza profonda della materia che si lavora, per poterle essere fedele sempre.

Per Carlo Zauli, infatti, "non esiste arte senza tecnologia, non c'è arte senza mestiere. Solo in seguito subentra il fatto creativo, valore di per sé discriminante tra chi possiede valide capacità e chi no"³¹¹, ma prima di tutto è necessario apprendere il mestiere.

Così, in questi anni di intenso fermento creativo, Zauli si mostra estremamente sensibile al clima vivace e produttivo e si apre al nuovo, prestando sempre attenzione alla più aggiornata produzione artistica delle arti figurative.

L'opera di Carlo Zauli, si dimostra subito contrassegnata da una serie di antinomie e aspetti contrastanti, che dall'artista stesso vengono sapientemente combinati e amalgamati nella sua opera e nella sua poetica, rendendoli armonici e mai conflittuali.

Sono contrasti che riguardano innanzitutto il suo attaccamento alla terra faentina, che egli percepisce come un grembo a cui è visceralmente legato, ma al contempo, non manca di aspirare ad una cultura internazionale; successivamente, emerge l'amore per il manufatto, ma anche l'accoglimento delle istanze del design; contrastano poi, "l'organicità e il razionalismo, istinto e intelligenza"³¹², "astratto e concreto, formalismo e informale, tradizione e innovazione, 'povero' e 'ricco'"³¹³.

Queste polarità, saranno parte di tutta l'opera scultorea di Carlo Zauli.

Prima che la vocazione scultorea di Carlo Zauli diventi sempre più assorbente e assoluta, egli è prima di tutto un vasaio e questo fa sì che non diventi uno scultore occasionale, ma che dalla archetipica pratica ceramica egli giunga ad una pratica scultorea.

Si tratta di un processo spontaneo, ma non per questo meno laborioso, che porta l'artista a passare "da un mestiere (lo si intenda nel miglior senso) a un'arte"³¹⁴.

Le sue prime opere, sono infatti fedeli all'archetipo del vaso e spaziano dai vasi asimmetrici ai bivasi, ispirandosi alle forme della scultura fittile mediterranea, ma anche alle terrecotte e alle maioliche delle culture minoiche e cicladiche.

³¹¹ E. Bosi, "Carlo Zauli anni '50: un intenso momento creativo" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 108.

³¹² J. R. d. Infante, "Dall'archetipo alla scultura: un percorso circolare lungo la via delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 59.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973, p. 32.

Le prime volumetrie dell'artista, nella loro asimmetria, riportano alle pitture di Mirò, di Picasso, ma anche alle *Mobiles* di Calder e spesso sono decorate con pennellate di smalto che richiamano segni informali ricorrenti nelle altre opere ceramiche di quegli anni, basti pensare alla produzione ceramica di Antonia Campi; sarà proprio con un *Vaso asimmetrico*, che Zauli vincerà il Premio Faenza nell'edizione del 1953. Un anno dopo, la prima personale presso il Circolo Artistico a Bologna.

In questa occasione, in cui l'artista espone ben quarantotto maioliche, Orio Vergani afferma: "secondo Zauli una bella ceramica non dovrebbe avere la bellezza di una pittura o di una statua: ma l'esclusiva bellezza della materia che prende il nome di maiolica. [...] Ancora giovanissimo Zauli, con una tecnica che l'applicazione quotidiana ha reso, attraverso ogni audacia, profondissima, ha formulato così uno stile che ormai si può definire inconfondibile; uno stile di straordinaria festosità cromatica attraverso i rossi dai profondi splendori, attraverso il canto del 'turchese cinese' e l'armonia calda dei gialli pompeiani"³¹⁵.

Nel 1954 giunge a Faenza Albert Diato (circa coetaneo di Zauli): una personalità di primo piano, artista pienamente formato con una grande esperienza anche nel settore ceramico, tanto che a Parigi, ha fondato un atelier di ceramica, scultura e grafica.

Diato, con le sue esperienze, con le sue conoscenze (tra cui Picasso, Villard. Sartre, Simon de Beauvoir), porta una ventata di cosmopolitismo nell'ambiente faentino, che accoglie la vivacità e l'intelligenza di questo artista internazionale, che insegna un nuovo modo di fare ceramica.

E' un periodo, questo, in cui si affermano le poetiche della materia, e la ceramica non può non risentire di queste poetiche, essendo essa, "la materia" per eccellenza.

La terra, infatti, è materia duttile, plastica, sensibile alle trasformazioni ed incline ad esse; si scopre che "può corrompersi, fondersi e riflettere nelle lacerazioni della forma in modo concreto e tangibile la coscienza contraddittoria e frammentaria dell'uomo contemporaneo"³¹⁶.

Alla luce di questo, gli artisti che con questa materia si relazionano, non cercano più di plasmarla basandosi esclusivamente sulla volontà dell'atto, ma cercano di far emergere i suoi caratteri, il suo linguaggio per entrare in comunicazione con essa, in una sorta di "continuità esistenziale"³¹⁷ e la materia, con i suoi colori e i suoi connotati, riflette la condizione umana.

³¹⁵ L. Fabbri, *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952 – 1991*, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 52.

³¹⁶ E. Bosi, "Carlo Zauli anni '50: un intenso momento creativo" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952 – 1991*,

L.Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 112.

³¹⁷ Ibidem.

Una forte incidenza, su questi aspetti, è l'influenza che certe filosofie esercitano sull'arte di questo periodo: sono le filosofie della crisi, sono le filosofie dell'esistenzialismo, che spesso trovano concretezza nella terra, perché non v'è nulla di più esistenziale ed esistente di essa.

Anche per questo, la figura di Diato ha avuto una certa risonanza in questo contesto e diventa il ponte di congiunzione, il legame tra il vivo ambiente ceramico faentino, la Francia e l'esistenzialismo.

Anche Diato, come altre personalità artistiche giunte a Faenza in questi anni (basti pensare a Valentini), inizia a frequentare il laboratorio di Zauli, stringendo con egli una profonda amicizia.

Il loro stare insieme, discutendo di ceramica e bevendo, snoda nuovi stimoli, nuove possibilità e apre una stagione felice e fervida per un nuovo fare ceramico alimentato da stimoli pressoché infiniti.

Così, tra lo studio di nuovi impasti e le sperimentazioni per nuovi rivestimenti, si diffonde un nuovo gusto che tocca le istanze neoprimitiviste, per spaziare alle ceramiche che recuperano un certo gusto popolare e qualche reminiscenza delle tradizioni mediterranee.

L'orientamento decorativo sembra volgere sempre più verso la stilizzazione formale, si inventano nuove forme, accresce l'interesse per gli aspetti materici e le opere muovono verso l'informale: sono le istanze dell'arte contemporanea che penetrano profondamente nel fare ceramica.

In un primo momento le forme mantengono un aspetto riconoscibile e riconducibile ad oggetti funzionali, come i vasi, le brocche, i piatti, le ciotole; nonostante questa loro riconoscibilità domina la deformazione e la demistificazione ironica, dove le decorazioni sono caratterizzate da segni gestuali, veloci, immediate e quasi casuali.

Questa deformazione, o meglio, questa de-figurazione, sarà progressivamente sempre più accentuata fino ad essere portata allo stremo da artisti come Nanni Valentini: si giunge all'informale, dove non vige più la funzione e la rappresentazione di qualche cosa, ma l'oggetto rivela nella sua matericità la complessità della vita.

In questo clima, Zauli dimostra la sua intelligenza, la sua apertura mentale e accoglie queste istanze come linfa nuova e rigenerante.

Inoltre, il 1954 è un anno determinante nella carriera artistica di Zauli: egli partecipa alla X Triennale di Milano e ha luogo una svolta nel suo modo di intendere l'arte; emerge una percezione dell'arte ceramica maturata, lontana dai concetti di arte minore o arte applicata e dai piccoli vasi decorativi e funzionali, la ceramica di Zauli si dilata, si espande fino ad invadere gli spazi architettonici.

Questa sua prima partecipazione alla Triennale di Milano, lo stimola ad interessarsi delle problematiche ambientali e spaziali, egli si trova ad osservare i grandi ambienti in cui ha luogo la manifestazione milanese: atrio, scalone, vestiboli; luoghi che, come riporta la rivista *Domus* nelle pagine dedicate alla rassegna, sono destinati “a portare e a dimostrare le opere d’arte nel loro impiego diretto nell’architettura, dove le opere d’arte si dimostrano in atto, ossia in ambiente”³¹⁸.

Nei diversi allestimenti presenti alla Triennale, Carlo Zauli può anche cogliere uno dei concetti fondanti della poetica di Lucio Fontana, ovvero lo spazio percepito come “campo reale di propulsione delle forze e delle energie”³¹⁹, quindi, un’idea di spazio molto distante da quella che lo considera un contenitore vuoto.

Così Zauli riesce a “distillare le istanze dello sviluppo e della maturazione di un linguaggio compiutamente scultoreo dagli stessi elementi costitutivi della processualità e della tecnologia ceramiche”³²⁰; egli trova il metodo per conquistare una spazialità e una tridimensionalità ceramica che lo porta direttamente alla scultura vera e propria.

Nel 1957 avviene il primo vero confronto con lo spazio architettonico: Zauli realizza un monumentale bassorilievo in maiolica per la reggia di Baghdad.

L’opera è composta da ventuno pannelli plasticati; i volumi sono semplificati e riportano dei motivi decorativi caratterizzati da figurazioni fitomorfiche e zoomorfiche, che ricordano i motivi decorativi della finlandese Rut Bryk e richiamano i canoni post-cubisti.

Nonostante il suo amore per la maiolica, l’artista faentino, è mosso da una necessità di sperimentare che si rivelerà inesauribile; si tratta di uno sperimentalismo che riguarda la forma, ma anche la materia, per questo, Zauli non si accontenta delle argille faentine troppo sfruttate, egli sente l’ansia di superare gli strumenti tradizionali e si concentra su una produzione artistica più innovativa.

Questa ricerca di nuovi effetti, all’altezza delle sue necessità espressive, lo portano a concentrarsi sul grès e a meglio comprendere le possibilità offerte da quest’ultimo.

Sono gli anni in cui, anche quando lavora la maiolica, cerca inconsciamente di ottenere delle superfici che imitino il grès e ad incentivare l’utilizzo di questo nuovo materiale, è sicuramente l’incontro con Albert Diato.

³¹⁸ E. Bosi, “ Carlo Zauli anni ‘50: un intenso momento creativo” in *Carlo Zauli, l’alchimia delle terre 1952 – 1991*, L.Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 60.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem, p. 61.

Inizia così una nuova avventura negli orizzonti ceramici dell'artista, che sarà come "esplorare un fondo marino ancora sconosciuto"³²¹ e questo "significa ottenere risultati fino a quel momento ritenuti impossibili, impossibili per una materia come la maiolica. La maiolica rimane sempre una materia bellissima, di grande fascino; però il grès offre maggiori possibilità di sperimentazione"³²².

La sua sperimentazione con gli impasti in grès, attraverso un codice cromatico altamente ceramico gli permette di procedere nell'ideazione delle forme, riflettendo però, sul confine sottile che costringe l'oggetto ceramico in un limbo tra la funzionalità e la pura estetica.

Nonostante la particolare interpretazione della materia da parte dell'artista faentino, egli continua nella realizzazione di ciotole, vassoi, vasi ecc... e, attraverso un linguaggio ancora "astratto", riporta i motivi di una natura fitomorfa.

Le forme delle prime opere in grès, sono tondeggianti, asimmetriche, allungate e abbandonano sempre di più i connotati che le rendono funzionali; proprio con una di queste forme, il *Grande vaso ovoide*, nel 1958, Zauli vince per la seconda volta il *Premio Faenza*. Sono passati solo cinque anni dalla prima vittoria, ma da allora, le sue opere hanno subito un processo notevole di riduzione formale, decorativa e cromatica; una riduzione che permarrà anche durante tutto il decennio successivo.

L'utilizzo del grès comporta anche una grande rinuncia alle gamme cromatiche offerte dalla maiolica, così, le opere acquistano i toni raffinati dei marroni, dei grigi, dei bianchi, dei neri e dei blu; le decorazioni si riducono in pochi segni essenziali, semplici, sobri ed eleganti.

Ha così inizio un processo di intellettualizzazione del materiale ceramico, che dall'astrattismo delle forme, arriva ad una sintesi geometrica in cui domina la monocromia.

Il grès è un materiale dal carattere duro e grezzo, ma le opere di Zauli, non hanno la durezza quasi rude dei lavori di altri artisti a lui contemporanei, come Nanni Valentini e non esprimono una visione turbata e drammatica della vita; nonostante il grès soddisfi una sua necessità espressiva, le tensioni del mondo contemporaneo sono dominate da altre forze e arginate da altre forme.

Non c'è lotta tra l'artista faentino e la materia. Non c'è dominio, ma solo una dolce e sapiente accondiscendenza; egli ricerca un'armonia che permane e regna in tutte le sue opere, a prescindere dai periodi della sua produzione artistica. Sono opere, quelle di Zauli, sempre caratterizzate da una bellezza serena, senza tormenti.

³²¹ E. Bosi, "Carlo Zauli anni '50: un intenso momento creativo" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952 – 1991*, L.Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 117.

³²² Ibidem.

Se in un primo momento i grès rimangono fedeli alle archetipiche forme ceramiche del vaso, all'inizio degli anni Sessanta, le forme tendono ad assumere geometrie più regolari e le decorazioni spariscono quasi del tutto, fino al raggiungimento di quelli che saranno i famosi "bianchi Zauli".

I primi anni Sessanta, corrispondono ad un periodo estremamente creativo per l'artista Carlo Zauli, che viene anche definito "scultore di vasi": il vaso, "archetipo di ogni ceramista"³²³ rimane al centro della sua ricerca artistica, ma è protagonista di una profonda ricodificazione estetica.

L'archetipo-vaso e i suoi elementi costitutivi vengono sottoposti ad un'attenta analisi e ad una conseguente sintesi formale, così, collo, bocca, corpo, piede, quali parti costituenti l'oggetto funzionale, vengono combinati diversamente, rispetto alle loro canoniche potenzialità: il piccolo contenitore funzionale, diventa un vero e proprio oggetto scultoreo.

Già negli anni Cinquanta, l'obiettivo di Zauli era quello di riuscire a "coniugare la ceramica con la scultura"³²⁴ e senza troppo teorizzare faceva, accanto ad oggetti ceramici tradizionali, forme puramente scultoree.

Nel periodo che giunge fino al 1962, l'artista faentino ha modo di acquisire delle certezze fondamentali, ovvero, che "sentirsi *artifex bonus* e maestro in una disciplina non è condizione retriva, impediente il libero corso dello sperimentare, bensì comunque fondativa, perché forte di un'identità, di una radice, di una prospettiva di storicità: e dunque ineludibile. Affinché sia una condizione premessa al fare e non la ragione stessa del fare"³²⁵.

Il 1962 è l'anno che segna una svolta, è l'anno in cui Carlo Zauli, passa definitivamente ad una produzione ceramica scultorea. Nello stesso anno vince per la terza volta il Premio Faenza, con un'opera intitolata *Vaso a forma sferica* e, infatti, non si tratta più di un vaso vero e proprio, bensì di una scultura che "implicita nella sua forma, contiene l'idea di un vaso"³²⁶.

Si tratta di una fase di passaggio importante e, come sostiene Cesare Vivaldi, è "un momento delicatissimo, quasi inenarrabile, assai difficile da individuare, in cui dal grande artefice nasce il grande artista. In cui tanto e tanto lavoro di cervello, di mani, di muscoli, portato avanti umilmente e pazientemente per anni, miracolosamente fiorisce in qualcosa che conserva tutto il peso (la

³²³ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, p. 37

³²⁴ E. Bosi, "Carlo Zauli anni '50: un intenso momento creativo" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952 – 1991*, L.Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 19.

³²⁵ F. Gualdoni, *Carlo Zauli, scultore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 12.

³²⁶ J. R. d. Infante, "Dall'archetipo alla scultura: un percorso circolare lungo la via delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 62.

somma) di infiniti gesti artigianali quotidiani e insieme li trascende e li trasfigura in una novità assoluta”³²⁷.

Da questo momento, la maggior parte delle opere realizzate fino al 1967- 68, riassumono uno dei precetti chiave di Bernard Leach per cui “linea retta e curva, quadrato e circolo, cubo e sfera sono le polarità che il ceramista sviluppa in ritmo formale sotto un chiaro concetto”³²⁸.

A prendere vita sono delle forme nuove a cui viene negata ogni funzionalità; sono frutto di un concetto ceramico oggettuale superato e corrispondono a superfici monocrome che porteranno l’artista ad una totale discriminazione cromatica in favore del bianco in tutte le sue inaspettate sfumature.

La scelta di azzerare le cromie corrisponde anche ad una ricerca del silenzio in sintonia con lo spirito orientale che vede nel bianco l’assenza, il vuoto, la smaterializzazione del tutto, nel nome di uno spazio-tempo spirituale, a tratti mistico.

L’azzeramento cromatico di Zauli, corrisponde anche alla sua ricerca di assoluto e dà vita al famoso “Bianco Zauli”, riuscendo a cogliere nel bianco una quantità inedita di sfumature che variano dai grigi ai rosa, ai bianchi purissimi, alla giustapposizione delle diverse sfumature.

Aiutato dalla materia “gravida di virtualità”³²⁹, il bianco diventa il riflesso di una specie di universo da esplorare, un viaggio da compiere, un’avventura da vivere nella infinità delle cromie possibili.

E’ un universo di forme sintetiche dalle geometrie elementari; pertanto, da questo momento, vi è la possibilità di suddividere l’iter dello scultore in tre periodi, che non sono categorici, ma solo di comodo, poiché “la dialettica tra tradizionale e organico che caratterizza e sempre ha caratterizzato la sua opera lo costringe molto spesso a confondere le carte”³³⁰.

In maniera approssimativa, dunque, possiamo individuare un primo periodo, chiamato “geometrico” tra il 1962 e il 1966.

Nella prima stagione di maturità creativa, l’artista faentino si fa frequentatore assiduo della geometria con inclinazioni palesi verso la dimensione architettonica; a conferma di ciò vi sono i grandi rilievi di quel tempo, che si propongono con uno spirito non accessorio, ma complice rispetto ad uno spazio architettonico.

In questo dialogo tra le forme estetiche ceramiche e le forme del progetto, Zauli è consapevole del rischio per cui le menzioni intellettuali del progettare possono predominare sulle forme viventi del

³²⁷ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d’arte Bologna, Bologna 1973, p. 29.

³²⁸ J. R. d. Infante, “Dall’archetipo alla scultura: un percorso circolare lungo la via delle terre” in *Carlo Zauli, l’alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 63.

³²⁹ Ibidem, p. 64.

³³⁰ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d’arte Bologna, Bologna 1973, p. 35.

fare; ma sa anche che “l’arte, la sua arte non può che riconoscersi e determinarsi nel fare, nel passo dopo passo del confronto diretto con la materia e con la formazione, dunque con lo spazio storico del vivere”³³¹.

Per Carlo Zauli, lo schema geometrico altro non è che una griglia intellettuale, dove l’ordine si misura con le pulsioni della terra e del suo “premere secondo un crescere oscuramente naturale che trovi infine una ragione qualificativa nella forma”³³².

Ha inizio uno scambio d’esperienza erotica, complice e al contempo rispettosa tra le intenzioni dell’artista e la volontà autonoma della materia: l’artista non può imporre alla terra sapienziale e potente “l’arroganza di processi formativi eteronomi”³³³.

In questi primi anni Sessanta, l’artista, dunque, inizia un processo di produzione scultorea che si ispira alla geometria, rifiutando totalmente la funzionalità del vaso e contemporaneamente, realizza una serie di altorilievi in grès che, fungendo da pannelli decorativi architettonici, si misurano e invadono la bidimensionalità dei muri.

Il vertice di questo periodo per così dire “geometrico”, lo si trova nei quattro pannelli per l’Istituto Tecnico Commerciale di Faenza, eseguiti nel 1966, ma progettati qualche anno prima.

L’andamento fortemente orizzontale imposto alle strutture, nonché alla costruzione stessa, portano Zauli a sottolineare l’aspetto chiaroscurale dei pannelli attraverso una plastica agitata, mossa da tagli e linee spezzate, “ma senza volute retoriche, anzi interrompendo ogni onda plastica prima del suo apice più musicale con un’interruzione nitida e ferma”³³⁴.

Di questi quattro pannelli, tre sono in grès e uno è in maiolica verniciata di un colore rosso scuro, quasi cupo; i problemi da risolvere nella realizzazione di questi, sono dunque differenti: innanzi tutto, non essendo stati previsti in fase di progettazione dell’edificio, Zauli deve studiare un modo per inserire queste sue opere nella architettura in modo da sottolinearla. Al contempo, i pannelli devono apparire non come accessori decorativi, ma come elementi strutturali.

La soluzione meglio riuscita in questo senso, risulta essere quella impiegata nella facciata, dove il pannello si inserisce armonicamente nei ritmi della scansione architettonica e, nel suo grezzo biancore costituisce il nucleo qualitativo dell’insieme.

Un secondo problema consiste nel trasporre nel pannello i problemi spaziali, materici e formali comuni alle altre forme scultoree dello stesso periodo, come possono essere quelle dei fratelli

³³¹ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, p. 26.

³³² Ibidem, p. 27.

³³³ Ibidem.

³³⁴ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d’arte Bologna, Bologna 1973, p. 38.

Pomodoro, che possono spiegare alcune soluzioni adottate da Zauli, come per esempio l'incastro fra piani differenti, certe forme dentellate o piani ricurvi e ondulati che si trovano nella facciata.

Tuttavia, nonostante l'impegno da parte di Zauli di inserirsi nelle problematiche artistiche del suo tempo, egli deve sempre fare i conti con una materia che ha delle caratteristiche ben precise, che ben si distinguono da altri materiali impiegati in scultura a quell'epoca.

Un esempio di tentato dialogo con le altre manifestazioni artistiche dominanti nei primi anni Sessanta, sta nel pannello in maiolica, in quanto in esso si trovano le varie matrici artistiche di quegli anni e i loro legami culturali.

Le forme ultime, infatti, sono il risultato di una semplificazione e geometrizzazione di altre forme più naturali, che rimandano ai processi dell'arte astratta o alla sperimentale "purezza" cubista.

Si tratta di una ricerca per certi versi duale, che considera la forma semplice, ma anche articolata: semplice, per mettere in risalto la qualità della materia come elemento essenziale e fondamentale, articolata per permettere una quasi totale libertà compositiva data dalla "flessione dei piani che indiziano e suggeriscono molteplici possibilità spaziali"³³⁵. E questa ricerca, questa dualità, accomunano tutti e quattro i pannelli.

Da questi emergono elementi cavi, residui permanenti della forma archetipica del vaso, del contenitore; attraverso striature, rigonfiamenti e graffi, si giunge al pannello ultimo dove la forma fondante e modulare è il rettangolo, che in un tacito accordo si accosta, si incastra e si sovrappone ad altri rettangoli a lui simili.

Essi "si muovono a creare forti zone d'ombra, le cui superfici scabre, concave e convesse, si flettono a definire lo spazio o meglio a suggerirlo, nel loro andamento parabolico, appena accennato, volutamente troncato, a indicare potenziali e plurime direttrici spaziali; dove infine la necessità della connessione e della stretta dipendenza tra architettura e pannello viene immobilizzata nei due elementi a gabbia che vogliono riferirsi alla struttura del mattone"³³⁶, così Zauli dimostra, nuovamente, che la ceramica può assumere il ruolo da protagonista nel contesto delle arti contemporanee.

In queste opere, l'artista si intinge nella geometria intendendola non come certezza formale, perché egli conosce la potenza della terra che, "da materia atavicamente inerte, matière première

³³⁵ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973, p. 39.

³³⁶ Ibidem.

filosofica e non solo, emerge in forma³³⁷, bensì come flusso di fratture, lacerazioni e ricomposizioni.

Carlo Zauli apre così un ciclo, un filone operativo in cui ogni forma, come un'onda su onda, si nutre delle altre e di queste si contamina.

Per questo motivo, ogni tentativo di cronologia appare, in realtà, inutile; il percorso dello scultore non è lineare né programmatico, ma esplora sempre nuovi confini, azzarda, osa. Con fare quasi frenetico sembra chiedere alla terra quanto ella “sia possibilità e quanto sia prigione”³³⁸.

E' importante sottolineare come in questi pannelli, pur in maniera poco immediata, emergono molte delle forme sul quale Zauli insisterà e indagherà in seguito; forme sempre legate a quelle del suo repertorio da vasaio, come la sfera, il pilastro, la colonna ora verticale ora orizzontale, le ondulazioni ritmiche (il ritmo avrà sempre una funzione primaria per Zauli).

Queste forme sono il sintomo di una nuova ricerca, di una nuova necessità, che determina i successivi processi creativi dello scultore e, se fino ad ora, egli ha risolto la dialettica razionalismo-organicismo in favore del primo, la ricerca si sviluppa attraverso nuove soluzioni, che prendono vita nelle forme primarie già citate.

Ha inizio un secondo periodo che, sempre osando una cronologia, può essere individuato negli anni che corrono tra il 1968 e il 1972.

Alla fine degli anni Sessanta, Carlo Zauli, approfondisce la sua ricerca artistica attraverso le forme primarie, ma solcate da fremiti primordiali e vitali, che diventeranno il centro della sua opera.

La solidità geometrica degli anni precedenti sembra naturalizzarsi, si fa più morbida e più sensuale grazie a “movimenti endogeni che si rivelano su superfici dolcemente mosse e sinuose”³³⁹.

Sono gli stessi movimenti che ribollono al centro della terra che, intesa anche come grembo materno, trova il suo equivalente formale nelle sfere ombelicate che si schiudono come organismi vitali, lasciando fuoriuscire la loro parte interna o interiore. “Così materia e forma coincidono pienamente, dal punto di vista simbolico sono una sola cosa”³⁴⁰.

Proprio la liberazione delle forze interne da il via ad una fase di strutture strappate, violentate; Zauli si chiede “quanto questo suo operare possa considerarsi complice, sensuosamente, eroticamente complice della genetica intima delle forme nella terra, e quanto invece

³³⁷ F. Gualdoni, Carlo Zauli, *scultore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 16.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ F. Gualdoni, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011, p. 38.

³⁴⁰ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973, p. 39.

intellettualmente antagonista, nel nome della demiurgia, della padronanza, della volontà mentalmente schiarita e imposta al processo”³⁴¹.

Egli, attraverso il cubo, il parallelepipedo, la ruota e talora la sfera, viola l'ordine geometrico per sfuggire ad una forma assoluta, ora percepita come limite; così, Zauli aggredisce questa assolutezza per schiudere nuove energie, guidando la forma nelle sue reali intrinseche necessità.

Dunque “lo strappo e la frattura, la lacerazione e la compressione, la torsione e lo schianto”³⁴², non sono manifestazioni di una aggressione della materia, bensì atti amorevoli di accondiscendenza e dedizione; sono il riflesso di una complicità profonda tra l'artista e la materia primordiale, compresa, rispettata nelle sue profondità e nel più profondo liberata.

Così, emergono l'autonomia della materia e quella dell'opera: “quella sua misteriosa e sempre sperata autonomia e identità, che la fa entità individuale prima e al di là di ogni estetica”³⁴³.

Questo processo di atti deliberati e sconvolgenti nei confronti della materia e conseguenzialmente della forma, si concretizza nella serie di *Ruote* che Carlo Zauli realizza intorno al '67, ma che giungeranno alla loro fase matura solo dal '68 in poi.

Secondo Cesare Vivaldi, probabilmente la prima vera scultura creata da Zauli è proprio *La ruota*, in quanto viene creata “per essere vista non più come un rilievo ma ‘a tutto tondo”³⁴⁴.

Il processo che dà origine alla ruota, in realtà trova la sua origine ancora una volta dall'arte del vasaio, quando l'artista faentino realizza dei vasi a forma di ruota, concavi su entrambe le facce e costituiti da un collo cilindrico; successivamente, privando il vaso della sua canonica funzione, lo capovolge e con esso ribalta ogni suo valore simbolico atavico e ancestrale. “Ecco così da una fiasca, poiché la ruota - vaso col suo collo altro non era se non una grossa fiasca in ceramica, nascere un'idea di scultura”³⁴⁵.

Si tratta di un'idea che fin da subito tende al perfezionamento, attraverso l'eliminazione del collo che in realtà funge da base; inoltre, la ruota viene isolata nello spazio e diviene solo forma, pura forma geometrica, ma subito deformata da cavità, strappi e rotture; viene resa viva dalle irregolarità proprie della materia e scatenate dal fuoco.

La ruota come forma semplicissima e assoluta, quasi viva nel suo lottare contro il turgore di una radice geometrica; le sue spaccature sono la prova visiva e concreta di questa lotta mossa dal grande rispetto che l'artista ha nei confronti della materia fittile e di ogni sua esigenza.

³⁴¹ F. Gualdoni, *Carlo Zauli, scultore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 18.

³⁴² Ibidem.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ Ibidem, p. 116.

³⁴⁵ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973, p. 41.

Infatti, la ruota non è spaccata a causa di un intervento violento proveniente dall'esterno, bensì dal tumulto delle sue forze interne, assecondate e liberate.

Così, "l'equilibrio delicatissimo della forma si infrange, scoppia quando un qualsiasi incidente altera il rapporto tra le varie forze che si bilanciano"³⁴⁶.

In questo caso, trattasi di un incidente di rottura accuratamente preorganizzato, ma pur sempre naturale, in quanto, al di là della programmazione dell'evento di rottura, trattandosi di ceramica, i risultati sono all'insegna dell'imprevedibilità.

Interviene dunque il caso, che entrando in collisione con l'assolutezza della geometria, crea la spaccatura, crea una ferita e le emozioni della materia fuoriescono, fluiscono verso l'esterno.

Dopo le *Ruote* spaccate, anche le *Sfere*; sono questi gli anni segnati da una produzione scultorea che manifesta la grande maturità dell'artista faentino: Il 1968 è, appunto, l'anno delle *Sfere*.

Le sfere sono originate dallo stesso processo che dà vita alle ruote; tutto ha inizio da una forma pura, assoluta come quella del cerchio e successivamente viene investita da alterazioni che la portano a lacerarsi.

Dapprima, le fenditure appaiono discrete, minime; successivamente, queste si dilatano sempre di più fino a che la forma sembra dischiudersi come una conchiglia.

"I due emisferi non reggono più il peso della materia e la lasciano traboccare e fuoriuscire, proprio come dalla conchiglia fuoriesce il mollusco"³⁴⁷. Inizia così un dialogo tra la materia e lo spazio, dove l'una fuoriesce e l'altro penetra nel profondo.

La produzione delle sfere, oltre che per il raggiungimento qualitativo molto alto della produzione artistica di Zauli, sono importanti perché segnano il passaggio netto in cui egli fissa pienamente la sua poetica artistica e le caratteristiche che maggiormente affiorano in questi anni, fino al 1972.

Le opere strappate foggiate dallo scultore in questo periodo, facilmente rimandano alle *Nature* di Lucio Fontana, ma anche alle *Sfere* di Pomodoro (realizzate nel 1963).

Se Pomodoro, concepisce la sfera come scrigno il cui interno è minuziosamente articolato, le *Nature* di Fontana, "perforate con grandi aperture e spaccate con sensibile profondità e acutezza"³⁴⁸, presentano tagli che testimoniano atti di violenza e gesti aggressivi sulla materia, provenienti dall'esterno.

Zauli, al contrario non violenta, non deturpa, perché le spaccature della forma, provengono dal suo interno, dalla materia stessa.

³⁴⁶ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973, p. 42.

³⁴⁷ Ibidem, p. 46.

³⁴⁸ L. Fabbri, *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952 – 1991*, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 67.

Nelle sculture di Fontana, la materia viene infierita in maniera quasi erotica e il taglio rimanda alla potenza gestuale dei *Concetti Spaziali*, “dove le forze che apportano all’opera una forma provengono dall’esterno della materia”³⁴⁹; Nelle *Sfere* di Carlo Zauli le forze fuoriescono dalla materia in maniera naturale e spontanea.

Le sfere di Arnaldo Pomodoro e di Lucio Fontana sono dunque molto diverse, nello spirito e nel loro significato, da quelle di Carlo Zauli, vi è però un punto comune ai primi due artisti, ovvero il punto di partenza.

Entrambi, infatti, situano il loro punto di partenza all’esterno della sfera, in quello spazio che penetrandola la aggredisce; solamente Zauli, ripone il punto di partenza al centro della sfera invertendo il moto d’azione delle forze, creando delle colature che dall’interno si riversano come viscere verso l’esterno.

A questo proposito, Cesare Vivaldi non esclude che Zauli “abbia meditato, a suo modo, sulle colate di Cèsar, non certo come ‘opere’ ma come ‘gesti’ più o meno blasfemi e dissacranti; si è trattato comunque di una meditazione da scultore, intesa a dare di quel gesto una giustificazione plastica attraverso una sua formulazione ben altrimenti rigorosa”³⁵⁰.

Il fatto che la materia fuoriesca dalla sfera scoppiata come una colata, per l’artista faentino è qualche cosa di consequenziale alla esplosione della forma data dalla potenza delle energie interne, nonché intrinseche alla materia.

Queste spaccature, successivamente, vengono provocate anche ad altre forme quali il cubo e la colonna.

Negli anni che vanno dal 1969 al 1971, infatti, Carlo Zauli lavora ad una serie di sculture che oscillano da una piccola ad una notevole dimensione, basate sulla dialettica degli spazi interni.

Si tratta delle *Colonne* spezzate a metà nel quale la forma su cui si generano, ovvero il semicilindro, è funzionale all’evento dello sgorgare della materia interna; si attua quindi un dialogo tra la dimensione temporale dello sgorgare materico e quella spaziale che coinvolge le forme generate dalla materia stessa nel suo fluire. Inoltre, emerge il contrasto tra la staticità rigida e turgida della colonna e la fluidità della sua materia interna, che sgorga differenziandosi, oltre che nella forma, anche nella resa materica, in quanto, il semicilindro è in cotto grezzo e la materia sgorgante è in ceramica smaltata con in tipici bianchi Zauli.

³⁴⁹ L. Fabbri, *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952 – 1991*, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 68.

³⁵⁰ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d’arte Bologna, Bologna 1973, p. 46.

Questa serie di *Colonne*, potrebbero rimandare alla Colonna senza fine di Constantin Brancusi, rivisitata in chiave moderna, ma le onde, le linee sinuose delle colonne di Zauli, fanno emergere un ritmo molto diverso, che sottende non all'astratto, bensì all'organicità.

Queste colonne, nel loro andamento ondulato e sinuoso, suggeriscono "il ricordo di un ansito di mare, quello di un respiro umano, della fatica di chi ara il campo in solchi paralleli o del travaglio della terra, che si denuda in calanchi o si apre in crete assetate"³⁵¹.

L'esperienze delle colonne, viene poi trasferita in una serie di rilievi che Zauli realizza nel 1972 per la Facoltà di Lettere e Filosofia di Bologna dove, in assenza di ogni supporto geometrico, le forme plastiche si snodano e si contorcono su se stesse, proprio con quel moto che caratterizza le *Colonne spaccate* di quegli anni.

Le esperienze sono di fatto contemporanee e indipendenti ma, come già annunciato precedentemente, le opere di Zauli si danno anche attraverso una continua contaminazione delle precedenti; inoltre, emerge come, proprio in questo momento della sua arte, ci sia un valore importantissimo: il ritmo.

Quest'ultimo elemento, si rivela la chiave di volta delle sue sculture, anche di quelle a venire.

Contemporaneamente alle colonne e ai rilievi, lo scultore faentino, elabora un altro concetto scultoreo, sempre a partire da una matrice radicata nella geometria; il cubo approfondisce le problematiche affrontate nelle colonne, ma da un altro punto di vista.

La prospettiva con cui Zauli affronta la dialettica forma geometrica - materia organica, è ribaltata rispetto a quella che caratterizza le *Sfere* e le *Colonne*; se queste sono forme geometriche dal quale fuoriesce materia organica; nei *Cubi*, invece, la materia viene tagliata, sezionata secondo una forma geometrica.

La sensazione nel guardare questi cubi, è quella di osservare attraverso un'ottica ravvicinata, una parte dettagliatissima delle "colate" magmatiche fuoriuscenti dalle *Colonne*; come se Zauli avesse prelevato una minima parte di questa materia sezionandola geometricamente.

In realtà, Zauli, nella sua maturità artistica, per quanto possa dimostrarsi a tratti razionale e geometrico, non realizza mai le sue opere adattandole ad una geometria precostituita, piuttosto estrae una forma geometrica dalla materia vibrante.

La dimostrazione di ciò sta proprio nei cubi realizzati dal 1969 al 1971, che appaiono come "campioni geologici che sembrano prelevati però da un tessuto vivente, poiché hanno qualcosa di organico, meglio ancora qualcosa di viscerale"³⁵².

³⁵¹ C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973, p. 47.

Anche i cubi, come le colonne, giocano sui contrasti visivi e materici del cotto grezzo esterno e di quello smaltato interno; lo smalto, si avvicina molto al colore rossiccio del biscotto e lascia trasparire un colore vinoso, che cromaticamente risulta essere molto espressivo.

Nonostante le opere realizzate da Zauli siano molto diverse tra loro, in quanto ogni tema affronta problematiche formali diverse, la fase dei cubi, sembra essere quella che meglio rappresenta la piena maturità dello scultore.

Si tratta di un caso eccezionale per la scultura italiana di quel periodo e quasi privo di ogni riferimento diretto; secondo Cesare Vivaldi, l'antecedente più illustre a questo Zauli, potrebbe essere il Boccioni dei *Muscoli in velocità*, ma il moto dinamico della corsa, proprio di questa scultura, viene sostituito da Zauli con i movimenti lenti e impercettibili della materia che vive.

Un altro riferimento volge all'opera di Leoncillo e alle opere del suo periodo più maturo, quelle più "naturali", come i tronchi spaccati da cui esce materia incandescente, bruciata dal fuoco e accesa dagli smalti.

Ma queste opere, appartenenti al più maturo periodo "informale" dell'artista spoletino, non vivono nella loro materia, che al contrario, viene uccisa dalle fiamme e lacerata. Così, con i suoi cubi, Zauli sembra giungere ad una sintesi tra Boccioni e Leoncillo; sembra costruire un ponte, quasi a collegare gli estremi opposti, ma il risultato della sua opera è qualche cosa di inconfondibile e personale.

Continuando la parentesi "informale", potrebbe essere utile approfondire, per quanto poco, la vicinanza per affinità e per dissonanze, all'artista Leoncillo Leonardi.

Dal punto di vista esistenziale, i due artisti sono molto distanti in quanto, come sostiene Enzo Biffi Gentili, in Zauli non c'è "l'identità tra la terra e il proprio corpo, 'carne della mia carne'"³⁵³ che risiede in Leoncillo; non c'è nemmeno "quell'insonnia ansiosa da cui scaturiscono ferite aperte nella singolarità della forma"³⁵⁴. Eppure, le opere di entrambi gli artisti, sono mosse da un moto primordiale, da un'energia ancestrale che ha a che fare con le profondità della terra e con le sue inesauribili energie.

Inoltre, Zauli come Leoncillo, attua una sorta di rifiuto della geometria intesa come solido a sé stante, per "promuovere una vasta alleanza con le forze organiche della biosfera"³⁵⁵, ma se in

³⁵² C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973, p. 48.

³⁵³ G. Cortenova, "L'alchimia delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 19.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ R. Barilli (a cura di), *Carlo Zauli*, Grafis edizioni d'arte, Casalecchio di Reno, Bologna 1984, p. 7.

Leoncillo è riscontrabile una notevole carica autobiografica, Zauli dà vita ad opere impersonali e collettive, che riproponendo i motivi naturali, confortano e sollevano.

Dunque, se il pieno periodo Informale “subiva la presenza contingente e materiale del mondo, la concretezza irriducibile con cui si esprime il suo fondamentale ‘essere altro’ dall’uomo”³⁵⁶, le poetiche di Zauli cercano nell’ambito dell’organico “quei valori positivi che consentono all’uomo di ripristinare un rapporto con la natura”³⁵⁷; tanto che i ripiegamenti, le dilatazioni e i ribollimenti della materia sotto le dita dell’artista o tra le braccia delle fiamme, diventano aspetti della creazione.

A questo proposito, Jackson Pollock sosteneva che la pittura vivesse di una vita propria e che non si dovrebbe obbligarla a schemi precostituiti o prevedibili, rispondenti alla tradizione e privi di significato attuale. “Compito dell’artista moderno è semplicemente quello di far sì che sia, cioè raggiungere un’espressione libera e vera, articolata secondo un linguaggio non codificato, di origine schiettamente emozionale, aderente alla realtà individualissima del sentire più che a quella, del tutto opinabile, dei fatti e delle cose”³⁵⁸.

Così, a maggior ragione, uno scultore come Carlo Zauli può restituire un’esistenza libera e autonoma, una vita propria all’arte.

L’artista faentino, dunque, conferisce la meritata dignità artistica alla ceramica, rifondandone il modo di formazione plastica, che diventano così l’espressione di un pensiero, ma anche di un impulso. Tutto questo attingendo dalle fonti della tradizione, ma senza cedere alle limitazioni di essa, dando libero sfogo alla sperimentazione, alle possibilità generatrici di forme che esprimono la sensibilità contemporanea.

Queste forme, sono il risultato di un processo di riduzione che trova la sua origine nelle forme primarie e nella loro semplicità quasi fossero colori puri o parole elementari; esse costituiscono le basi di una struttura linguistica ben definita e perseguita nel tempo, fino al raggiungimento della dimensione poetica.

Il materiale che meglio si presta a questa dimensione è proprio il grès, con la sua porosità che trattiene le emozioni per poi restituirtele; con la sua ricchezza di minerali, “sembra aver rivelato allo scultore il segreto dell’inesausta vitalità naturale, della continua trasformazione dei corpi”³⁵⁹.

³⁵⁶ M. Scolaro, “Carlo Zauli: la misura umana” in *Carlo Zauli* a cura di M. Zattini, Il Vicolo Divisione Libri, Cesena 1995, p. 15.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ Ibidem p.16.

L'artista faentino, rispetto a Leoncillo, concepisce il mondo e le sue terre agitate e le sue trasformazioni, come evento dato dalla forza di piccoli eventi; trasponendo questo nel contesto della forma, egli non è interessato alla sua singolarità, ma "all'universo di forme che costituiscono l'organicità di un sistema"³⁶⁰.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primissimi anni Settanta, Zauli realizza le sue opere date dall'espansione delle forze interne della materia, è una crescita continua e incontrollata; sono caratterizzate da una violenta tensione interna, ma nonostante questo, sono portatrici di emozioni positive che trovano il loro senso nelle possibilità date dai rigonfiamenti imprevedibili della materia. E ad avere ragione è proprio l'imprevisto in tutta la sua bellezza e importanza.

Imprevedibili sono anche i ritmi nuovi di queste sculture, che intessono relazioni diverse con lo spazio circostante, interagiscono con uno spazio umano e si rendono disponibili all'ambiente.

Questo senso di disponibilità che appartiene alle sculture di Carlo Zauli, risolve "l'apparente contraddizione tra il loro apparire 'classiche' pur essendo assolutamente, arditamente moderne"³⁶¹; l'artista obbedisce all'alchimia della materia pur esprimendo le sue emozioni.

Questo tacito accordo tra la materia e lo scultore è il frutto della rinuncia al superfluo, perché solo nell'essenziale si può raggiungere la dimensione originaria e "naturale" delle cose, della materia che, come l'uomo, possiede un'interiorità che rimane identica, nonostante le sue trasformazioni esteriori.

Nei primi anni Settanta e più precisamente dal 1973 al 1977, Zauli realizza numerose opere, tutte caratterizzate da un aspetto fortemente materico; gli smalti sono stati sostituiti dalla "terrosità" del nuovo grès di colore nero, composto da una alta componente di ossido di magnesio.

Sono opere che sempre più ricordano alcune sculture dei tempi maturi di Leoncillo, in particolare *Incontro d'inverno* e il *San Sebastiano* nella versione dei primi anni Sessanta.

I processi mentali dello scultore faentino, che portano a queste opere, sembrano mutati e sembra prevalere l'aspetto istintivo e comportamentale (anche per questo, forse, viene percepita una maggior vicinanza alle opere dell'artista spoletino).

I "prelievi" della materia che davano vita alle *colonne spaccate* e ai *cubi*, si sono trasformati in veri e propri prelievi di terra: nascono le *Zolle* e successivamente le *Arate*.

³⁶⁰ G. Cortenova, "L'alchimia delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 19.

³⁶¹ M. Scolaro, "Carlo Zauli: la misura umana" in *Carlo Zauli* a cura di M. Zattini, Il Vicolo Divisione Libri, Cesena 1995, p. 17.

Le prime *Zolle* sono letteralmente un prelievo di terra cruda in fase di impastamento e ne esce una massa informe, apparentemente stretta nella morsa del caos, ma in realtà gravida di armoniche scelte formali dettate da un'impostazione mentale.

Da queste opere e dal loro proliferare, nascono le *Arate*: opere magmatiche dove la materia viene fissata nel suo "stato pre-formale"³⁶².

Sono forme violente, di notevoli dimensioni, agitate da un vento repentino e sconvolte dalle fiamme; sembrano terra appena impastata e cotta così.

Sono opere date dalla fusione di due tensioni opposte, ma conviventi, ovvero, lo slancio creativo dello scultore teso a modificare la materia plasmando le forme, e le esigenze della materia stessa, sempre scrupolosamente rispettata.

Viste in sequenza o a volo d'uccello, le *Arate*, sembrano "suggerire un respiro di spazi più aperti, quasi visioni aeree o fotografiche di dune ritmate dal vento o di larghe arate della Romagna"³⁶³.

Con le sue sculture, Zauli dà vita ad una sorta di Land Art, o forse Earth Art, dove le forme, a volte gigantesche, sembrano essere la visione ingigantita di dettagli naturali microscopici, così, impercettibili movimenti materici prendono le sembianze delle sconfinite onde dell'oceano.

Sono opere che trovano il loro senso plastico-formale nella sintesi tra la fase geometrica e la successiva fase più organica; si tratta di nuovi cubi, nuove sfere che prendono il nome di *Cubi esplosi*, *Stele materiche*, *Geometrie modulate* e, smaltati e più sfumati nei Bianchi Zauli, sono estremamente dinamici.

Alla luce di tutte queste caratteristiche, è possibile affermare che il loro spazio ideale sia quello naturale, all'aperto, sotto il cielo, al cospetto del mare o in un giardino Zen.

Infatti, sono proprio queste sculture che fanno conoscere lo scultore faentino nel "Mondo Fluttuante" del Sol Levante, in Giappone, dove l'arte della ceramica ha un valore sacrale e i suoi processi assumono i caratteri di un rituale.

Nel 1974, Carlo Zauli, espone a Osaka al Museo d'Arte Moderna di Umeda, ma non solo, egli espone anche a Tokyo a Nagoya e a Kyoto.

Qui, in una mostra personale itinerante, egli espone centoventi opere (oltre alle ceramiche sono presenti anche delle sculture in bronzo e in argento).

³⁶² J. R. d. Infante, "Dall'archetipo alla scultura: un percorso circolare lungo la via delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 70.

³⁶³ Ibidem.

Il catalogo viene presentato dal critico giapponese Yoshiaki Inui, che entra in contatto con le opere di Zauli già nel 1964, in occasione della Mostra Internazionale di Arte Ceramica Contemporanea, tenuta al Museo di Arte Moderna di Tokyo e Kyoto.

Come scrive lo stesso Inui, “in quel periodo, l’arte ceramica contemporanea d’Europa e d’America non era ancora quasi stata presentata in Giappone, tutti i pezzi esposti dai vari paesi erano per me profondamente interessanti e stimolanti; tuttavia fra di essi fui fortemente attratto dai vasi e dai grandi piatti di Zauli”³⁶⁴.

Nella presentazione delle opere, il critico giapponese, compara le Sfere di Zauli a quelle di Lucio Fontana: “[...] perforate con grandi aperture e spaccate con sensibile profondità e acutezza, e in queste aperture il rapporto dinamico tra la materia e lo spazio viene visualizzato vivacemente in espressioni violentate date da forti urti dati dall’esterno della materia. Invece nell’opera di Zauli spaccature e piani ricurvi e ondulati rappresentano forme che sembrano provenienti dal deformarsi della materia della sfera dal suo interno [...]”³⁶⁵.

Le sfere di Carlo Zauli, colpiscono Inui fin dal giorno in cui mette piede nel laboratorio dell’artista faentino, avviene nel 1970.

In quell’occasione Inui vede queste sculture sferiche prive di ogni funzionalità pratica e solcate nella loro concisa forma geometrica. Sono incise da coste ondulanti che conferiscono alla forma un certo dinamismo e nonostante la “ricca e fluida trasformazione delle parti si sarebbe potuta definire quasi barocca”³⁶⁶, in realtà la struttura, nel suo insieme, appare equilibrata e tutte queste opere erano dotate di una bellezza armonica, ordinata, serena.

Tutte insieme, esse, suscitano un’atmosfera quieta; “il ritmo conciso latente in numerose forme, l’equilibrio classico presente sotto il caos barocco, in breve la tranquillità del movimento”³⁶⁷, sono le impressioni suscitate in Inui alla visione dell’atelier faentino dell’artista.

Queste sculture, nelle loro forme, non possono che essere plasmate che con la terra, perché essa è una delle materie in natura più vicina all’uomo, dato anche il suo legame con il suolo.

Allo stesso modo, i giapponesi provano un particolare attaccamento per la sensazione che questa materia infonde al tatto e non solo.

³⁶⁴ Y. Inui, D. Lajolo (a cura di), Carlo Zauli, Grafis dizioni d’arte, Bologna 1978, p. 13.

³⁶⁵ L. Fabbri, *Carlo Zauli, l’alchimia delle terre 1952 – 1991*, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 338.

³⁶⁶ Y. Inui, D. Lajolo (a cura di), Carlo Zauli, Grafis dizioni d’arte, Bologna 1978, p. 14.

³⁶⁷ Ibidem.

Anche per questo, la ceramica giapponese, fatta eccezione per la porcellana dipinta, dà un peso importante alla natura materica della terra, considerandola determinante per la bellezza visiva e tattile dell'opera.

A conseguenza di ciò, le tazze usate in Giappone per la cerimonia del tè, non hanno il manico (differentemente da quelle occidentali), per questo è possibile entrare in pieno contatto con la materia ed è possibile godere della sensazione che essa crea.

Così come per le tazze da tè, anche le sculture raffinate di Zauli danno la sensazione materica, al tatto e alla vista, dell'esistenza della terra. E proprio il "fecondo senso della materia percepibile nelle sue opere"³⁶⁸, conferisce loro quel fascino subito dai giapponesi, che fedeli alla terra, la considerano la caratteristica dominante nell'arte ceramica.

La scultura ceramica di Carlo Zauli non rispecchia lo spirito giapponese solamente nel suo essere matericamente organica e vicina alla "Terra", ma a risvegliare l'affinità con una cultura estetica raffinata e complessa come quella giapponese è anche il suo atteggiamento contemplativo, "pronto a trarre partito dagli spettacoli della natura, senza turbarli con approcci grossolani e importuni, che ormai siamo abituati a ricondurre sotto l'etichetta dello Zen"³⁶⁹.

Solitamente, si è soliti parlare dello Zen, quando ci si rivolge ad un contesto piccolo e traboccante di silenziosa grazia, ma esiste anche il rovescio della medaglia, come in ogni cosa.

La Natura, infatti, nella sua perfezione, si mostra a noi secondo fenomeni di quiete, ma è anche capace di spettacoli sublimi in cui eruttano i vulcani, si agitano i mari in tempesta e i terreni soccombono alle escavazioni glaciali.

Si tratta del conosciuto "gioco delle parti" in cui "la grazia dell'infinitamente piccolo"³⁷⁰ si contrappone al "terrore dell'infinitamente grande"³⁷¹: la contemplazione Zen le considera entrambe e Zauli ha senza dubbio scelto la versione macro-Zen, in netta contrapposizione con una tradizione che vorrebbe per la ceramica solamente un "micro-mondo".

Volendo soffermarsi un po' di più sulla reale e intensa affinità tra Zauli e la cultura giapponese, si comprende come questa, non sia solo il risultato di una scultura che, come afferma Raffaele De Garda ha "il silenzio della grande natura"³⁷², quel silenzio proprio ai giardini Zen che spiazza e che rigenera; ma si tratta anche di un'affinità elettiva data dalla stima profonda che Carlo Zauli, scultore e uomo nutriva nei confronti di un popolo.

³⁶⁸ Y. Inui, D. Lajolo (a cura di), Carlo Zauli, Grafis dizioni d'arte, Bologna 1978, p. 16.

³⁶⁹ R. Barilli (a cura di), *Carlo Zauli*, Grafis edizioni d'arte, Casalecchio di Reno, Bologna 1984, p. 9.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Ibidem, p. 22.

Questo soffermarsi un istante in più sul dialogo Zauli – Giappone, può portare sulla strada dello scambio o meglio ancora del confronto, tra Oriente e Occidente, ma soprattutto può rivelare la sensibilità e l'estrema attenzione reciproca tra lo scultore faentino e i suoi contemporanei del Sol Levante.

Lo stesso Zauli, nel suo primo viaggio in Giappone, nel 1974, riempie svariate paginette di note, appunti, pensieri e impressioni al contatto con quella terra, come luogo e nel senso letterale del termine.

Le sue memorie sono state riordinate postume dalla figlia, che le ha rese pubbliche trasformandole in un "taccuino giapponese"; è un diario da cui emerge come il viaggio in un paese sconosciuto sia stato vissuto innanzitutto attraverso il materiale che allo scultore era più familiare, ovvero la ceramica.

Emerge l'intensità dei giorni giapponesi, fatti di conferenze, presentazioni ai musei, visite negli studi degli artisti, *vernissages*, incontri ufficiali e viaggi nelle città più importanti della tradizione ceramica.

Zauli rimane colpito dalla diversità di ogni cosa in quel paese, ammira la venerazione che viene serbata per i grandi maestri ceramisti, creatori di oggetti ceramici di grande raffinatezza e di singolare bellezza.

Tra le righe scritte dallo scultore faentino si coglie la stima che egli nutre per la sensibilità dei giapponesi verso la materia fittile e ammira la loro perfezione nell'esecuzione del lavoro; racconta le visite ai forni a legna, "la purezza della porcellana bianca e dei verdi *céladon*, la semplicità delle forme e la carenza di decori, la sobrietà degli smalti bruni e materici"³⁷³.

Inoltre, apprezza stupito la loro deferenza nell'avvicinarsi alle sculture ed è "orgoglioso dell'acutezza con cui capivano le sue opere e di come riuscivano a penetrarne il senso"³⁷⁴: la diversità in quel luogo affascinante risiede in molti aspetti, ma il modo di intendere la ceramica è il medesimo.

Carlo Zauli, infatti, come gli artisti giapponesi, ha la predilezione per l'asimmetria, si allontana da schemi troppo rigidi e precostituiti per avvicinarsi, invece, a metodi più intuitivi e istintivi. E poi c'è il ritorno alle forme organiche, della natura, come modello fondamentale.

Risiede, nelle sculture di Zauli, "il gusto della materia e il suo fremito vitale, il dinamismo dei contrasti in un dialogo antitetico tra l'informale e l'esattezza geometrica, l'equilibrio degli opposti.

³⁷³ M. Zauli, "Tracce" in 1974. *Diario riservato di un viaggio in Giappone*, (a cura di) Bruno Corà, Museo Carlo Zauli, Magonza Editore 2014, p. 20.

³⁷⁴ *Ibidem*, pp. 21, 22.

L'estetica giapponese si esprime attraverso mezzi puri, umili e naturali, per cui, le sue zolle che ricordano la terra girata, le fratture accidentali"³⁷⁵, sono forze note ai giapponesi, così come gli smalti colati negli incavi delle fratture fittili sono metafora di una bellezza nascosta che va cercata come il tesoro più prezioso.

Quella di Zauli è una poetica di contrasti e, forse, proprio questi contrasti, conferiscono forza e potenza alle sue opere.

Le riflessioni presenti nel "taccuino giapponese" dell'artista faentino, riportano non solo lo studio attento che egli ha rivolto agli artisti incontrati e conosciuti in quella esperienza, ma anche la meraviglia provocata da nuove forme, nuove linee estetiche, nuove tecniche nel trattare la materia e nuove colorazioni; seguono, infatti una serie di appunti rivolti ad alcuni artisti giapponesi, analizzati nella personali caratteristiche della loro produzione ceramica. Così, attraverso queste personalità e le loro opere, Zauli comprende come la ceramica, in Giappone, faccia realmente parte della vita quotidiana; egli può constatare che "non si può immaginare il popolo giapponese senza il connubio con la ceramica"³⁷⁶.

In realtà, la ceramica giapponese è caratterizzata da forme che non possono prescindere dalla funzione, vi è quindi una intrinseca e inevitabile congiunzione con gli aspetti del design, ma in quel luogo, la funzione viene assolta in chiave poetica, tanto da scaturire una dominante componente estetica e un alto grado di raffinatezza.

Nel taccuino si incontrano anche piccoli schizzi, disegni accompagnati da striminzite note a margine, che suggeriscono i materiali e le dimensioni da adottare per le sculture; emerge la dimensione costruttiva e progettuale dell'opera di Zauli.

In questi schizzi, affiorano sia la forma sia il movimento, il moto che le sculture dell'artista avranno una volta realizzate materialmente. Si evince, che, a prescindere dagli esiti e dai rivestimenti adottati, le opere sono date principalmente da pieghe, fratture, insenature, avvallamenti, deformazioni della materia in cui le ombre e la luce giocano con delicate sinergie e il vuoto diventa un elemento determinante per veicolare la forma plastica.

³⁷⁵ M. Zauli, "Tracce" in 1974. *Diario riservato di un viaggio in Giappone*, (a cura di) Bruno Corà, Museo Carlo Zauli, Magonza Editore 2014, p. 22.

³⁷⁶ B. Corà, "Taccuino giapponese" in 1974. *Diario riservato di un viaggio in Giappone*, (a cura di) Bruno Corà, Museo Carlo Zauli, Magonza Editore 2014, p. 26.

Proprio questo vuoto, questo spazio di silente transizione, tra la pienezza della forma e il suo naturale ritirarsi per lasciare spazio ad anfratti e fratture, diviene una delle maggiori ragioni di interesse e di attrazione per gli artisti giapponesi.

Inoltre tale attrazione deriva anche dall'essenzialità formale delle sculture di Zauli e dei gesti elaborativi da cui essa deriva; gesti dati da scelte tecniche e decisioni antecedenti, non sempre facili e non sempre ovvie.

Sono scelte che fanno parte del lato faticoso che riguarda il lavoro dello scultore ceramista, quel lato intellettuale portatore di ansie e di entusiasmi.

Come sostiene lo stesso Zauli in una conferenza tenutasi a Kyoto nel marzo del 1974, "si sa che il nostro è un duro e assillante lavoro quotidiano, che ci coinvolge attimo per attimo, in cui l'impegno creativo è fuso con quello delle mani, dei muscoli, di ogni mezzo e portato avanti, in molti casi, con umiltà francescana, pazientemente per anni. E poi, per l'incanto del fuoco, improvvisamente fiorisce in qualcosa che conserva tutte le risultanti degli spazi, dei ritmi, delle azioni, de tempi. Testimonianze a volte poetiche, di noi e delle nostre fatiche di ogni giorno"³⁷⁷.

Dai "vuoti" presenti nelle grandi sculture di Zauli, prendono vita le già citate insenature, le fratture improvvise, ma mai violente che rendono le superfici dinamicamente ricurve e ondulate che richiamano i ritmi della grande natura, con i suoi silenzi e i suoi fruscii mossi dal vento; a questo proposito, il critico giapponese Yoshiaki Inui sostiene che questi "movimenti" plastici "non derivano dal violentare o lacerare con le mani la materia, ma sono invece gravidi di una scansione quasi musicale ottenuta dal visualizzare, con acutezza, un ricco ritmo imminente nella natura stessa, il ritmo cioè del palpito cosmico"³⁷⁸.

Emerge, dunque, una scultura di forme non misurate e concepite nelle loro variazioni e nelle loro tensioni, che rimandano metaforicamente ai movimenti della natura. Sono forme superficiali date dall'incrocio di parti concave e convesse, che però si insinuano nelle profondità dello spirito che pian piano comincia a provare "un senso di soddisfazione, cioè di tranquillità dello spirito, abbracciato nel grembo della natura"³⁷⁹.

L'intenso e interessante dialogo tra l'opera di Zauli, la sua poetica e il Giappone, ha inizio nel 1974, ma durerà per vent'anni; le due "terre" si sono unite armonicamente, senza forzature e il nome di Carlo Zauli scultore ceramista dell'Italia contemporanea, si è diffuso per tutto il Giappone.

³⁷⁷ C. Zauli, "Lecture tenutasi a Kyoto nel marzo del 1974 durante il suo primo soggiorno in Giappone" in *1974. Diario riservato di un viaggio in Giappone*, (a cura di) Bruno Corà, Museo Carlo Zauli, Magonza Editore 2014, p. 58.

³⁷⁸ Y. Inui, "Zauli imprime in un grumo di terra un ritmo gravido dell'enorme vitalità della natura" in *1974. Diario riservato di un viaggio in Giappone*, (a cura di) Bruno Corà, Museo Carlo Zauli, Magonza Editore 2014, p. 64.

³⁷⁹ Ibidem, p.66.

Per concludere questo colloquio ventennale tra due “zolle”, lontane ma non distanti tra loro, è giusto tornare alle “arate” da cui è partito tutto. la scultura “arata” come “natura-memoria operata dall’uomo, pasticciata e redenta, come il monaco zen che il mattino, impersonale, rastrella il suo minimo angolo di giardino brullo, impietrito (e non dove capire se impersonale sia il mattino od il monaco, non importa. Perché tutto è qui, anche, personalissimo)”³⁸⁰.

Dopo l’esperienza giapponese, nel 1975, Carlo Zauli sente la necessità di misurarsi con la grande città ed entrare in contatto con circuiti artistici che gli permettano di confrontarsi con altri artisti e scambiare con loro il suo bagaglio estetico, culturale, tecnico e umano. Per questo, inaugura un nuovo studio a Milano, pur mantenendo il laboratorio faentino dove realizza le sue opere monumentali.

Faenza, infatti, rimane un tassello o meglio il tassello che rappresenta la tradizione, è il grembo della sua storia umana e artistica, è il pane di casa ed è casa. E’ “il raccordo con la semplicità”³⁸¹.

Milano invece, lo aiuta a non arrestare il passo, lo incita a proseguire lungo il suo percorso artistico e attraverso la storia della sua vita.

Sono anni in cui lo scultore realizza forme che narrano il nascere, il mutare, l’espandersi che ha origine dalle forme primarie e geometriche e che tende verso “altre secrezioni, in un respiro vitale che si svolge verso esiti simmetrici, irregolari [...] su questa ricerca di spazio e organismi in crescita e mutazione continua, Zauli si è posto con la stessa disponibilità di scoperta che era propria di un Leoncillo, di un Fontana, di un Mirò”³⁸².

Questi, sono anche gli anni in cui lo scultore Faentino riprende a relazionarsi con l’archetipo – vaso, a lui molto noto e molto caro, ma esso subisce altre trasformazioni, o forse, nuove rivoluzioni.

Nel 1976, infatti, vedono la luce i primi *Sconvolti* e la rivoluzione che essi subiscono sta nelle loro lacerazioni, date non più da un temperamento gentile e accondiscendente che la mano ha nei confronti della materia, ma sono date da un gestualità più violenta e istintiva.

Gli *Sconvolti* sono la testimonianza di anni sconvolgenti, in cui ad essere sconvolta è la società stessa: sono gli anni di piombo.

³⁸⁰ M. Vallora, “Una firma, come nostalgia d’ideogramma” in 1974. *Diario riservato di un viaggio in Giappone*, (a cura di) Bruno Corà, Museo Carlo Zauli, Magonza Editore 2014, p. 82.

³⁸¹ D. Lajolo, “L’itinerario umano e artistico del ceramista-scultore Carlo Zauli” in Carlo Zauli, a cura di Y. Inui, D. Lajolo, Grafis edizioni d’arte, Bologna 1978, p. 51.

³⁸² L. Fabbri, *Carlo Zauli, l’alchimia delle terre 1952 – 1991*, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 339.

Claudio Marabini, in uno dei suoi scritti, racconta della prima volta che vide uno *Sconvolto* e Carlo Zauli gli disse di averlo fatto “quando le brigate rosse sparavano”³⁸³.

Inoltre, in questa breve testimonianza, Zauli sostiene che un artista “è comunque un testimone in ogni circostanza, ed è ben vero in senso generale che nessuno può sottrarsi al suo tempo”³⁸⁴.

Certo non occorre aspettare la conferma di ciò da altre parole dell’autore; basti guardare e vedere, l’opera negli anni, nella Storia, per comprendere che il tempo è sempre presente.

Per questo, lo scritto di Marabini tende a sottolineare come le opere di Carlo Zauli, oltre gli eventi politici di quegli anni complessi, vi sia anche un riferimento “alla sorte del pianeta e della natura”³⁸⁵; pertanto l’autore osa una interpretazione delle opere di Zauli di quegli anni, in chiave ecologica.

Marabini, infatti, riflette sul peso che la natura ha nelle opere dell’artista, “sulle rotture e sulle tensioni che si incidono nelle forme primarie [...], una zolla, un palmo di sabbia, un blocco di terra sono forme primarie della natura”³⁸⁶. E proprio attraverso queste forme la natura viene esaltata, ma allo stesso tempo, la Storia si riflette su di essa e “gli sconvolgimenti e le tragedie suscitati dalla politica passano con il loro sanguinoso rumore”³⁸⁷ e il senso di tutto questo, rimane.

Rimane nella mente, nei cuori e non c’è fantasia che non venga da esso contaminata.

Così la storia entra nell’opera di Zauli, come egli è dentro al suo tempo. Ciò nonostante, nelle sue sculture non c’è traccia degli eventi, degli accadimenti, bensì del dolore; “non c’è l’indignazione momentanea, ma lo sconcerto e la registrazione di una presa di coscienza”³⁸⁸.

Per la prima volta, la produzione scultorea dell’artista faentino riversa sulla manifestazione, in chiave simbolica, del dramma e della sua evoluzione; a conferma di ciò, vi sono forme sconvolte da cui è possibile scorgere qualche traccia dell’archetipo-vaso oltre il collasso plastico.

Questi si evolvono fino al 1987, mutando e assumendo anche forme più flessuose e addirittura sensuali, nonostante la matrice drammatica.

I primi *Sconvolti* sono ancora bianchi, ma quelli successivi, lasciano intravedere le tonalità della terra, smaltata parzialmente con colori più scuri, a volte anche metallizzati.

³⁸³ C. Marabini, “In casi particolarmente felici...”, 1989, pubblicato in Fabio Donato, *Matrici e Radici in Carlo Zauli*, CUEN, Napoli 1989 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 165.

³⁸⁴ Ibidem.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Ibidem.

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ Ibidem, p. 166.

Il processo formativo di queste sculture è dato da un'azione esterna esercitata sulle forme "appena foggiate al tornio, sconvolgendole, ammassandole in un assemblaggio caotico, dopo averle tagliate, strappate, lacerate, brutalizzate con violenza che rimanda le sperimentazioni informali compiute da Asger Jorn"³⁸⁹; ma nell'intervento di Zauli e negli sconvolgimenti della forma, non c'è il coinvolgimento personale dell'artista e in essa non albergano né ansie né tormenti autobiografici. Si tratta di "un'esperienza estetica svolta all'interno di una processualità ceramica, della sua performatività implicita, di cui il *Vaso sconvolto* diventa la traccia evidente e tangibile"³⁹⁰.

In stretto collegamento con gli *Sconvolti*, nel 1978, Carlo Zauli in collaborazione con Rolando Giovannini, compie una azione performativa presso l'Istituto d'Arte di Faenza.

Si tratta di un momento di sperimentazione, dove il corpo diventa la metafora di un'esperienza tattile globalizzante; inoltre, il corpo è anche una massa reale e concreta da cui fluiscono atteggiamenti e comportamenti che interagiscono inevitabilmente con le sfere dello spazio e del tempo, mettendo in relazione con esse la totalità dei sensi.

Così, "le risultanti 'opere sconvolte' sono il frutto del 'caso', diventano la testimonianza di un accadimento 'mondano' dato in assenza, semplici tracce del corpo e dell'azione compiuta"³⁹¹; similmente era stato per le *Antropometrie* di Yves Klein.

In questi anni, Zauli procede con la sua ricerca e le sue sperimentazioni, volte alla demistificazione della forma archetipica del vaso e delle tradizionali tecniche ceramiche; pertanto, i *Vasi sconvolti* nel tempo vengono realizzati, creati o meglio costruiti, attraverso sistemi di accumulazione o compressione della materia, ottenuti, nel primo caso, dalla gestualità vitalistica dello scultore e dal peso della materia che grava su se stessa, nel secondo caso.

Durante tutti gli anni Sessanta e Settanta, l'opera di Carlo Zauli vive una parentesi di vita monocroma, basata sui bianchi (in tutte le loro alchemiche sfumature) e sui toni neri delle terre, ma successivamente, l'artista sente il bisogno di far ritorno al colore: sono gli anni Ottanta e Zauli si trova in sintonia con ciò che investe altri contesti artistici a lui contemporanei; sono gli anni in cui emergono movimenti come quello della Transavanguardia.

Lo scultore faentino, dunque, sempre immerso nel proprio tempo e attento alle evoluzioni artistiche della sua contemporaneità, recupera il suo interesse per la gestualità e per le tonalità

³⁸⁹ J. R. d. Infante, "Dall'archetipo alla scultura: un percorso circolare lungo la via delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 73.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Ibidem.

policrome, che infondo fanno parte delle sue origini: sente l'urgenza di indagare "il puro materiale argilloso e lasciarlo scoperto e nudo senza smalti e colori, ma il colore deve essere 'portante' in se stesso, parte integrante naturale dell'impasto argilloso"³⁹².

Ha inizio un periodo caratterizzato da molte prove che hanno come obiettivo principale il raggiungimento di nuovi impasti colorati, rimanendo pur sempre fedele al suo prezioso e raffinato *Bianco Zauli*.

Gli anni Ottanta, sono anche l'ultimo decennio di attività per lo scultore faentino, ma l'alea nelle sue opere continua ad essere l'elemento determinante; il caso, colui che fa esplodere, frattura, crepa i *Cubi*, le *Sfere*, colui che agita e smuove le *Zolle*, le *Arate*, continua a decidere i movimenti delle sculture ultime ed 'implose'.

Questa implosione viene data dall'alleanza tra il caso e l'innato temperamento delle fiamme, che sfruttano la naturale tendenza dell'argilla a collassare e quindi ripiegarsi su se stessa.

Opere come i *grandi Grès*, il *Leone* (1982), la *Colata nera* (1984), realizzati attraverso colature dentro a stampi di gesso di forma geometrica, si riscattano da questa geometria attraverso l'implosione delle forme, grazie alla forza di gravità.

La ricerca cromatica, invece, procede contemporaneamente e, quel che dovrebbe essere un errore, diviene una nuova cromia, che a tutti gli effetti rientra nella sperimentazione cromatica e formale dell'artista.

Si tratta di un bianco che si trasforma in giallo intenso e da il via ad una altrettanto intensa produzione policroma.

A questo proposito, riferendosi però all'artista giapponese Hokusay, Henri Focillon sostiene che "nella mano dell'artista, l'incidente è una forma sconosciuta della vita, l'incontro di forze oscure e di un destino chiaroveggente"³⁹³; allo stesso modo, Zauli "riceve con gratitudine il dono del caso e lo mette in evidenza"³⁹⁴.

Dopo il gran fuoco dei grandi grès, intorno alla metà degli anni Ottanta, l'artista faentino inarrestabile nelle sue ricerche e sperimentazioni, instaura un rapporto con la porcellana; facendo uso di diversi tipi di argille, ricerca negli smalti sfumature più ricche, che lo conducono verso risultati inediti.

³⁹² C. Zauli, "Considerazioni e pensieri in merito a sculture di grandi dimensioni. Timori e preoccupazioni soprattutto circa l'esito tecnico, ecc...,1980-1983", manoscritto, Archivio Zauli, n. 21 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 31.

³⁹³ H. Focillon, *La vita delle forme*, Einaudi, 2002, p. 80.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 81.

Nella produzione in porcellana le misure dimensionali delle opere diminuiscono, ma egli non abbandona la dimensione monumentale, alternandola. In questi anni, infatti, Zauli realizza la *Stele* (o *Colonna Cosmica*) imponente per la città di Arlington (5m di altezza) e i grandi rilievi per la Banca Popolare di Faenza, contemporaneamente, realizza piccole sculture porcellanose vestite di smalti raffinati e di trasparenze celadon.

In occasione della mostra tenutasi ad Arlington, Paul Donhauser, sostiene che l'incontro con le sculture di Carlo Zauli sia "pura poesia visuale"³⁹⁵ e che "l'impatto della sua opera colpisce non solo i sensi ma invade il campo totale della psiche. Il suo uso magistrale e immaginoso del mezzo ceramico sintetizza forma, colore, tessitura, volume e movimento in una potente espressione artistica. [...] Le sue forme sembrano essere in uno stato perenne di flusso, di crescita, di cambiamento costante"³⁹⁶.

La scultura di Carlo Zauli procede nella sua evoluzione, assumendo una sensualità sempre più accentuata, come si può notare nella *Grande Natura (Cascata)* di grès, che l'artista presenta alla Quadriennale di Roma nel 1986.

L'andamento fluido e sinuoso di questa opera 'organica', rimanda alla plastica definita neobarocca dell'artista spoletino Leoncillo Leonardi: in *Acqua* del 1939.

Zauli dà vita ad una proliferazione scultorea sempre più "ondulata", dove realmente si fanno spazio continue onde che si ripetono in maniera sempre differente.

Le forme sono sempre più sensuali e il termine non è casuale.

Nel 1987, lo scultore faentino, intraprende un approfondimento scultoreo costituito da un apporto qualitativo rispetto alla gestualità dei precedenti *Vasi sconvolti* e, proprio il vaso, torna a riappropriarsi dei suoi significati atavici e archetipici: torna a farsi contenente e contenitore, ma anche "grembo, utero, seno"³⁹⁷.

"Il vaso – archetipo non è più sconvolto, ma svuotato da tutta l'aria contenuta al suo interno, costretto ad implodere su se stesso, a ritornare alla terra da cui si era innalzato"³⁹⁸.

In queste ultime opere, Zauli percorre il cammino che lo riporta alle sue origini e chiude così il cerchio della sua creatività scultorea.

Nel suo ritorno alla terra primordiale, l'artista sembra sprigionare tutte le cariche freudiane dell'Es, "le pulsioni libidiche, l'esuberanza vitale e l'eros che è sempre legato a thanatos"³⁹⁹.

³⁹⁵ R. Barilli (a cura di), *Carlo Zauli*, Grafis edizioni d'arte, Casalecchio di Reno, Bologna 1984, p. 23.

³⁹⁶ Ibidem.

³⁹⁷ J. R. d. Infante, "Dall'archetipo alla scultura: un percorso circolare lungo la via delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 79.

³⁹⁸ Ibidem.

Dalla matrice drammatica degli *Sconvolti*, Zauli passa alla realizzazione di forme dall'esplicito richiamo sensuale o sessuale; egli stesso conferma come "il sesso ha una notevole importanza nella mia creatività; la donna è per me un ineguagliabile musa ispiratrice, le sue forme ritornano insistenti nel mio lavoro"⁴⁰⁰.

Esempio emblematico di questo periodo di forme sinuose in cui seni e grembi di terra nuda vengono plasmati e distorti dalle mani dell'artista, è l'opera in maiolica intitolata *Erotismo turchese*, del 1987, che ora si trova al Museo Carlo Zauli di Faenza.

Quest'opera, inoltre, manifesta anche l'uso squillante del colore, da parte dell'artista, come a voler soddisfare un desiderio di squillanti cromie e policromie, che riscattano la tradizionale maiolica con la loro carica anticlassica.

Così, il percorso artistico di Zauli si conclude come fosse *Sfera e Ruota*, in un cerchio perfetto che si chiude con l'incontro e l'espressione da parte dell'artista, della sua dimensione più intima e personale. La sua indagine creativa, intellettuale e scultorea nata dall'archetipo del vaso, si conclude in un'esperienza vitale ed estetica.

Alla luce di tutto ciò, è possibile affermare che l'arte di Zauli è un'opera di "conciliazione tra spirito e materia, tra universale e particolare, infinito e finito, pensiero e sensibilità: è prodotto dello spirito creativo del maestro che dona la vita alla forma attraverso la materia".⁴⁰¹

5.3.1 . CARLO ZAULI E IL DESIGN.

Al di là del suo percorso creativo scultoreo, Carlo Zauli, è anche una figura preziosissima (e poco conosciuta) nel campo del design; molti cataloghi, infatti, portano la sua firma come autore della progettazione e della decorazione delle piastrelle faentine in ceramica.

Carlo Zauli, dunque, è scultore, ceramista, progettista e costruttore, nonché designer.

Egli esercita il ruolo di docente presso l'Istituto Ballardini di Faenza dal 1958 al 1978, insegnando anche Disegno Industriale, materia legata all'ideazione e alla progettazione di elementi seriali.

³⁹⁹ J. R. d. Infante, "Dall'archetipo alla scultura: un percorso circolare lungo la via delle terre" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 79.

⁴⁰⁰ Ibidem.

⁴⁰¹ D. Magnetti, "Carlo Zauli. La sensibilità della materia" in *Carlo Zauli, scultore*, a cura di F. Gualdoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, p. 22.

Sono anni in cui l'artista fa emergere la sua personalità poliedrica e complessa; sono gli anni della creazione di elementi per le architetture, degli elementi modulari finalizzati all'interior design.

L'obiettivo di Zauli, in questo ambito, consiste nel ricercare particolari e nuovi sistemi di decorazione atti a rinnovare il fare ceramico industriale.

Queste decorazioni, dal 1969 vengono realizzate anche in serigrafia e continuano le ricerche di effetti ceramici ottenuti ad alte temperature, intorno ai 1200°C.

Come sostiene Carlo Zauli in un dattiloscritto riguardante la progettazione ceramica, "in questo momento, molte metodologie del lavoro in genere stanno diventando delle professioni che hanno acquisito un qualcosa di non ben definito: direi quasi che stanno diventando un misterioso e inafferrabile mito, ancor prima di aver raggiunto quella chiarezza, quella semplicità di definizione, quella completezza, quella maturità indispensabile, sia a chi opera, sia al pubblico, i quali, in fasi distinte e differenziate dovranno inevitabilmente avvicinarsi alle nuove idee creative e quindi alle nuove comunicazioni e ai nuovi modelli"⁴⁰².

In queste righe Zauli introduce un discorso rivolto ai progettisti operanti nei vari settori ceramici e li invita a chiarire cosa realmente essi vogliono concretare e quindi raggiungere in questo periodo di svolte decisive.

Zauli, dunque, cerca di esporre i problemi e le necessità di una nuova e innovativa produzione ceramica, affrontando diversi punti apparentemente indipendenti tra loro, ma legati da una costante comune.

Uno dei punti analizzati da Zauli è la "superinformazione" riguardante i settori della ceramica moderna e dell'artigianato e la conseguente perdita di valori, dal dopoguerra in poi, delle diverse produzioni nazionali rivolte ad ogni strato sociale.

Piano piano, la produzione di oggetti sparisce, quando la cosa necessaria è, invece, potenziare la molteplicità degli stessi, perseguendo la produzione del folklore delle diverse zone italiane, ognuna con il proprio spirito e con la propria storia.

In questo clima di "bombardamenti" da parte degli slogan e di nuove materie in espansione, il fascino e il valore di un "fare" secolare è stato messo nell'ombra, in disparte; gli artigiani stessi, non hanno la forza di rimanere aggrappati a "certi valori umani delle arti popolari"⁴⁰³.

Così l'operaio sembra incastrato e incasellato in un sistema economico e produttivo che non gli permette di confondere la fase dell'esecuzione con quella dell'ideazione; egli deve sincronizzarsi

⁴⁰² C. Zauli, "La progettazione ceramica", dattiloscritto, Archivio Zauli, n. 39 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 71.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 73.

alla macchina che produce, ma, infondo, “non è la macchina che proibisce ogni possibilità di intervento inventivo o di variante; è che l’operaio e la macchina entrano in azione quando l’operazione ideativa è già conclusa a livello di *progetto*”⁴⁰⁴.

Così Zauli introduce un altro punto su cui riflettere, ovvero la relazione tra progettazione ed esecuzione.

Se, nel caso dell’artigianato, più che eseguire un progetto, si interpreta un modello, colui che esegue per l’industria, deve preoccuparsi di ripetere con estrema precisione dei gesti programmati e sincronizzati, sacrificando a volte la qualità estetica per ricavarne una proporzionata quantità e molteplicità di prodotto.

Ma, a detta di Zauli, questa molteplicità del prodotto industriale e la produzione in serie, “non degrada il modello originale, ma non lo polarizza, non lo adatta alle esigenze, alle richieste, alle necessità, di una società contemporanea differenziata cointeressata”⁴⁰⁵.

Secondo le analisi di mercato, le varie produzioni dovrebbero essere popolari, che rispondano alle richieste e alle esigenze dei consumatori, che si aspettano validi risultati.

Visto il cambiamento dei valori, diventa sempre più difficile tenere distinti gerarchicamente l’ambito dell’ideatore da quello dell’esecutore; pertanto, nasce in questo clima una figura intermedia del *designer*, che è contemporaneamente ideatore ed esecutore.

Egli dovrebbe costituire la fusione tra gli ideatori e coloro che operano al fine di eseguire il progetto: “si presenta quindi come colui che può attuare la difficile integrazione dell’esperienza del vecchio artigianato [...] nella razionalità scientifica del sistema tecnologico industriale”⁴⁰⁶.

Secondo le riflessioni di Zauli, dunque, è possibile pensare che nel contesto storico-artistico contemporaneo, il designer, attraverso i mezzi della tecnologia industriale, attivi una sorta di artigianato contemporaneo, carico di valori estetici, ma realizzato attraverso sistemi (o ausili) industriali.

Zauli, inoltre pone l’attenzione su come questi “nuovi oggetti” hanno un interesse simile a quelli che un tempo appartenevano alla classe delle cosiddette “arti decorative”, ma che per esigenze estetiche contemporanee non presentano, in realtà, motivi decorativi; nonostante ciò, possiedono una “indiscutibile efficacia nell’indirizzare il gusto del pubblico”⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ C. Zauli, “La progettazione ceramica”, dattiloscritto, Archivio Zauli, n. 39 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 73.

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 74.

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 75.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 76.

Alla luce di queste riflessioni, emerge un quesito determinante: come considerare queste “nuove produzioni”?

La diffidenza nei confronti del “nuovo” è risaputa, in ogni ambito e in ogni epoca, ma senza decantare o confrontare queste nuove produzioni con quelle di un tempo più “artigianale”, basti essere consapevoli della loro esistenza.

Esistono infatti nuovi oggetti che diventano la manifestazione dell’esistenza di nuovi linguaggi e nuove immagini che loro volta, inevitabilmente creano nuove figure “professionali” e nuove categorie.

Allo stesso modo, per chi sa osservare, è innegabile che “molti prodotti industriali presentano delle forme e dei ritmi la cui somiglianza e affinità con quelli di molta scultura e pittura moderna è evidente”⁴⁰⁸.

L’arte “pura” dunque (sebbene la distinzione tra arte maggiore e arte minore dovrebbe essere ampiamente superata), contamina e influenza il prodotto industriale, che a sua volta, influenza l’andamento della vita sociale contemporanea.

Anche oggi, come in altre epoche, sembra esistere una costante formale, tanto nelle opere plastiche, pittoriche e architettoniche, quanto in quelle industriali; nonostante ciò, c’è ancora la tendenza a considerare il progettista e ciò che egli produce, come l’espressione minore di una manifestazione artistica secondaria e dallo scarso valore estetico.

In questo caso, la soluzione, sta non nella sostituzione di una categoria professionale con un’altra, bensì con la distinzione e il riconoscimento delle categorie, che nonostante le loro diverse direzioni culturali e concettuali, “sono tendenti tutte ad un preciso fine formativo, estetico, culturale”⁴⁰⁹.

A causa del ancora radicato conservatorismo, è difficile che vi sia il formarsi di “concetti di maturazione e di sviluppo tecnologico sempre aperti ad ogni possibilità e a ogni conquista, in diretta relazione all’idea creativa”⁴¹⁰; ma “solo rischiando mezzi realizzativi al servizio e al beneficio della creazione, si può arrivare a quella auspicata produzione estetica ad alti livelli, che dovrebbe investire ogni strato sociale e non solo un ristretto pubblico di élite”⁴¹¹. Allo stesso tempo, è necessario che nascano aziende con una certa apertura concettuale atta a rinfrescare e rigenerare la produzione, in questo caso ceramica, che possa dare nuove possibilità nel futuro.

⁴⁰⁸ C. Zauli, “La progettazione ceramica”, dattiloscritto, Archivio Zauli, n. 39 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 77.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Ibidem, p.80.

⁴¹¹ Ibidem.

Così, con questi presupposti, nei primissimi anni Sessanta, Carlo Zauli, un gruppo di operatori tecnologici e uno di operatori artistici, propongono agli industriali un progetto inedito, che non esisteva in nessuna parte del mondo: nasce la prima industria a Faenza.

In quegli anni, nella città romagnola c'erano artisti e artigiani, ma non c'era traccia di industria ceramica, era il 1960.

Zauli, giovanissimo e appena tornato dalla Spagna, ha portato con sé un notevole bagaglio culturale sulla ceramica spagnola caratterizzata da una varietà di tipologie anche rarissime, compreso il pavimento in cotto. L'artista faentino, attratto da queste produzioni sconosciute, le propone ad amici al fine di avviare una nuova produzione che in Italia non esisteva: quella dei pavimenti decorati a 1200°, in pasta bianca su un formato non convenzionale.

Allora, osare proposte di un certo tipo era quasi impossibile; vigevano le decorazione floreali e l'artista proponeva un genere del tutto diverso, come bianchi su bianchi e neri su neri, ma Zauli trova appoggio e sostegno.

La prima figura ad interessarsi di questa nuova proposta produttiva è lo scultore Gio Pomodoro e per Zauli è un' "iniezione di fiducia"⁴¹².

Da questo momento in poi, prende il via una nuova industria "collegata ad un prodotto non molto conosciuto in Italia e comunque non di tradizione italiana: il grès bianco"⁴¹³.

La fabbrica produce piastrelle di una particolare robustezza e di alto contenuto tecnologico: si tratta di una nuova, grande idea, in quanto, a differenza del ben noto grès rosso fatto con argille naturali semplici, il grès bianco realizzato a temperature di 1200°C è una novità che porta anche al rinnovamento del grès porcellanato, privo di rivestimento vetroso. Al riguardo, è importante sottolineare come, anche la presenza di un artista come Diato ha contribuito al rinnovamento di tecniche di lavorazione sperimentale del grès antico.

Ad ogni modo, nella città di Faenza si compie una piccola rivoluzione estetica e tecnologica, che crea un'identità di produzione seriale, ma connessa alle manifatture dell'artigianato.

Procedendo negli anni, si afferma sempre più un'identità di stile per cui le piastrelle nella loro semplicità, sono riconoscibili e palesemente appartenenti all'industria *La Faenza*.

⁴¹² C. Zauli, "Conversazione tenuta al Cersaie, Palazzo dei Congressi", Bologna 1985, trascrizione dattiloscritta, Archivio Zauli, n. 68 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 90.

⁴¹³ R. Giovannini, "Carlo Zauli, designer" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 302.

Ma l'esperienza di questa ceramica è significativa anche a livello industriale, in quanto testimonia "la volontà dell'azienda di realizzare un articolo di larga serie, contraddistinto da elementi di rigosità stilistica e di prodotto con un contenuto tecnologico superiore"⁴¹⁴.

Dal punto di vista delle tecniche adoperate, i primi decori risalenti al 1960-61, sono realizzati attraverso l'uso di mascherine in rame e in altri meno frequenti casi, anche a mano.

Sono gli anni in cui dominano il disegno e la progettualità di Carlo Zauli e i procedimenti decorativi si pongono come obiettivo quello di conferire un senso alla materia e alla superficie dell'oggetto.

Per mantenere un livello elevato e, nonostante questo, un contenimento dei costi, *La Faenza* persegue un input importante di "ricerca, qualità estetica, trovando il miglior compromesso possibile tra la volontà di essere prodotto di design e le esigenze del mercato"⁴¹⁵.

L'evoluzione delle tecniche procede, nel tempo, passando dalle mascherine in rame, all'uso della tecnica serigrafica, (prima della serigrafia su ceramica, che nel 1960 ancora non veniva praticata, veniva usata la decalcomania) così che i procedimenti tecnici si affinano e raffinano sempre di più, diventando economicamente ed esteticamente compatibili con le nuove esigenze del mercato e del gusto.

Nonostante l'uso della serigrafia, il mercato richiede sempre qualche cosa di nuovo, che in quei primi anni Sessanta consiste in una "nuova concezione progettuale ed esecutiva della piastrella in ceramica: gli strutturati"⁴¹⁶.

Quest'ultimi, sono una particolare tipologia di piastrella con un rilievo apprezzabile che la distingue da quella a superficie liscia arricchita solamente dalla decorazione.

L'arricchimento della piastrella strutturata, invece, viene realizzato attraverso "più piani disposti ai riverberi di luce e sequenze positive e negative, consegnate all'osservatore ed evidenzianti la texture dell'oggetto"⁴¹⁷.

Proprio in questo ambito, Carlo Zauli, riesce ad esprimere la sua personalità artistica grazie alla presenza del rilievo, che gli permette di far emergere un "fare" plastico tipico della sua scultura.

Come per le sue sculture più mature, anche nella progettazione a livello industriale vige l'essenzialità; egli infatti, riprende il concetto del modulo trasportandolo nelle piastrelle e trasformandolo in motivo ripetitivo, a volte non lontano dalle esperienze Optical, anche se attraverso geometrie più semplificate (piccoli segni, piccoli punti).

⁴¹⁴ R. Giovannini, "Carlo Zauli, designer" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 303.

⁴¹⁵ Ibidem.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 304.

⁴¹⁷ Ibidem.

Il disegno su piastrella, per Zauli, parte sempre da un'idea di semplicità, pertanto i temi sono quasi sempre monocromatici e la connessione tra un modulo e l'altro avviene sempre attraverso un rigore formale preciso.

Questo approccio all'insegna della semplicità, del rigore e della monocromia, cambia negli anni Ottanta, quando, contaminata da altri influssi culturali e artistici, la poetica progettuale del maestro Zauli si fa più giocosa, elastica e legata a linee più sinuose.

La monocromia lascia spazio a decorazioni anche policrome, dove i colori primari risultano dominanti, allargando la loro funzione d'uso non solo alla pavimentazione ma anche al rivestimento parietale.

Sempre nel campo dell'innovazione, sono anche gli anni in cui viene prodotta la serie *Selezione Architettura*, che "utilizza l'espedito di frammenti di immagine ritagliati e ricomposti"⁴¹⁸; pertanto, la piastrella richiama il concetto del puzzle, dato dal ricomponimento di frammenti di immagine.

Questi progetti, firmati e anche inseriti in vari cataloghi, sono ben riconoscibile (a prescindere dalla *griffe*) anche grazie alla tecnologia impiegata per la loro realizzazione; in quanto prevede la terza cottura e sono pensati attorno al concetto di "recupero e rilancio di talune specificità tradizionali della ceramica, legata al trattamento della biscottatura smaltata e ripresa a piccolo fuoco"⁴¹⁹.

Carlo Zauli, unico animatore artistico del marchio, è riconoscibile e riconosciuto in tutta la produzione dell'azienda *La Faenza*, ma con l'evoluzione dei tempi e il cambiamento delle esigenze di marketing le aziende non investono nella promozione della figura del progettista e del designer di piastrelle.

Nonostante ciò, in base alla sua esperienza artistica di designer e progettista, Carlo Zauli, viene considerato una figura di riferimento tra gli artisti italiani che hanno progettato ceramiche per l'architettura.

Egli stesso, in uno dei suoi scritti, afferma: "noi non vogliamo essere esclusi dalle case. Gli architetti, i designers spesso sono esclusi. Vogliamo conoscere l'uomo [...] che non è l'uomo

⁴¹⁸ R. Giovannini, "Carlo Zauli, designer" in *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 306.

⁴¹⁹ Ibidem, p. 307.

metafisico, non è un uomo astratto: diamogli un volto; solo così potremmo sperare di indirizzare in modo giusto e razionale la carica di creatività che esiste oggi in Italia”⁴²⁰.

Allo stesso modo, in un altro contesto importantissimo per la produzione ceramica nazionale, “in una sorta di azione comparata”⁴²¹, l’artista faentino vede al suo fianco figure come Pompeo Pianezzola (per la ceramica *Appiani* di Oderzo), Nino Caruso (per le ceramiche *Uda*), entrambi grandi esponenti della ceramica italiana della seconda metà del Novecento.

Questa sua dimensione produttiva è particolarmente importante, per durata e per stile, nonché per l’unicità della produzione stessa, in quanto Zauli è l’unico designer di piastrelle firmate in grès ceramico italiano.

Zauli ha ideato un progetto forte, nuovo, coraggioso e ha dato vita ad un prodotto inedito e tecnologicamente avanzato, “frutto della cultura ceramica e reso industriale in forma avveniristica, in quanto sarà la base per tutte le monocotture, le monopressature e gli stessi grès porcellanati oggi pure smaltati”⁴²².

Il maestro Carlo Zauli, ha avuto un’intuizione basata su un’idea di prodotto altamente qualificato e originale, per questo destinato a durare nel tempo; inoltre, si tratta di un prodotto profondamente faentino dato dall’incontro tra l’intelligenza di imprenditori mentalmente aperti e un pensiero inedito e innovativo dal punto di vista creativo e artistico, entrambi partecipi del proprio tempo.

Nel ruolo di *industrial design*, Zauli non vuole “trasformare forzatamente il prodotto”⁴²³, bensì “offrire quella piccola parte di valore aggiunto, inteso in termini artistici, operativi e culturali”⁴²⁴.

Inoltre, è inevitabile che il frutto della progettazione dell’artista risenta di tutte le competenze tecniche dello stesso, del suo bagaglio culturale e delle sue esperienze artistiche e personali.

Anche nella dimensione industriale, egli rimane fedele alla ceramica, alla materia scelta, “sommando alla creatività dell’idea la perfetta aderenza alla struttura”⁴²⁵, con la speranza che qualcuno ne interpreti lo spirito “con la giusta sensibilità, misura ed amore”⁴²⁶.

⁴²⁰ C. Zauli, “Conversazione tenuta al Cersaie, Palazzo dei Congressi”, Bologna 1985, trascrizione dattiloscritta, Archivio Zauli, n. 68 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 92.

⁴²¹ R. Giovannini, “Carlo Zauli, designer” in *Carlo Zauli, l’alchimia delle terre 1952-1991*, a cura di L. Fabbri, Litografica Faenza Group, Faenza 2002, p. 309.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ C. Zauli, “Creatività e fedeltà alla materia, 1966”, relazione al Colloque International de Céramique, Gêneve, 16-17 settembre 1966, dattiloscritto, Archivio Zauli, n. 118 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 63.

OPERE

⁴²⁶ C. Zauli, “Creatività e fedeltà alla materia, 1966”, relazione al Colloque International de Céramique, Gèneve, 16-17 settembre 1966, dattiloscritto, Archivio Zauli, n. 118 in *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, a cura di F. Gualdoni, Tipografia Valgimigli, Faenza 2012, p. 63.



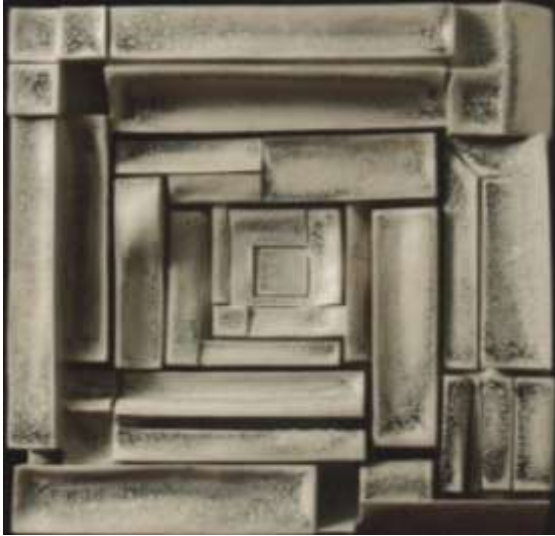
Carlo Zauli, *Vaso*, 1954.



Carlo Zauli, *Vaso*, 1958.



Carlo Zauli, *Grande vaso*, 1962.



Carlo Zauli, *Genesi geometrica*, 1966.



Carlo Zauli, *Grande sfera*, 1967.



Carlo Zauli, *Cubo alato*, 1970.



Carlo Zauli, *Piatto distorto*, 1976.



Carlo Zauli, *Vaso distorto*, 1976.



Carlo Zauli, *Sconvolto*, 1976.



Carlo Zauli, *Colonna spezzata*, 1969



Carlo Zauli, *Stele o Colonna*, 1971



Carlo Zauli, *Colonna Spezzata*, 1971 -72



Carlo Zauli, *Forma bianca*, 1972-73.



Carlo Zauli, *Zolla*, 1973



Carlo Zauli, *Zolla*, 1976.



Carlo Zauli, *Arata*, 1977



Carlo Zauli, *Nature*, 1986



Carlo Zauli, *Erotismo turchese*, 1987.

6.

LA CERAMICA TRA SCULTURA E DESIGN: LA LINEA SOTTILE.

Alcune sfumature dell'artista Carlo Zauli, ma in realtà anche dell'artista Fausto Melotti, conducono il percorso ceramico verso due concetti diversi, ma spesso legati, complementari e amalgamati in un'unica personalità: la scultura e il design che, personificando questi due termini, diventano l'artista e il designer.

Queste due sfere delle arti visive, spesso distanti tra loro, altre volte molto vicine da sembrare una cosa sola, vengono analizzate e affrontate da Bruno Munari nei primissimi anni Settanta, attraverso le pagine del suo libro *Artista e Designer*, edito da Laterza.

E' un testo che analizza "i due principali aspetti della attività culturale"⁴²⁷, quali l'arte pura e il design.

L'analisi procede con una distinzione tra artista puro, quello definito romantico, mosso da idee individuali, estremamente soggettive e il designer che, invece, si mostra oggettivo, razionale, logico nelle sue scelte e nelle sue ragioni.

Sono due figure che coesistono; forse con priorità di valori differenti, ma coesistenti. Infatti, sin dalla nascita di questo nuovo tipo di operatore estetico, qual è il designer, che avviene già all'interno della scuola del Bauhaus, l'artista "romantico" non cessa di esistere.

E' utile sottolineare come un tempo queste due distinzioni non esistessero: "Giotto dipingeva e costruiva architetture, Leonardo dipingeva e inventava macchine. Pittore architetto, inventore, poeta, erano attività diverse legate da un unico metodo oggettivo di progettazione"⁴²⁸.

A legare queste "operazioni" è un mestiere mosso da un'onestà professionale e un sincero processo progettuale.

Bruno Munari prosegue con la sua analisi oggettiva della questione, chiedendosi che cosa abbia modificato l'operare dell'artista e la sua stessa identità, per trasformarlo poco a poco in quel che oggi viene definito designer; e ancora, si chiede che cosa ci sia di artistico nel design.

Oggi più che mai sembra di entrare in uno spazio fluido, in definizioni labili e inafferrabili. Come sosteneva Schelling, "l'arte è l'unione del soggettivo e dell'oggettivo, della natura e della ragione, del cosciente e dell'incosciente", questo due facce dell'arte, dunque, sono legate per definizione in

⁴²⁷ B. Munari, *Artista e designer*, Editori Laterza, Bari 2001, p. 10.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 11.

un concetto; sono due facce della stessa medaglia, originate da un progetto mentale, concettuale, individuale per l'arte "pura" e grafico, palesato, logico e collettivo per il design.

Entrambi rendono visibile qualche cosa.

A scanso di equivoci e soluzioni semplicistiche, è importante sottolineare come tra artista e designer vi siano delle differenze anche molto concrete e sostanziali che riguardano la realizzazione dell'opera, nonché la destinazione d'uso della stessa.

Come sostiene Munari, in maniera molto chiara "l'artista produce pitture e sculture, mentre il designer produce oggetti"⁴²⁹, ma vi è una funzione comune nell'operare delle due sfere d'azione, ed è quella estetica: come sostiene Jan Mukarovsky, "la funzione estetica è molto di più che un semplice ornamento alla superficie delle cose e del mondo, come a volte si pensa. Agisce profondamente sulla vita della società e dell'individuo, concorre alla guida del rapporto – sia passivo che attivo – dell'individuo e della società con la realtà che li circonda".⁴³⁰

Nonostante questo però, ci sono dei casi in cui l'artista può essere anche designer e il designer può sconfinare nella definizione dell'arte "pura"; gli esempi emblematici di questi sconfinamenti sono riscontrabili nelle personalità (e nella loro produzione artistica) di Fausto Melotti, Carlo Zauli e Antonia Campi.

Sono figure dalla formazione eclettica e artistica, accademica se non classica, che inevitabilmente arricchiscono le loro opere di contaminazioni che rendono labili i confini: la linea si fa sottile, a volte impercettibile. Ci si trova, così, dinnanzi ad "oggetti-soglia", come li chiama Massimo Carboni riferendosi ad alcune ceramiche di Fausto Melotti.

Questi, vengono chiamati tali perché si collocano in quella sottile linea già citata precedentemente, una specie di "terra di nessuno in cui si celebrano le nozze morganatiche tra l'Utile e il Bello"⁴³¹.

Sono oggetti (o opere) che fanno la spola tra il loro valore simbolico-espressivo e la loro tradizionale destinazione d'uso, la loro funzionalità.

Si tratta di uno spazio intervallare "indeducibile a priori, di cui parla Ernst Bloch in quel fiammeggiante capitolo di *Lo spirito dell'Utopia* scritto nel 1916 e dedicato all'ornamento"⁴³².

⁴²⁹ B. Munari, *Artista e designer*, Editori Laterza, Bari 2001, p. 30.

⁴³⁰ Ibidem.

⁴³¹ M. Carboni, "L'angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica" in *Fausto Melotti, introduzione all'opera in ceramica*, catalogo della mostra al Mart di Rovereto, Skira editore, Milano 2003, p. 14.

⁴³² Ibidem, p. 15.

Bloch, usava separare la sfera pratica da quella estetica, così come l'elemento simbolico da quello più concreto dell'atto; ma, stabilita questa separatezza con determinazione, "occorre riportare alla memoria il senso spirituale, degno perciò di essere salvato, dall'arte decorativa e applicata storico-tradizionale. Nella vecchia sedia, nella sua realtà allo stesso tempo funzionale e un po' spettrale e fiabesca, perdura qualcosa che non si può ricondurre alla comodità e ascrivere al solo uso"⁴³³.

La sedia, dunque, oltre il suo "Karma" prettamente funzionale, si carica di valori simbolici, diventa simbolo, scultura che lo rende tangibile e "non sussiste più il pericolo dell'indebita, 'indecente' commistione tra l'aridità funzionale-utilitaria, terrestre, umana, troppo umana che fa scomparire da se stesso l'oggetto nell'uso e l'angelicità disincarnata dell'opera come presagio di un incontro con l'altrove simbolico"⁴³⁴.

Qui, in questo spazio si manifesta la caduta di ogni aprioristica distinzione tra la funzione e il godimento estetico.

La figura che bene chiarisce questa non-distinzione, riassumendo quel che è un'artista-designer, è quella di Antonia Campi: una scultrice, una designer, che "nell'articolato farsi di quel XX secolo ha visto la progettazione, anche dell'oggetto d'uso, ben coniugarsi con la creatività"⁴³⁵.

6.1. ANTONIA CAMPI: LA CERAMICA A FORMA LIBERA

Antonia Campi (per gli amici Neto), nasce a Sondrio nel novembre del 1921; è la più piccola di tre fratelli. Fin da piccola, ella dimostra la sua naturale inclinazione nei confronti del disegno, delle rappresentazioni e trasposizioni di ciò che i suoi occhi vedono e memorizzano, nonché di quel che fa parte del suo semplice quotidiano campestre. La stessa Campi, in un'intervista fatta da Anty Pansera, ricorda come all'età di sei anni avesse portato alla maestra il disegno dei fiori che aveva modo di ammirare durante le sue passeggiate. E quel che ad una maestra di scuola elementare appare meravigliante, è del tutto ovvio per Antonia Campi, che naturalmente cresce con la matita in mano, copiando i quadri che ha per casa e ogni immagine le desti ispirazione.

⁴³³ M. Carboni, "L'angelo del fare. Fausto Melotti e la ceramica" in *Fausto Melotti, introduzione all'opera in ceramica*, catalogo della mostra al Mart di Rovereto, Skira editore, Milano 2003, p. 15.

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ A. Pansera, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d'Arte, Torino 2006.

La stessa dimestichezza che Neto ha con la matita - che non viene smentita in futuro - la troviamo nel suo contatto con la terra. Antonia ha cinque anni quando inizia a rapportarsi con la terra, quando inizia a immergere in essa le sue manine agili e pronte per cavarne qualche cosa di prezioso: allora erano le patate, in futuro saranno le sue opere ceramiche. Così, Neto scopre il calore della terra e ad essa si lega.

Dopo una prima formazione tra le sue montagne, il suo carattere indipendente e libero, la porta ad evadere dai limiti montuosi, che le stanno stretti; decide così di proseguire gli studi in città e dalla metà degli anni Trenta, Antonia si trova a Milano.

Qui frequenta le magistrali prima, e l'Accademia di Brera poi, a partire dal 1942.

Sono anni difficile, sono anni di guerra.

Le fonti relative a questo periodo complesso e drammatico sono molto poche, anche se il Palazzo di Brera, in questo periodo, continua ad essere luogo di riferimento per congressi e conferenze importanti tra cui, proprio nel 1942, una mostra dedicata alle opere del giovane ceramista sardo Salvatore Fancello, che scomparirà prematuramente qualche anno dopo, vittima di guerra.

Una guerra già dichiarata nel giugno del 1940, ma che bombarda "inaspettatamente" Milano in pieno giorno nel novembre del 1942 e Antonia alla stazione guarda "quei colombacci che sganciavano bombe ... Non si aveva l'idea che si potessero bombardare le città... mancava, ancora, la cultura del bombardamento"⁴³⁶.

Di lì in poi, si susseguono anni drammatici in cui a risentire dei bombardamenti sono le città, gli edifici, le persone; le numerose incursioni aeree del 1943 distruggono le coperture della Pinacoteca di Brera, ma Antonia è già a Varese con la sua famiglia trasferitasi nel 1939.

Prima che si scatenasse il caos della guerra, nel 1940 - 41, Antonia si iscrive al primo anno accademico seguendo l'indirizzo di scultura. Così sarà anche nei due anni accademici seguenti.

La cattedra di scultura, dal 1932, è tenuta dall'artista siciliano Francesco Messina, che sostituisce Adolf Wildt, suo predecessore nel decennio precedente. Messina, nonostante la sua sensibilità nei confronti delle tendenze moderne, rimane fedele alle istanze tradizionaliste e rappresenta un esempio di professore complesso, tanto che renderà i primi tempi accademici di Neto non facili.

Nonostante la giovane Neto mal sopportasse il suo professore, alcuni dei suoi insegnamenti diventeranno veri e propri *leit motiv* nella sua fortunata carriera artistica.

⁴³⁶ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma, funzione, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 13.

Infatti, se al tempo, Antonia Campi con aveva pienamente razionalizzato gli insegnamenti del suo professore, successivamente, affermazioni come “la scultura è fatta di piani”⁴³⁷, diventano inconsciamente parte di lei, del suo “fare” e del suo progettare, tanto che ella stessa conclude la frase di Messina sostenendo che “è il piano che dà forza alla forma”⁴³⁸.

Nonostante tra il professor Messina e la giovane Antonia Campi non corra grande simpatia, egli riconosce nella sua allieva la determinazione, la forza di carattere e quella intellettuale, che avrebbe dimostrato negli anni a venire.

Mentre frequenta Brera, Antonia Campi trova in via Vasari 4 un piccolo studio dove può lavorare e assecondare le sue inclinazioni creative; questo spazio lo condivide con Amalia Carnevali, chiamata da tutti Mala, una compagna di studi che Campi definisce come molto più intelligente e preparata di lei.

Lo spazio che le due artiste condividono attira l’attenzione di un cronista, che si trova in quelle zone in occasione del vernissage di due mostre di pittori e scultori alla Galleria San Luca e alla Galleria Prevosti.

Il cronista in questione, Fulco, lo descrive come “un umido stambugio condiviso da due giovani scultrici avvolte in una gialla zimarra”⁴³⁹.

Proprio all’interno di questo studiolo il cronista nota una piccola statuetta in gesso: si tratta di una *Eva*, realizzata da Antonia Campi nel 1944 secondo una concezione nuova.

Questa figurina in gesso, verrà realizzata dall’artista, successivamente, nel 1947 e sarà l’inizio di un lungo percorso ceramico.

Gli anni del 1944-1945 sono particolarmente difficili, la guerra rende pericolosi prima e impossibili poi i trasferimenti: Neto si vede costretta a sospendere gli studi e rimanere a Varese, dove apre un atelier che le permette di lavorare e esporre allo stesso tempo. Tre anni dopo, Antonia Campi ritirerà il diploma accademico, quando già era stata assunta alla SCI di Laveno.

Nel 1947, infatti, consapevole delle difficoltà di mantenersi facendo l’artista, Antonia Campi si fa assumere alla Società Ceramica di Laveno; inizialmente il suo ruolo è quello di operaia, ma ben presto sarebbe divenuta la protagonista in quel contesto situato sulla sponda magra del lago Maggiore.

⁴³⁷ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma, funzione, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 13.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 11.

Ma il primo approccio con la ceramica, da parte dell'artista-designer, non avviene propriamente alla SCI di Laveno; ella infatti, non potendo più soffrire bronzi e gessi, decide di creare delle "sculture dipinte": terrecotte "sottoposte a maquillage con colori a freddo"⁴⁴⁰.

Queste terrecotte, denominate *Venerine*, riprendono il tema della "grande Eva" già proposto nel 1944 e sono la manifestazione epifanica della sua inclinazione ceramica.

Queste piccole *Eve*, per qualche strano gioco del destino, vengono realizzate a Milano, alla Richard Ginori di S. Cristoforo, grazie all'aiuto dell'amica e collega Mala Carnevali, conoscente di un direttore dello stabilimento.

Le piccole *Eve* in ceramica policroma, pur derivando dalla progenitrice *Eva* del 1944, hanno cambiato la loro postura: si sono fatte asimmetriche e una di esse è acefala.

Il bacino si inclina mollemente e "le natiche ipertrofiche"⁴⁴¹ sovrastano due gambe amputate. Le linee "liquide" di quei corpi rimandano alla forma primigenia del vaso; un vaso "dal corpo piriforme e pellucido, ricoperto di smalti bianchi e neri"⁴⁴².

Sono ceramiche che ben si inseriscono sulla scia ricca di esempi, a partire da Lucio Fontana, ma che soprattutto verranno riprese con le loro molli linee e le loro armoniose asimmetrie, nelle forme più funzionali della futura produzione ceramica di una Campi affermata.

Da questo momento la sua vita ruoterà intorno alle terre: "una materia che plasma e modella con intelligente ('capacità di guardar dentro') sensibilità, costringendola in tipologie e forme nuove"⁴⁴³, anticipando linguaggi che in futuro si riveleranno consueti e offrendo orizzonti innovativi e originali anche per quanto riguarda l'ambiente domestico.

Le prime esperienze artistiche in campo ceramico sono "*Venerine*" in terraglia forte, materia che Antonia sceglie e predilige per gran parte della sua futura produzione artistica.

Quando la Campi inizia a lavorare come operaia allo SCI decide di prendere casa a Laveno. Siamo alla fine degli anni Quaranta.

Il suo ingresso nell'azienda avviene in maniera discreta, Antonia parte dai "piani bassi", ma per lei è solo l'inizio di una rapida e meritata ascesa.

⁴⁴⁰ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 11.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 12.

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ A. Pansera, M. Chirico, *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, catalogo della mostra, Grafiche Aurora, Verona 2012, p. 17.

Antonia Campi, entra nel mondo della ceramica industriale in un periodo particolare: sono gli anni dell'immediato dopoguerra e il Paese vive un clima di ricostruzione economica e culturale. "A fianco dei necessari lavori di riassetto dei distretti industriali, spesso danneggiati negli anni del conflitto, si manifestano programmi di riorganizzazione delle istituzioni proposte alla trasmissione della cultura alta come di quella correntemente ritenuta bassa: arti applicate, cinema, fotografia"⁴⁴⁴.

Il rinnovamento concreto investe anche i musei, le raccolte e ogni occasione di di promozione culturale, così vengono realizzati nuovi programmi di riallestimento museale, con criteri diversi e completamente nuovi.

Si instaura il concetto di "museo aperto", all'insegna della condivisione di una cultura più democratica e meno suddivisa in gerarchie: godibile da tutti.

Vi è dunque un intento determinato di rendere l'arte accessibile a tutti e diffonderla oltre i limiti degli accademismi; in questa situazione italiana contribuiscono "anche gli echi delle postavanguardie, che si fanno interpreti del crollo delle certezze predicate dalla cultura della Nuova Oggettività"⁴⁴⁵.

Il risultato di tutto ciò è che "la dicotomia 'continuità o crisi', rispetto alla cultura d'anteguerra si legge nell'architettura, quanto nella trasmissione della cultura, negli oggetti d'uso quanto nella ricerca"⁴⁴⁶ e il design, in questo scenario, trova una sua collocazione ideale.

Infatti, il design, in stretto legame con l'architettura (e quindi con la figura dell'architetto) rappresenta quella sfera che pervade i momenti della vita quotidiana, privata o sociale; ma rappresenta anche quella forma funzionale sì, ma anche esteticamente godibile, sempre meno elitaria, in quanto grazie ai grandi numeri forniti dalla produzione industriale, può rispondere più o meno democraticamente alle necessità più svariate dei produttori, del mercato e dei consumatori. Anche per questo motivo, i nuovi e gli antichi musei, che tradizionalmente accolgono opere della cosiddetta "arte pura", accolgono e si arricchiscono di nuove collezioni di arte applicata.

La linea sottile tra arte e design si assottiglia: sono gli anni in cui si cerca anche di ricondurre le arti ad uno stato di unità; unità che comporta il confronto, il dialogo, lo scambio tra i materiali apparentemente incompatibili e anche tra i ruoli delle opere stesse.

⁴⁴⁴ E. Dellapiana, *Il design della ceramica in Italia 1850-2000*, Electa architettura, Milano 2010, p.141.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ Ibidem.

La IX Triennale, infatti, parte proprio da questo principio di dialogo tra le arti e lo dimostra anche attraverso l'allestimento, affiancando l'opera di Lucio Fontana al mobile popolare e alle manifatture ceramiche.

Sempre all'insegna di una diffusione delle arti al di là delle gerarchie e dei ruoli, nascono anche importanti manifestazioni; per esempio, nel 1949 a Vicenza nasce il premio Palladio per il design della ceramica, che va ad affiancare un altro importantissimo premio decennale come il premio Faenza (fondato nel 1932 come concorso regionale e affermatosi ufficialmente nel 1938 a dimensioni nazionali).

In questi anni, Neto viene assunta come operaia decoratrice, con il compito di decorare portacenere, ma il suo arrivo alla SCI è preceduto da un percorso molto più ricco fatto di sperimentazioni, esposizioni (anche in luoghi privilegiati come la Galleria Pesaro di Milano) e l'allora direttore artistico e commerciale Guido Andlovitz, viene a conoscenza di tutto ciò.

Nonostante il suo background ricco e una formazione accademica, Antonia Campi, non sa ancora nulla della storia della ceramica italiana, né delle tecniche produttive; tutto questo, insieme alla conoscenza delle arti decorative verrà in seguito; Antonia è ancora interessata allo studio e alla comprensione di alcune ricerche estetiche appartenenti alle "arti maggiori" che, sottoforma di traslazioni, contamineranno positivamente la sua intera produzione, sebbene questa sia sempre e comunque manifestazione di una totale autonomia del pensiero. Nel frattempo, la sua prima formazione fra le terre non è semplice.

Lo stesso Andlovitz sostiene come ella si fece sovrastare da complessi e da angosciosi dubbi, perché "aveva l'impressione che la pasta bianca le fosse ostile, dato che si manifestava sorniona ed inerte"⁴⁴⁷, ma l'architetto la consola spingendola a proseguire il suo percorso ceramico e Antonia Campi, lo ascolta e torna alla terra con un altro spirito, con un'altra percezione della materia e, dopo numerosi tentativi, la giovane artista trova il modo di decorarla come vuole.

"Se la maiolica è piena di colore, la terraglia non era ancora stata utilizzata/affrontata come farà la campi"⁴⁴⁸ e, forse, nessuno la utilizzerà così dopo di lei: "quando certe tenui pennellate dietro gli effetti voluti, quando le furono possibili trasparenze e sfumature, paesaggi di tinte e ombreggiature, allora si sentì veramente ceramista, con il merito di aver portato la terraglia forte

⁴⁴⁷ A. Pansera, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d'Arte, Torino 2006.

⁴⁴⁸ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, p. 32.

al livello della maiolica, con una realizzazione di forme e di colori che, prima, era considerata irraggiungibile”⁴⁴⁹.

Ben presto, Andlovitz, a conoscenza del talento della giovane artista, la ritiene sprecata nel suo ruolo di operaia decoratrice, così, la chiama a lavorare presso di sé, affidandole l’innovazione del settore degli “articoli fantasia”, ovvero complementi d’arredo e gadget ceramici.

Andlovitz le da una buona opportunità di crescita e di affermazione e non sarà l’ultima, tanto che la Campi sarà sempre molto grata ad egli e lo ricorda come “un gran signore, [...] un creativo e un grande artista, che ha saputo interpretare il suo tempo, molto attento al clima culturale del momento. Eccezionali anche le sue doti morali: progettualmente e metodologicamente, più rigoroso di Ponti”⁴⁵⁰.

In questo ambiente, l’artista ha modo di essere notata dal maestro Faentino Angelo Biancini, che nel nome della sua collaborazione nell’anteguerra con la SCI, torna spesso e volentieri a visitare la manifattura.

Proprio lo scultore faentino incoraggia la giovane Campi a inviare un’opera per la mostra permanente in via di allestimento al Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza fondato e diretto da Gaetano Ballardini.

Lo stesso Ballardini, scriverà una lettera di proprio pugno ad Antonia Campi:

*“Mia gentile Signorina, l’eccellente Biancini, nel tornar costà, mi reca una buona nuova: che Ella avrebbe intenzione di esporre Suoi lavori nelle nostre nuove mostre permanenti. 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”*⁴⁵¹.

La lettera viene scritta nel 1948 e subito Antonia Campi risponde, inviando alcuni pezzi - su consiglio di Biancini - per il museo faentino che sta riemergendo dagli eventi post bellici con dinamismo e fervore: caratteristiche appartenenti anche al suo storico direttore Ballardini, che incessantemente ricerca nuovi profili d’artista e nuove opere.

⁴⁴⁹ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, p. 32.

⁴⁵⁰ Ibidem, p.30.

⁴⁵¹ J. Bentini, “Mia gentile Signorina” in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 8.

Nel luglio del 1949, le opere della Campi arrivano al MIC e Ballardini le trova “ispirate a un senso di creatività tettonica e cromatica davvero singolari”⁴⁵²; con questa affermazione, che va oltre l’apprezzamento estetico, Ballardini vuole sottolineare la capacità propria della giovane artista di spostare sensibilmente gli assi dei corpi, senza togliere loro equilibrio e armonia.

In questo stesso anno, Antonia Campi decide di partecipare al concorso nazionale della ceramica di Faenza; il tema è “Trofeo per un centro tavola”⁴⁵³ e Neto arriva seconda.

L’opera premiata è una *Fruttiera* realizzata in terraglia forte, materiale noto per la sua durezza che provoca distorsioni, così il pezzo risulta deformato di una innaturalità che contrasta con il soggetto di natura morta rappresentato.

Come è noto, la tematica della natura morta fa parte di una tradizione ceramica (e non solo) secolare, ma viene anche rappresentata dai protagonisti della “nuova ceramica”, che hanno rinnovato la concezione e la percezione del materiale fittile, basti pensare a Lucio Fontana alla fine degli anni Trenta, con le modellazioni delle sue composizioni di banane, fichi e pere in maiolica policroma; ma c’è un altro esempio, meno noto di un artista come Luigi Brogгинi, “anch’egli riprende quel tema con una fruttiera baroccheggiante e due amorini”⁴⁵⁴, che esporrà, insieme alla fruttiera di Antonia Campi nella mostra newyorkese tenutasi nel 1950: “*Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*”.

Ma la produzione dell’artista non si fermerà alla frutta; infatti, la sua volontà allo SCI di Laveno è di occuparsi della progettazione artistica per l’industria.

Dunque, contemporaneamente alle esposizioni, alla partecipazione ad eventi artistici e alle mostre, si manifestano altre esigenze, che riguardano l’aspetto della produzione.

La sua ricerca si occupa e si occuperà di creare opere, pezzi unici e progettare pezzi in serie (limitate o illimitate).

Tra il 1948 e il 1949, Antonia Campi progetta le prime forme destinate alla sua produzione in serie: sono vasi.

“Grazie al suo estro geniale, unito ad un raro senso dell’equilibrio, mette a punto diversi modelli vascolari da eseguirsi in serie, vere e proprie sculture”⁴⁵⁵, dove confluiscono ascendenze primitiviste, matrici geometriche e astratte, ma anche contaminazioni organiche; Antonia Campi

⁴⁵² J. Bentini, “Mia gentile Signorina” in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 8.

⁴⁵³ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 13.

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, p. 26.

dà vita ad un ricco campionario di forme sinuose, inedite e anche gioiose, che caratterizzeranno tutta la produzione ceramica degli anni Cinquanta e Sessanta, diventando fonti di ispirazione anche per le inevitabili imitazioni del settore.

I vasi realizzati da Antonia Campi nel 1949 sono tre, sono siglati come C.5, C.7, C.8 e inaugurano il catalogo dei suoi progetti per la SCI di Laveno.

Si possono notare le asimmetrie delle linee morbide, già riscontrate nelle *Venerine* del 1947, ma ognuno di questi tre modelli vascolari ha delle caratteristiche proprie: il *Vaso C.7*, per esempio, si mostra come una brocchetta dalla forma zoomorfa che rimanda ad una gallina (animale molto ricorrente e evocato nelle opere della Campi) e che anticipa “quella ricerca di continuità strutturale di ansa e corpo dell’oggetto, celebrato dalla critica ceramica come originalità di disegno e flessuosità lineare”⁴⁵⁶; inoltre, è decorato con una scena ippica minimalista e dai toni *optical* accentuati dalla scelta di una netta bicromia; per quanto riguarda il vaso C.8, invece, si presenta decorato da un’incisione appartenente ai tipici stilemi del decennio cinquanta. Ma a rappresentare una vera e propria innovazione è il vaso C.5, progettato nel 1948 e che viene considerato come una vera e propria dichiarazione di intenti progettuali e stilistici; questo modello, più degli altri, rimanda alla piccola *Eva* del 1947, soprattutto per l’asimmetria.

Oltre a ciò, questo oggetto è il primo ad essere realizzato attraverso la colatura anziché attraverso la modellazione, per garantirne la riproducibilità.

L’aspetto del pezzo in questione, risulta afflosciato, vittima di un prolasso della materia, poiché “tra le mani, o dal tornio, l’argilla cresce e sale, con il colaggio scende, in un caso predomina la plasticità, nell’altro la liquidità”⁴⁵⁷. Così, l’antropomorfismo della *Eva* viene mutilato per dare vita ad una nuova forma anatomica che allude ad uno stomaco o ad un organo vascolare, con i suoi condotti labbruti.

Ma la tecnica di colaggio non è l’unica ricerca in atto; Antonia Campi, infatti, si concentra anche sulla soluzione di un altro problema che le sta molto a cuore: la decorazione.

Dopo svariate discussioni con i suoi colleghi e amici più fidati e competenti, l’artista-designer decide di sperimentare la tecnica di immersione dell’oggetto in un bagno di smalto, ma con modalità differenti.

Se la semplice immersione risulta essere vantaggiosa per i tempi di produzione, è anche vero che la scelta della monocromia, per Antonia Campi, è una non-scelta; a detta dell’artista, infatti, “i

⁴⁵⁶ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 14.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 15.

colori dovrebbero essere almeno due”⁴⁵⁸; per questo ella sceglie due non-colori come il bianco e il nero: gli stessi usati, in altro modo, per la decorazione della piccola Eva del 1947, quando la sua pelle candida e bianca viene puntinata di nero.

Nonostante queste ricerche tecniche e strutturali, il designer Antonia Campi non può reprimere la sua indole, nonché la sua formazione accademica di scultrice e, alla scelta delle bicromie, conseguono inevitabili riflessioni estetiche.

L’elaborazione teoretica e l’approccio concettuale che ella ha nei confronti delle sue opere, presenta un interrogativo che rimanda alle considerazioni fatte da Arturo Martini e rivelate nel suo libretto *La scultura lingua morta*.

Antonia Campi, quella lingua aveva smesso di parlarla già nel 1945, quando – come altri artisti prima di lei – “non poteva più soffrire bronzi e gessi”⁴⁵⁹ e rifiutava la statuaria per dedicarsi alla scultura dipinta, in ceramica e in piccolo formato.

Il legame con Martini, si manifesta nella scelta della bicromia bianco-nero, in quanto, per l’artista valtellinese, il nero rappresenta l’ombra e questa è un centro della poetica martiniana.

A questo proposito, il Professor Nico Stringa afferma come “la scepsi martiniana è emblematicamente incentrata sul tema dell’ombra sia in *Scultura lingua morta*, sia nei *Colloqui con Gino Scarpa*, due testi capitali nella letteratura artistica del Novecento”⁴⁶⁰, ma “quello che l’artista trevisano non poteva prevedere era che proprio dalla ceramica doveva venire una fase nuova dell’arte italiana negli anni Quaranta e Cinquanta, con Leoncillo e Fontana”⁴⁶¹.

Come scrive Enzo Biffi Gentili, “la questione dell’invisibilità della scultura nella sua integrità”⁴⁶², secondo il Professore Stringa, “può essere chiarita nei due modi complementari: il primo, dicendo che l’oggetto-scultura dà ombra, cioè è collegato a qualcosa di estraneo al suo porsi; il secondo dicendo che una scultura ha infiniti punti di vista, il che significa che di volta in volta essa può essere considerata solo in modo parziale (a ognuno di questi punti di osservazione corrisponde un’ombra parziale)”⁴⁶³.

Sempre secondo Stringa, sono le opere di Leoncillo, nei loro piani pittorici e quelle di Fontana che riportano l’ombra ad essere parte integrante dell’opera, nei tagli o nei buchi inflitti nella materia.

⁴⁵⁸ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p.16.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 17.

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ Ibidem.

Ma Antonia Campi, alla fine degli anni Quaranta, sceglie il concetto bianco-luce/nero-ombra non con l'obiettivo di controllare l'ombra, ma di esaltarla nella sua ambiguità.

Così, a partire dal *Vaso C.5*, l'ombra diventa una cifra molto importante e caratterizzante per il lavoro dell'artista Campi e, da questo momento, nella manifattura di Laveno viene accolta e promossa una nuova proposta di rinnovamento, in equilibrio tra l'astrazione, l'organicità e la libertà delle forme.

Il fatto che nuove proposte vengano accolte così facilmente non è cosa scontata, ma Neto dal canto suo, non avrebbe accettato una risposta negativa, non si sarebbe fermata, in quanto qualcuno ricorda ancora come ella si seccasse quando incontrava opposizioni nei confronti delle sue proposte; sfidava le difficoltà e le controversie (non solo tecniche), così come sfidava le terre "costringendole a volte in tipologie e forme nuove, le provocava. E una provocazione oltre la forma è sicuramente la scelta bicromatica.

Attraverso le sue opere, Antonia Campi, dà vita ad un mondo allegro e ironico, abitato da forme insolite spesso buffe e zoomorfe; le basta un decennio, quello Cinquanta, per innovare il fare ceramico e portarlo in una dimensione di rottura rispetto alla precedente produzione, rassicurante e sobria.

Per questo motivo, Antonia Campi diventa un nome importante nel panorama della progettazione, in un periodo in cui si andava definendo – teoricamente e praticamente – "l'azione e la funzione del design e l'impegno dei designer, bramosi, quasi, di proporre un nuovo rapporto tra creatività, produzione e funzione, che trovano nell'Italia dell'immediato dopoguerra terreno fertile, attento e sensibile"⁴⁶⁴.

Dà il via a ceramiche dalle forme libere e contribuisce in qualche modo all'avviamento della corrente estetica denominata "*free form*".

Sono ceramiche che prendono vita da ricerche e riflessioni "sull'anatomia del corpo umano e sulla natura: a modello elementi animali, vegetali, minerali"⁴⁶⁵. Oltre agli elementi fitomorfici, le forme di Antonia Campi rimandano anche a modelli antropomorfi, basti pensare che fin dall'antichità, molti vasi vengono definiti attraverso una terminologia strettamente legata all'antropomorfismo: "bocca", "collo", "corpo", "piede" e ancora le anse, braccia del vaso, che rievocano le braccia antropomorfiche.

⁴⁶⁴ M. Chirico, "Terraglia forte: originalità e ironia" in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 15.

⁴⁶⁵ A. Pansera, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d'Arte, Torino 2006, p. 20.

In Neto, permane una tensione costante nel raggiungere la strutturale continuità tra l'ansa e il corpo dell'oggetto vascolare: "con l'ansa il mondo giunge al recipiente, con il becco il recipiente giunge al mondo"⁴⁶⁶, scrive Georg Simmel.

Alcune di queste forme insolite e zoomorfe, che evocano un piccolo bestiario sono riscontrabili nella sua produzione vascolare: il *Vaso C. 5* per primo, con il suo lungo collo sembra evocare un'oca, la *Brocca C.7* che con le sue sfumature e variabilità cromatiche rimanda alle forme di una papera; ma ci sono anche dei pezzi che palesano e rimarcano il loro modello ispiratore attraverso il nome conferitogli, ovvero *Gallina C,78*, il *Vaso Gallo C.96*.

Sono tutte opere che rivelano una particolare percezione e visione della realtà, ironicamente traslata nel piano artistico e creativo.

La stessa designer, in un'intervista per la rivista "*Ceramica*" del 1954, afferma che le accade spesso di "modellare i pezzi avendo in mente soltanto l'uso cui sono destinati"⁴⁶⁷, per accorgersi, successivamente, che assomigliano a qualche animale.

Si tratta di una forma di interpretazione che dalla mente, passa attraverso la materia e giunge alle cose; un esempio di questo processo sono le *Ampolle C. 233*, le cui forme rievocano quelle di due uccelli su un ramo: uno teso verso il cielo e l'altro più chino in avanti.

Sono forme che dimostrano anche una chiara attenzione al mondo naturale, ricorrente nei suoi progetti fino agli ultimi anni, quando realizzerà gli "*Still Leben*", porcellane che alludono ai danni che l'uomo infierisce alla natura, lanciando così un messaggio alla società consumista.

Il modo di cogliere la realtà appartenente all'artista, passa anche attraverso la manipolazione della terra, quindi l'idea viene tradotta in oggetto anche attraverso il rapporto diretto con la materia.

Ma oltre l'ironia e l'innovazione delle forme, l'idea progettuale tiene conto anche, e non in maniera secondaria, della funzione; non è un caso che il suo ambito di ricerca graviti intorno all'oggetto d'uso, che quindi deve essere di norma facilmente utilizzabile. Così, emerge dunque un altro concetto importante al quale Antonia Campi pone attenzione: l'ergonomia.

Quest'ultima, negli anni Cinquanta è motivo di studio e di indagine e la Campi ne farà una cifra importante soprattutto per quanto riguarda la progettazione dei sanitari, che avrà inizio verso la fine del decennio.

⁴⁶⁶ A. Pansera, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d'Arte, Torino 2006, p. 20.

⁴⁶⁷ M. Chirico, "Terraglia forte: originalità e ironia" in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 15.

Oltre alla problematica dei toni cromatici e della funzionalità, l'aspetto privilegiato dall'artista è sicuramente la forma, che si sviluppa attraverso indagini, studi, sperimentazioni e ricerche continue in un contesto storico artistico che non rimaneva certo indifferente alle "stranezze" di certe asimmetrie, ai buchi e alle forme sinuose e accattivanti, ma anche incomprese e, di conseguenza, difficilmente accettabili.

Esemplare, in questo senso, è il *Portaombrelli C.33*, realizzato nel 1951: innovativo e "spaziale" (sicuramente in linea con le tendenze artistiche del periodo, basti pensare al manifesto tecnico spazialista di Lucio Fontana); le sue forme sono alleggerite da grandi vani circolari dove padroneggiano i vuoti e i giochi prospettici.

Secondo l'interpretazione di Mariateresa Chirico, i buchi rimandano alle sculture organiche e altrettanto "bucate" di Henry Moore, la cui presenza alla Biennale del 1948 (anticipata in un articolo di *Domus* l'anno precedente), "ha imposto a tutti gli artisti una profonda riflessione"⁴⁶⁸; mentre lo sfondamento prospettico e spaziale tradotto nell' "apertura di una terza dimensione sulla superficie piana"⁴⁶⁹, rimanda alle opere spazialiste di Lucio Fontana, con il quale Antonia Campi, condivide una importante esperienza nel 1951, in occasione della IX Triennale di Milano.

Ma prima della Triennale, l'artista-designer approda ufficialmente negli Stati Uniti; è il 1950 e le opere di Neto vengono esposte alla mostra inaugurata al Brooklyn Museum : *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*.

La mostra in questione è itinerante e , promossa dal CNA (Compagnia Nazionale Artigiana) "per sostenere e diffondere il design italiano negli Stati Uniti"⁴⁷⁰, sottolineava – dalle righe scritte dall'industrial designer Walter D. Teague - come "in Italia non fosse mai venuto meno il concetto di unità delle arti e come fosse poco diffuso quello 'snobismo romantico' che ancora faceva una distinzione qualitativa tra arti maggiori e arti minori"⁴⁷¹.

A questo proposito, è bene sottolineare come, nell'opera di Antonia Campi, ci sia una specie di inversione della scala gerarchica di cui le arti liberali e meccaniche sono le protagoniste; infatti, come sostiene Enzo Biffi Gentili, le sue opere realizzate per i concorsi, sono spesso "inferiori" rispetto a quelle realizzate per l'industria: questo suggerisce la tesi per cui "nel Novecento l'arte tende a divenire anestetica e l'industria estetica e così il design italiano si guadagna un primato

⁴⁶⁸ M. Chirico "Le terraglie di Antonia Campi. Forme e colori in libertà" in *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, a cura di A. Pansera, M. Chirico, catalogo della mostra, Sondrio, Grafiche Aurora, Verona 2012, p. 39.

⁴⁶⁹ M. Chirico, "Terraglia forte: originalità e ironia" in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 16.

⁴⁷⁰ S. Barisione, "Antonia Campi negli Stati Uniti. Confronto con Eva Zeisel" in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 18.

⁴⁷¹ Ibidem.

internazionale tra le arti del disegno”⁴⁷². Di supporto a questa considerazione, vi sono anche le parole di Meyeric R. Rogers, curatore del catalogo della mostra newyorkese e autore del capitolo “Designer and Craftman”: egli nota come gli architetti italiani mettano “la stessa dedizione nel progetto di un mobile, di una ceramica o di un metallo, così come i pittori nella decorazione di un vaso, di una stoffa e come gli artigiani operassero con quella ‘fantasia creativa’ e quella ‘sensibilità’”⁴⁷³ di solito esclusive dell’artista.

Si apre, così, un territorio dai confini disciplinari labili e faticosamente tracciabili.

E’ la terra dell’arte-design, dove gravita più di un grande artista-designer italiano, tra cui Antonia Campi; è un terreno che “resta indefinito per la maggioranza dei cartografi”⁴⁷⁴.

Uno di questi, il professor Nico Stringa, avverte la possibilità di “considerare l’oggetto in serie nella sua unicità, nella sua ‘scultualità’ [...], perché nell’epoca della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte [...] solo un ribaltamento totale dello sguardo consenta di ‘vedere’ gli oggetti destinati all’uso quotidiano”⁴⁷⁵.

Successivamente alla partecipazione alla mostra oltreoceano, in questi primi anni Cinquanta Antonia Campi ha l’opportunità di vivere un’altra importantissima esperienza.

Nel 1951, infatti, Andlovitz suggerisce il coinvolgimento della giovane artista in un prestigioso incarico: la realizzazione del grande fregio in ceramica smaltata, per lo scalone del primo piano del Palazzo dell’Arte, in occasione della IX Triennale di Milano.

In questa occasione, Lucio Fontana legge il Manifesto Tecnico dello Spazialismo e “propone un’architettura indipendente da leggi gravitazionali, spaziale nell’utilizzo di nuovi mezzi, quale la luce e il neon”⁴⁷⁶. La “Luce spaziale” di Fontana, è un enorme arabesco luminoso, un’installazione che occupa l’intero soffitto dello scalone d’onore; in sintonia con questa “Luce spaziale” è il tema “Paesaggio cosmico”, assegnato ad Antonia Campi.

⁴⁷² E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 19.

⁴⁷³ S. Barisione, “Antonia Campi negli Stati Uniti. Confronto con Eva Zeisel” in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 18.

⁴⁷⁴ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 19.

⁴⁷⁵ N. Stringa, “Introduzione” in *Idee per la ceramica. Trent’anni di premi della Fiera di Vicenza*, catalogo della mostra, Palazzo Comunale, Nove 1987.

⁴⁷⁶ I. Castiglioni, “Come nasce un capolavoro” in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009, p. 20.

L'accostamento dei due temi, dei due artisti e delle due opere sottolineano ulteriormente l'intento della manifestazione: "raccolgere esempi concreti di collaborazione fra architettura e arti figurative"⁴⁷⁷.

La stessa Antonia Campi ricorda: "mi sono subito resa conto della responsabilità che mi veniva affidata e non mi sembrava vero che avessero dato l'incarico a me. Ho cominciato a pensarci su tornando in treno a Laveno e la preoccupazione era il 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"⁴⁷⁸.

Così, la Campi decide di realizzare un "paesaggio planetario", come lo chiama lei; il giorno dopo si mette al lavoro e, come materiale sceglie, ancora una volta, la terraglia forte. Quest'ultima è un materiale molto duro e resistente e accetta pochissimi colori. Viene cotta due volte, temperature molto alte: dai 1.050 C° ai 1.150 C° per la prima cottura e tra i 1.200 C° e i 1.250 C° per la seconda. Fondamentale è che il pezzo non si rompa in fase di cottura o nella successiva fase di essiccazione. Per la scultura "cosmica", Antonia Campi si fa portare molti pani da circa 20 Kg di terraglia forte, ovvero una pasta di caolino, argilla, feldspato e quarzo e lo spessore di questi pani coinciderà con lo spessore massimo della scultura finale, considerando anche la percentuale di ritiro dovuto all'essiccazione e alla cottura.

Si tratta di un lavoro complesso, anche a causa delle grandi dimensioni del pannello e, cercando di capire come sarebbe stato a parete, Antonia Campi decide di realizzarlo per assemblaggio.

L'artista crea un altorilievo con "un grande vuoto sulla sinistra e una coda che mi bilanciassero la forma"⁴⁷⁹, considerando che i vuoti tendono ad alleggerire l'insieme, conta su di loro.

In alto viene posizionato un solo rosso, che irradia un mondo vegetale color verde petrolio, posto sulla sinistra sopra il grande vuoto; gli animali, sono posti sotto il sole e si stagliano sul fondo nero. Dopo il processo di modellazione, assemblaggio, essiccazione e cottura, emerge la questione del colore, in quanto, le temperature elevate necessarie alla cottura sono mal sopportate dalla maggior parte degli smalti, tranne il nero, il viola, il grigio, il verde petrolio e la vernice trasparente: questi sono colori che "durante la cottura vetrificano e acquisiscono una bella brillantezza"⁴⁸⁰. Per

⁴⁷⁷ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, p. 36.

⁴⁷⁸ I. Castiglioni, "Come nasce un capolavoro" in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C., Milano 2009, p. 20.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

i colori come il rosso, attribuito al sole, invece, è stata fatta una cottura separatamente, a gradi inferiori (900 C°).

La scultura viene terminata a ridosso della data di consegna, dopo una manciata di giorni di lavoro folle, ma le soddisfazioni per l'artista sono molte.

Il particolare *landscape* viene posto al centro della parete dello scalone d'onore, sotto il grande arabesco luminoso di Lucio Fontana e si manifesta come una "stravolta elaborazione di forme naturali [che fa sì che] il visitatore si trov[asse] di fronte a una rivoluzione nelle arti applicate" ⁴⁸¹.

Oltre all'esposizione del suo grande pannello cosmico, nella sezione "Ceramiche" curata da Gio Ponti, Antonia Campi espone alcuni pezzi "Fantasia" e "di serie" e viene citata in catalogo come una tra le poche e valorose donne presenti all'evento: "dalla Dognini alla Morandi di Milano, dalla Albertini di Como alla Gatti di Venezia, alla Campi di Laveno" ⁴⁸².

Ponti, coglie la creatività, l'originalità dell'artista-designer e delle sue opere come "i vasi e soprammobili in ceramica, il suo servizio da tè a forme astratte [...] con un decoro, se così si può dire, meglio forse sottolineature, in nero" ⁴⁸³.

Gio Ponti si riverisce al servizio da tè a forma di gallina, che Antonia Campi realizza contemporaneamente al grande *landscape* per lo scalone: surreale, a tratti spigoloso viene commentato sulle pagine della rivista *Domus* di luglio-agosto 1951, dallo stesso Ponti: "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. E' un servizio 'in marcia', uccelli forme: l'astrattismo (o il concretismo formale) sbocca spesso (o prende le mosse) in forme naturalistiche, animali formi. 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" ⁴⁸⁴.

Nella citazione di Ponti, vi sono due affermazioni importanti: quando l'architetto sostiene che le opere di Neto sono da "vedere e non toccare" rimandano al concetto rivolto all'arte "pura", per cui è possibile godere di essa, contemplarla guardarla, ma non toccarla, in quanto l'esperienza tattile, non rientra nella sfera contemplativa dell'opera stessa; opera che come fine ultimo non ha

⁴⁸¹ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, p. 37.

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Ibidem.

⁴⁸⁴ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 21.

che il puro godimento estetico, a differenza di un'opera di design, come in questo caso, che si pone come obiettivo primo la funzionalità e quindi l'uso dell'oggetto.

Questo fa riflettere sulla posizione gerarchica della produzione di Antonia Campi, una posizione indefinita, fatta di travasi tra la scultura (ceramica) e il design.

Un altro aspetto su cui riflettere è l'uso della parola "concretismo": l'opera derivata dalla fase "articoli Fantasia" di Neto, che si sviluppa per circa un decennio, tra il 1948 e il 1958, coincide in realtà con gli estremi cronologici del Movimento Arte Concreta a Milano, il MAC.

La sovrapposizione cronologica, porta Enzo Biffi Gentili alla formulazione di un quesito: "e se Antonia Campi, nella provincia lombarda, sulla 'riva povera' del lago Maggiore, avesse davvero sistematicamente verificato quella sintesi delle arti teorizzata e solo scarsamente praticata nel MAC?"⁴⁸⁵.

Infatti, oltre al pannello – sintesi e legame tra architettura, scultura e ceramica - realizzato per la IX Triennale di Milano, Antonia Campi, nel suo percorso artistico e produttivo, si occupa anche di arredamento, progettando pannelli per le abitazioni private come quella di Tito Varisco; inoltre, collabora con Antonia Tomasini nella realizzazione di una scultura subacquea destinata ad una piscina disegnata da Giulio Minoletti "tutta motivata di curve"⁴⁸⁶; la scultura è astratta rivestita in ceramica dai diversi colori e le viene dedicata anche una copertina di Domus (nell'ottobre del 1951) e un articolo scritto da Ponti, intitolato "Fantasia degli italiani. Piscina o lago?" , con immagini annesse rappresentanti la scultura posta sul fondo della piscina, "concepita per giochi subacquei"⁴⁸⁷ e "dove getta l'acqua, un delfino lungo ben tre metri e mezzo, in ceramica smaltata, di Lucio Fontana"⁴⁸⁸.

A questo proposito, gli scritti di Enzo Biffi Gentili vanno oltre e approfondiscono l'aspetto che riguarda la compresenza, nel lavoro di Neto, tra "l'astrazione e l'analisi più geometrica"⁴⁸⁹ - pensando al *Portaombrelli a tre coni C.110* – che comprende l'uso del bianco e del nero, intesi come "non-colori", e l'uso di un potente organicismo fatto anche di "curiosità psico-sessuali, di surrealtà baroccheggianti e tonalità accese"⁴⁹⁰.

⁴⁸⁵ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 23.

⁴⁸⁶ A. Pansera, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d'Arte, Torino 2006, p. 24.

⁴⁸⁷ Ibidem.

⁴⁸⁸ Ibidem.

⁴⁸⁹ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 23.

⁴⁹⁰ Ibidem.

Questi due aspetti opposti, questa dualità compresente e convivente nella stessa persona, porta ad un certo eclettismo stilistico che rimanda alle convivenze date da “un variegatissimo accrochage”⁴⁹¹, presenti nel contesto del MAC: da una lato i Negativi-positivi realizzati da Bruno Munari nel 1952 e, dall’altro, “le creste di gallo, le forme ameboidi”⁴⁹² e tendenzialmente legate ad ascendenze surrealiste di un Gillo Dorfles, teorico e artista facente parte del Movimento Concretista.

In tutto questo suo operare, quasi per un frutto dell’urgenza, gli oggetti e le opere create da Antonia Campi, si accavallano, si scavalcano e si contaminano in continui richiami e rimandi, oscillando tra una linea produttiva e l’altra.

Infatti, le linee principali della sua produzione in terraglia forte, sono rintracciabili nel numero di tre: gli ‘Articoli Fantasia’, in cui la Campi progetta senza sosta oggetti dalle forme azzardate e complesse, gli articoli ‘di serie’ venduti ai negozi monomarca appartenenti alla SCI, apprezzati dalla critica – come dimostrano le pagine di Domus – e “selezionati da Gio Ponti per una casa moderna e raffinata”⁴⁹³; infine, la terza linea produttiva riguarda i ‘pezzi unici’, progettati sempre in contemporanea ai pezzi ‘in serie’. In queste tre linee, dove le idee progettuali si mischiano e a volte sconfinano in una linea piuttosto che in un’altra, emerge la maestria dell’artista e il suo saper “progettare per una produzione seriale, ma, allo stesso tempo, sapendo conferire a ogni oggetto una forza di originalità che solo la vera arte sa dare”⁴⁹⁴.

Dopo l’importante esperienza della Triennale milanese, l’anno successivo, Antonia Campi decide di partecipare alla X Mostra – concorso nazionale della ceramica a Faenza e viene premiata per “la fantasia creativa e per l’eleganza della invenzione accompagnata ad impareggiabile esecuzione”⁴⁹⁵, grazie a due vasi da lei presentati; l’anno successivo, Neto partecipa nuovamente al concorso e vince grazie ad altri due vasi: C. 173 e C. 8.

In un lasso di tempo che va dal 1948 al 1953, Antonia Campi realizza a Laveno la maggior parte delle sue opere – sia qualitativamente che quantitativamente – facenti parte del repertorio “Fantasia”; i modelli sono circa trecento. Gli anni seguenti, però, vedono dei cambiamenti e i modelli che prima erano apparsi come rivoluzionari e innovativi (il *Vaso C.5*) subiscono “lo

⁴⁹¹ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 23.

⁴⁹² Ibidem, p. 24.

⁴⁹³ M. Chirico, “Terraglia forte: originalità e ironia” in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C., Milano 2009, p. 17.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ A. Pansera, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d’Arte, Torino 2006, p. 27.

sfondamento nel gusto popolare”⁴⁹⁶ e lo sviluppo, negli anni Sessanta, di una “avanguardia di massa ceramica, sovente imitativa e triviale, che indispettisce la scultrice”⁴⁹⁷.

A proposito dei suoi “articoli Fantasia”, Antonia Campi, sa e sapeva fossero un percorso a ostacoli, infido e rischioso soprattutto per quel che riguarda le imitazioni; Neto, fin dai primi anni Cinquanta ha dovuto lottare nel suo percorso commerciale fatto di portapipe, posacenere, lampade da televisione e altre cose ancora. “Anche la sobria eleganza del *black & white* ceramico qualche volta viene posta al servizio di una mimesi zoologica più ‘corriva’ ”⁴⁹⁸: è il caso dei pezzi come i portalampada o le ampole per l’olio e l’aceto o il porta sale e il porta pepe, che nel tempo diventano quasi oggetti umoristici, affettivi e anticipatori di quella “giocattolizzazione” che investe il design (da tavola) fortunato di una serie come *Family Follows Fiction* di Alessi (ideati nel 1991, sulla base di pensieri e riflessioni che danno vita all’oggetto-giocattolo, partendo dalla convinzione che il gioco sia una “cosa seria”- come sostiene Munari - e una buona pratica per comprendere il mondo).

Così, verso la fine degli anni Cinquanta, Antonia Campi decide di porre fine agli “articoli Fantasia”, progettando gli ultimi due pezzi “rischiosi”, perché al confine con il *kitsch*: i *souvenir*.

I due ultimi modelli della artista-designer, nascono senza condizionamenti, né da parte del gusto del pubblico, né da parte dell’azienda e rappresentano due soprammobili: *C. 428* e *C. 430*.

Sono due *Souvenirs de Milan*, di “intelligenza formale e decorativa”⁴⁹⁹; rimandano a due oggetti architettonici, per la loro struttura e la loro forma, ma anche per il soggetto che essi rappresentano nel loro richiamo ad una serie di archi dati dall’accostamento di alcuni pezzi, quasi come fosse un gioco di costruzioni.

La decorazione dei *Souvenirs* è serigrafica, quindi la Campi fa uso di un sistema decorativo industriale che non aveva mai utilizzato prima.

Questi ultimi due pezzi, sono la testimonianza che esiste la possibilità di instillare qualità e dominio progettuale anche nella “più oscura foresta del *kitsch*”⁵⁰⁰.

Il fatto che Antonia Campi aneli alla chiusura di un ciclo produttivo e creativo, con due souvenir, non rappresenta la fine del progetto in sé, ma la morte di un tipo di oggetto; tutto questo per fare di questa fine un nuovo inizio, all’insegna di nuove scelte progettuali e industriali.

⁴⁹⁶ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 24.

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 25.

⁴⁹⁹ Ibidem, p. 26.

⁵⁰⁰ Ibidem.

Antonia Campi decide di andare oltre per incontrare un altro tipo di prodotto; non è una resa, ma una nuova strategia di attacco che comprende la teoria e la pratica del design.

Qualche anno dopo dalla metà del decennio, nel 1957, l'artista abbandona definitivamente la progettazione degli articoli Fantasia, tipologia affrontata sempre con personale eleganza e semplicità; vuole distaccarsi da questi per dedicarsi alla "messa in forma"⁵⁰¹ di una svolta: la creatività di Antonia Campi si mette al servizio dell'ambiente bagno.

Con questo nuovo percorso produttivo e creativo – che include anche la progettazione dei sanitari, innovandoli sempre "all'insegna dell'uomo, dell'anatomia e, così, dell'ergonomia"⁵⁰²– Neto affronta il "terreno" dei sanitari con l'intento di superare l'etimologia stessa, "*sanitas*", che spesso allude allo stato di salute o alle cure mediche.

"Certo Antonia non si vede più a progettare rischiando [...] improprie e ingiuste associazioni col *bric à brac* ceramico modernista, con le *free forms* e le asimmetrie approssimative di una ViBi o anche dell'ultimo produttore di vasi per fiorai"⁵⁰³.

Così, tra il 1957 e il 1958 Antonia Campi inizia a progettare la sua prima serie di sanitari, *Torena*, e questa strada la percorrerà per circa vent'anni, nella SCI di Laveno, dove nel 1962 succederà ad Andlovitz nella direzione artistica.

In questo contesto, l'artista intuisce il desiderio di "vivere il bagno e non di nascondersi in bagno"⁵⁰⁴ e di conseguenza, anche la necessità diffusa che quel luogo venga percepito e vissuto non come un ricettacolo.

Inoltre, la Campi, pensa anche che l'ambiente bagno debba essere arricchito di senso estetico, in quanto rappresenta uno spazio dell'abitare, in cui vive la sfera emotiva, intima e sensibile dell'individuo.

Per questo, Antonia campi vuole il bagno come un ambiente, calmo, accogliente, come una specie di "salotto" in cui accomodarsi e sentirsi a proprio agio; dove lavarsi è un rito da compiere con calma, prendendo contatto con il proprio corpo e con il proprio tempo, sentendosi bene.

Questa visione dell'ambiente bagno, non appartiene solamente all'artista-designer, ma è una reale necessità del pubblico e degli utenti, che esigono spazi ben progettati e, al contempo, dei sanitari che originali e sorprendenti.

⁵⁰¹ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, p. 49.

⁵⁰² Ibidem..

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 27.

A questo proposito, la stessa Campi afferma: “sono stata un designer anomalo che ha attraversato il trentennio di soggezione agli enunciati del Bauhaus nella posizione dell’antico artigiano, che aveva deciso che per lavare quelli che cristianamente continuiamo a chiamare genitali, e adiacenze, andava benissimo un recipiente di ceramica decorato con cineserie di fiori e uccellini e sorretto da una zampa di leone”⁵⁰⁵.

Prende, così il via “un sapiente recupero di quella ‘figurazione’, di quel proporsi degli apparecchi per il bagno, anche come scultura, dato ormai per acquisito il binomio forma-funzione”⁵⁰⁶.

Alla luce di ciò, armonicamente nasce l’oggetto *Torena*: un lavabo vegetaliforme realizzato nel 1959.

La struttura richiama un fungo dal lungo gambo lamellare e dalle bicromie bianche e blu che, da un lato rievocano gli “articoli Fantasia” e dall’altro evocano l’ambiente marino.

Nella sua prima versione, *Torena*, persegue le tendenze all’asimmetria già riscontrata fin dalle prime opere dell’artista, ma successivamente, verrà rivisitata al fine di renderla più accessibile commercialmente.

A seguire, le serie *Cervino*, del 1960, che nelle sue cromie accese e spregiudicate, viene considerata “un archetipo della linea armoniosa”⁵⁰⁷; la serie *Tabor* del 1960-61, progettata in maniera particolare, tanto che la struttura “contiene” anche la parte idraulica, quindi il sifone, le decorazioni cromatiche invece, si articolano sui toni del bianco e riprendono lo stile dell’architettura greca.

Il modello acquatico ispira anche un’altra serie, realizzata nel 1965, denominata *Conchiglia*; “soggetto già affrontato negli anni Cinquanta in una lampada da televisione un poco indecente nella versione smaltata di un rosaceo carnicino”⁵⁰⁸; in realtà, lasciarsi ispirare da elementi come la conchiglia non è cosa nuova, basti pensare agli arredamenti di Carlo Mollino, arricchiti da conchiglie vere come elemento decorativo.

Sono gli anni in cui Antonia Campi, ricorre ancora a modelli figurativi, ma dal 1970, con la progettazione della serie *Ipsilon*, la designer si rifà ad una organicità più astratta.

Dal punto di vista cromatico, la scelta si orienta su una bicromia dai toni un po’ acidi, come il color prugna e il color verde avocado.

⁵⁰⁵ A. Pansera, *Antonia Campi. Creatività, forma e funzione. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008, p. 59.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 60.

⁵⁰⁸ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p.28.

Ipsilon, con tutte le sue scelte progettuali e tecniche, rappresenta una nuova linea che “nasce da sei capolavori tecnici”⁵⁰⁹ incentrati sulla ricerca e la progettazione di soluzioni più innovative riguardanti lo scarico orizzontale, il sifone a muro e altri accorgimenti tecnici.

Al contempo, Antonia Campi avvia una serie di ricerche e di studi che vertono sulla forma dell'apparecchio sanitario e sulla postura che questa procura all'utente; così, con la *Tinoccia* del 1976-77, giunge ad una soluzione angolare per il posizionamento del lavabo, che si cura con attenzione dell'utilizzazione razionale dello spazio; anticipando di una ventina d'anni il famoso e discusso designer Philippe Starck, Neto “rialimenta la memoria delle abluzioni tradizionali”⁵¹⁰.

Due anni dopo, un altro successo: *Metha* (1977-78), un progetto in cui è “prevista una nuova postura per l'utente. E' uno di quei casi, rarissimi, di capacità di rimettere in discussione integralmente una tipologia di oggetti”⁵¹¹; Biffi Gentili sostiene che “per l'Antonia Campi di *Metha*, si può dire quello che Ettore Sottsass disse di Charles Eames: ‘non disegna soltanto una sedia, ma disegna un modo di stare seduti, cioè non disegna per una funzione, ma disegna una funzione’”⁵¹².

Metha, il bidet, è dato da una serie di studi fisio - anatomici, ma anche ergonomici, nonché da una nuova interpretazione della storia dei sanitari; un'interpretazione che porta l'approccio all'oggetto oltre l'esclusivo uso domestico, verso i servizi pubblici e a quei luoghi dove il termine “sanitario” – quindi la “*sanitas*” - è matrice e senso determinante: gli ospedali.

Le sedute di questi apparecchi, dunque, derivano dallo studio attento di oggetti sanitari pensati per case di cura e già presenti nell'anteguerra; infatti, se si pensa alle forme del WC *Metha*, vien facile riconoscervi la struttura della turca.

Questo approccio progettuale legato a modelli facenti parte di strutture sanitarie, non appartiene solamente ad Antonia Campi, ma si riscontra anche in progetti come quello della *Teiera rivoluzionaria* disegnata da Luigi Colani, la cui forma riprende le linee di un “pappagallo” da ospedale. Allo stesso modo, il *Piatto con manico* disegnato da Stig Lindberg, che riprende le forme di una “padella” per infermi.

La ripresa, prima di tutto concettuale e, successivamente, progettuale di questi oggetti/modelli e della loro funzione d'uso, rievoca anche il concetto di *ready made* inaugurato nel 1917 da Marcel Duchamp.

⁵⁰⁹ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 28.

⁵¹⁰ Ibidem, p. 29.

⁵¹¹ Ibidem.

⁵¹² Ibidem.

Si tratta di un “pezzo” installato ancora oggi, dopo quasi cent’anni, senza grandi e sostanziali modifiche e come sostiene la stessa Antonia Campi, “è un capolavoro della forma-funzione e pare disegnato dalla collettività”⁵¹³; inoltre, si tratta di una fonte di ispirazione che esteticamente non si esaurisce.

A seguito di questa sua lunga parentesi (in realtà chiusa definitivamente negli anni Novanta) come artista e designer di sanitari, Antonia Campi dovrà anche disegnare piastrelle, per la Richard Ginori, nonostante ella non ami particolarmente questo tipo di progettazione.

Nonostante l’artista le disegnasse per “dovere”, più che per reale piacere, anche in questa tipologia, la Campi dimostra la sua libertà creativa e il suo spirito innovativo, combinando armonicamente “particolari decori geometrici, ma anche *texture* che, tra le prime, imitano i marmi”⁵¹⁴.

Dopo una carriera quasi unica in Europa, che vede la figura di Antonia Campi, prima come scultrice e operaria allo SCI di Laveno e poi come direttrice artistica di importanti manifatture ceramiche, come la Richard Ginori, per citarne una, viene il momento di andare in pensione.

Questa sua tappa, non significa però ritirarsi dal campo sul quale è cresciuta, combattendo per moltissimi anni; l’artista infatti, oltre al continuo impegno come consulente nella progettazione dei sanitari (il *Modus* del 1993 è l’ultimo lavabo dalle forme organiche uscito sul mercato), Antonia Campi si imbatte e si addentra in un territorio molto diverso, definito da Biffi Gentili come “della ‘ceramica – ceramica’”⁵¹⁵.

Non più la durezza della terraglia forte o dei materiali industriali, ma la sottigliezza della porcellana di Limoges, con il suo candore e il suo carattere aristocratico.

La strada di porcellana, la Campi la imbecca già negli anni Cinquanta, quando porta avanti le sue sperimentazioni sulle colorazioni più alchemiche, ma negli anni Novanta, la designer, “sembra tramutarsi in ‘arcanista’”⁵¹⁶.

Le creazioni porcellanose di Antonia Campi, non vogliono citare modelli settecenteschi, né quelli ironici degli anni Venti, realizzati da figure come Gio Ponti e Guido Andlovitz, ma vogliono approfondire un’indagine sul materiale stesso; per questo, si rivelano un esempio raro nella storia

⁵¹³ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p.31.

⁵¹⁴ A. Pansera, M. Chirico, *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, catalogo della mostra, Sondrio, Grafiche Aurora, Verona 2012, p. 27.

⁵¹⁵ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 32.

⁵¹⁶ Ibidem.

della ceramica italiana del Novecento, di magistrale attenzione al “trattamento” del materiale e alla sua lavorazione.

L’abilità dell’artista, in questo contesto, porta la porcellana a spessori sottilissimi, quasi fossero fogli leggerissimi o fragilissimi gusci d’uovo; come Antonia Campi, oggi, un’altra artista si sofferma sulla sottigliezza quasi surreale della porcellana: Aylin Bilgiç.

La giovane ceramista turca realizza opere di porcellana bianca, sottile e quasi trasparente, con il bordo decorato da una linea dorata (sempre all’insegna del sottile).

Lo sposalizio tra il biancore, il materiale stesso utilizzato e il bordino dorato, rimandano ad una canonica e borghese classicità, che però la ceramista tenta di rinnovare, creando una particolarissima serie di ciotole in porcellana, la cui forma ricorda un guscio d’uovo e la cui consistenza le fa sembrare liquide, instabili e intoccabili.

Le porcellane di Antonia Campi, invece, più che trasparenti, sono traslucide, rese tali grazie ad una serie di sperimentazioni sulle reazioni degli smalti per effettuare “marezzature e sfumature quasi da pietra semipreziosa, e così questi minuscoli oggetti divengono davvero ‘gioielli’ ceramici”⁵¹⁷.

A proposito di gioielli, la Campi, avrà modo di realizzare anche accessori per il corpo, che tanto somigliano a piccole sculture indossabili: anelli, bracciali, spille e pendenti fatti di piccole pietre provenienti dalle spiagge oceaniche “dove ama passeggiare”⁵¹⁸, ma anche frammenti allo stato grezzo, rivisti e montati dall’artista. Sono miniature di tutte quelle forme sensuali e organiche che caratterizzano il suo linguaggio creativo e produttivo, ma al contempo sono esempi della continua ricerca di un ipertecnicismo, come quello che connota le sue micro porcellane.

Si tratta di un tipo di ricerca poco praticato in Italia e spesso praticato solamente dai ceramisti, ma se è vero che ogni regola ha le sue eccezioni, “anche dal campo della scultura sono giunti contributi nella direzione del ‘virtuosismo’ ceramico, dell’esibizionismo tecnico”⁵¹⁹, basti pensare ai vasi di Fausto Melotti: sfoglie ceramiche elegantissime e cangianti, che insinuavano il dubbio sulla loro natura, tanto che, grazie al loro illusionismo cromatico, qualcuno pensava fosse rame smaltato anziché ceramica.

Ma oltre i virtuosismi tecnici e le sperimentazioni alchemiche, Antonia Campi - come Fausto Melotti - reagisce a quella tendenza discendente della parabola ceramica spesso imputata agli

⁵¹⁷ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 33.

⁵¹⁸ A. Pansera, M. Chirico, *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, catalogo della mostra, Sondrio, Grafiche Aurora, Verona 2012, p. 29.

⁵¹⁹ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 33.

italiani, spingendo alcuni giovani artisti a riconsiderare la vera maestria di un “fare” ceramico artigianale, sfidando i limiti della rappresentazione attraverso la produzione o ri-produzione di una realtà ipertrofica e “iper-reale”, come nel caso dell’opera – anche definita oltraggiosa - degli artisti Bertozzi & Casoni.

Gli anni Novanta, dal 1993 al 1997, per l’artista, sono all’insegna delle microporcellane e queste rappresentano il penultimo capitolo di una produzione cinquantennale, evocante organismi e organi anatomici.

“Progettista, scultrice, disegnatrice, art director, artista...la poliedrica personalità di Neto [...] ha sempre nella curiosità un motivo dominante, l’ha vista sempre presente dove il design incontra e si incrocia con l’arte decorativa/applicata e con la scultura”⁵²⁰.

Ma l’opera proliferante di Antonia Campi continua il suo corso in un continuo processo “di dissezione: dall’amputazione di testa e gambe della piccola Eva, dalle lezioni di anatomia comparata e artistica, dall’espianto di grandi organi arriva al prelievo di piccoli reperti un po’ raccapriccianti, ma sublimi”⁵²¹ e ipoteticamente raccogliabili in una camera delle meraviglie.

Non contenta delle sue opere porcellanose, “minuscole sculture da *Wunderkammer*”⁵²², Antonia Campi dà inizio a una nuova fase in cui, “dal piccolissimo”⁵²³, l’artista passa alle dimensioni più grandi, con i *Polivasi* da giardino.

Questi ultimi, sembrano essere il risultato di un assemblaggio tra diversi corpi vascolari; le forme dei *Polivasi* da giardino in refrattario, rimandano ancora alle forme della vita, della natura e dei suoi continui sviluppi e mutamenti, ma rimandano anche alla sua dimensione artistica a cui non può sfuggire, anche quando questa viene applicata al prodotto, “dove la questione della forma, connessa alla funzione, libera sempre un’energia creativa che ha il suo fondamento nell’osservazione della figura umana e più in generale della natura”⁵²⁴.

Antonia Campi, cresciuta in mezzo alla natura e circondata da essa, la osserva, la scruta, la studia, ma con rispetto, senza forzature; così, dalla natura Neto impara “il senso della forma e i suoi segreti”⁵²⁵.

⁵²⁰ A. Pansera, M. Chirico, *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, catalogo della mostra, Sondrio, Grafiche Aurora, Verona 2012, p. 29.

⁵²¹ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 34.

⁵²² Ibidem, p. 35.

⁵²³ A. Pansera, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d’Arte, Torino 2006, p. 35.

⁵²⁴ P. Biscottini, “Introduzione” in *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, a cura di A. Pansera, M. Chirico, catalogo della mostra, Sondrio, Grafiche Aurora, Verona 2012.

⁵²⁵ Ibidem.

L'opera dell'artista-designer, dall'oggetto utilitario, a quello meramente scultoreo o industriale, segna le vicende ceramiche del suo tempo, senza contare che, inevitabilmente, contaminerà anche i tempi futuri; fornendo così "una personale eterodossa interpretazione di una frase di Arturo Martini [...] : 'ogni arte riuscì a raggiungere un preciso isolamento, mostrando di saper costruire nella propria intrinseca capacità. La scultura invece non fu, né potrà mai essere solo scultura'" ⁵²⁶.

Antonia Campi è stata un'artista vera, nella poliedricità del suo percorso ceramico e nelle declinazioni formali delle sue idee progettuali e creative e "quando le idee prendono forma, la profondità mentale diventa visibile, i contorni iniziano a crescere, nascono i prodotti.

Il significato lo scopre colui che percepisce la loro anima. L'oggetto diventa desiderio dei nostri sensi" ⁵²⁷.

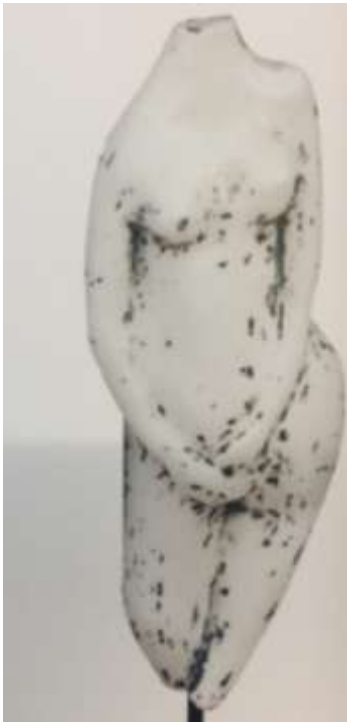
⁵²⁶ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 35.

⁵²⁷ C. Sironi, "introduzione" in *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, a cura di Carlo Sironi, Umberto Allemandi & C., Milano 2009.

OPERE



Antonia Campi, *Eva*, terraglia forte smaltata, 1942 – 43



Antonia Campi, *Eva*, terraglia forte smaltata, 1942 – 43.



Antonia Campi, *Vaso bianco e blu*, 1948.



Antonia Campi, *Vaso C.7*, terraglia forte, 1949



Antonia Campi, *Vaso C.5*, terraglia forte, 1949



Antonia campi, *Pannello per lo scalone della IX Triennale di Milano*, terraglia forte, 1951.



Antonia Campi, *Portaombrelli C.33*, terraglia forte, 1951.



Antonia Campi, *Servizio da tè*, terraglia forte, 1951.



Antonia Campi, *Portalampada C.272*, terraglia forte, 1953.



Antonia Campi, *Lampada Conchiglia*, terraglia forte, 1955 – 57.



Antonia Campi, *Lavabo Torena*, 1959



Antonia Campi, *Lavabo Conchiglia*, 1965.



Antonia Campi, *Microporcellana*, h 12,9 cm, 1993 – 97.



Antonia Campi, *Microporcellana AC2*, h 11 cm, 1993 – 97.



Antonia Campi, *Microporcellana E711*, h 6,7 cm, 1993 – 97.

7.

ALESSIO TASCA. L'ESTRUSIONE DI NUOVE POSSIBILITA' CERAMICHE

Dopo la figura dell'artista-designer Antonia Campi, che percorre un poliedrico percorso ceramico rimanendo in armonico equilibrio su quella linea sottile che divide – o congiunge – la scultura ceramica e il design ceramico, c'è un'altra personalità importante per la storia dell'innovazione della ceramica artistica; si tratta di un artista operoso in un terreno fatto di contaminazioni e rimandi che fanno di arte pura, ma anche di echi industriali. E' Alessio Tasca.

Tasca nasce nel 1929 a Nove (Vicenza), secolare culla della tradizione ceramica artigianale, in cui "dir pratica d'arte è dir ceramica e nella quale il confine tra oggetto d'uso e oggetto d'arte è da secoli una docile e ambigua convenzione retorica"⁵²⁸.

Il padre è decoratore d'interni e ceramista e la madre proviene da un contesto borghese; per motivi politici ed economici, il padre Edoardo è costretto a partire per l'Eritrea, lasciando drammaticamente la famiglia dopo un periodo di malattia; ma le complesse vicissitudini che colpiscono la famiglia Tasca, non impediscono al giovane Alessio Tasca di perseguire le sue inclinazioni artistiche.

Terminato il ciclo di studi primari, si dedica alla sua amata attività del disegno, affinandola e migliorandola nella frequentazione dello studio del pittore e ceramista Giovanni Petucco (Nove 1910-1961), un maestro e un artista fedele e radicato alla sua terra, "impastato di poesia e di argilla, in un discorso, così, alla buona nel nostro dialetto, secondo l'usanza"⁵²⁹, che dà vita a "favole ceramiche"⁵³⁰ del veneto, come sostiene Gino Barioli.

La prima formazione del giovane Tasca, avviene nella prima metà degli anni Quaranta, quando egli frequenta la Scuola d'Arte locale specializzata in ceramica; sono gli anni in cui il contesto novese vive il fermento portato dalla figura di Andrea Parini, ceramista siciliano e creatore di una scultura tendente al "capriccioso fantastico [...] o all'impressionistico, al caricaturale, che crea di fronte al classico greco una specie di grecità barocca"⁵³¹.

Grazie al consenso della famiglia e agli sproni del ceramista Romano Carotti, nel 1948 Alessio Tasca si iscrive all'Istituto d'Arte di Venezia, dove ha modo di vivere e assimilare i numerosi

⁵²⁸ F. Gualdoni, "Alessio Tasca. Una lettura" in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 7.

⁵²⁹ G. Barioli, *Il ceramista Giovanni Petucco*, Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Nove, Giugno-Luglio 1962, stamperia Vicenzi, Bassano 1962.

⁵³⁰ Ibidem.

⁵³¹ L. Magagnato, Introduzione "Andrea Parini e il ricordo dell'immaginario" in *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, a cura di Nadir Stringa, Neri Pozza Editore, Grafiche Tassotti, Bassano del Grappa 1983.

stimoli culturali che la città può offrire in quegli anni caratterizzati dallo sviluppo di nuove esperienze artistiche quali il Fronte Nuovo delle Arti e lo Spazialismo.

Ma frequentare l'ambiente veneziano in quegli anni, in realtà, significa anche respirare un'aria ancora satura di influssi martiniani, basti pensare alle lezioni che l'artista trevisano tiene all'Accademia di Venezia nel 1943-44 e, ancora, la connessione tra Martini e la "riscoperta della terracotta intesa come mezzo antimonumentale, e dunque critico rispetto a tanta ideologia del ventennio; oltreché sul superamento del monumento in quanto tale, a prescindere dalla tipicità del medium, con l'implicito suggerimento ad operare in altre direzioni"⁵³²; e le vicende artistiche del Fronte Nuovo delle Arti e delle neoavanguardie confermano che la via indicata da Martini è percorribile e diretta verso nuovi esiti possibili, nonostante la loro imprevedibilità.

All'Istituto d'Arte, Tasca frequenta la sezione ceramica tenuta da Gazar Gazigian, insegnante armeno che sarà anche il maestro di altri giovani ceramisti come Federico Bonaldi e, al contempo, frequenta la fornace di Campiello del Remer.

Sono anche gli anni in cui a Nove prendono il via le *Mostre della Ceramica*, organizzate da Guglielmo Barettoni e l'artista Pompeo Pianezzola, che nonostante la dimensione locale dell'evento, "servì da vetrina a ben ventidue fabbriche"⁵³³, "contribuendo in modo decisivo a smuovere il sonnolento ambiente novese"⁵³⁴. In questa occasione, Tasca esegue i primi pezzi in maiolica a smalti.

Sempre nel 1948 Alessio Tasca consegue il diploma di Maestro d'Arte e rientra a Nove, dove inizia a collaborare con la manifattura di Giambattista Zen e insegnare alla Scuola Serale per la Ceramica; dunque rientra a Nove e realizza le prime sculture, come *Uomo con Canguro* e *Idillio*, che rivelano un'inclinazione stilistica più moderna e intrisa di quelle sperimentazioni italiane che fino a quel periodo si erano affermate: "da un lato Lucio Fontana con le sue maioliche baroccheggianti, dall'altro l'espressionismo violento di Luigi Brogini"⁵³⁵. Ma tutte le influenze e gli stimoli di quell'epoca, vengono assorbiti da Alessio Tasca, anche grazie alla promozione che ne veniva fatta sulle pagine di riviste veicolanti come *Stile*, una rivista che tratta principalmente due temi: l'arte e l'Italia e che, con lo 'stile' gentile di Gio Ponti teso a rivolgersi a tutti, indistintamente, scavalca anch'essa le distinzioni tra le arti, con l'intento di comunicare il legame fra le cose che

⁵³² N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 14.

⁵³³ M. M. Polloniato, "La ceramica del '900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche" in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 65.

⁵³⁴ G. Menato, *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 49.

⁵³⁵ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 15.

rappresentano l'espressione e l'ornamento della quotidiana esistenza, nel suo divenire, nei suoi spazi, che essi siano quelli architettonici o del gusto.

Il fermento culturale di cui Tasca è curioso spettatore, spinge l'artista ad esplorare anche quegli aspetti che non appartengono propriamente alla tradizione veneta, spingendolo verso ricerche stilistiche inclini alla dissolvenza della figuratività e dunque più affini alle istanze informali.

Come testimonianza di questa sua necessità di evolvere verso nuove prospettive formali e stilistiche, nello stesso anno, Alessio Tasca - con i suoi due fratelli Flavio e Marco - avvia un laboratorio nella parte retrostante della sua abitazione: Tasca Artigiani Ceramisti. Qui, inizia una produzione ben radicata nella tradizione novese e ispirata ad essa, ma le serie di prodotti realizzati in questo stile, portano i fratelli ad un fallimento commerciale notevole, pertanto Tasca decide di orientare la produzione ceramica verso uno stile più moderno, diverso, che ben risponda alle esigenze di rinnovamento appartenenti al clima post bellico.

Nascono i primi piatti graffiti, i cui decori vengono realizzati su un fondo verde o bruno e riproducono per di più ritratti o scene di festa, ma anche dipinti classici, da Rembrandt a Michelangelo.

L'avvio della manifattura Tasca e la sua espansione negli anni Cinquanta, "si iscrive in un contesto di effervescente rilancio della ceramica vicentina e italiana nel dopoguerra"⁵³⁶, dove la ceramica vicentina intraprende un percorso artistico e produttivo all'insegna della contemporaneità; percorso rappresentato all'interno dei Saloni della Ceramica della Fiera di Vicenza, dove vige il confronto tra diverse produzioni ceramiche, a livello locale, nazionale e europeo.

Nel 1949 Alessio Tasca partecipa per la prima volta ad un'esposizione in occasione della V Mostra Italiana d'Arte Sacra, all'Angelicum di Milano; qui espone una terracotta dalle chiare reminescenza plastiche martiniane: *l'Annunciazione*; le opere di Tasca si avviano, così, verso un filone di arte sacra che convive con la produzione di altri piccoli gruppi plastici e con l'ideazione di decori 'graffiti'.

La produzione artistica di questi primi anni Cinquanta è quella di un ceramista maturo, soprattutto dal punto di vista tecnico e ne sono un esempio le sue maioliche e invetriature, che "pur nella loro fragrante acerbità, dicono di ambizioni plastiche precise: essere ceramista, ma per far scultura"⁵³⁷.

⁵³⁶ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 16.

⁵³⁷ F. Gualdoni, "Alessio Tasca. Una lettura" in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 8.

Sono gli anni in cui realizza opere come *L'Acquasantiera* (1950), un altorilievo in terraglia con decorazione policroma in cui Tasca mantiene ancora dei riferimenti figurativi, ma semplificati; un'altra opera appartenente al periodo dei primissimi anni Cinquanta è *Apollo e Dafne* (1952), altorilievo in maiolica decorato in bicromie con ossidi di rame e manganese, in cui le figure semplificate sembrano scomparire nella materia magmatica e "informe".

La convivenza di pezzi di varia natura, viene confermata dalla partecipazione di Alessio Tasca alla Triennale di Milano, nel 1951, dove espone una serie di piatti incisi, visti e scelti da Gio Ponti in occasione di una delle sue visite a Nove.

Sono gli anni in cui Tasca ha anche l'opportunità di nutrirsi di tutti quegli scambi culturali, tecnici e artistici che caratterizzano la sua terra e che gli permettono di introiettare un fare "fabril" da cui non si discosterà mai; per questo, proprio a partire da questi anni, Tasca vive "laicamente il rapporto altrimenti stregonesco con la terra, col fuoco, con l'alchimia dei colori, e soprattutto si tiene ben lontano dall'erigere la sapienza tecnica a identità esclusiva, con *hybris* che si creda di per sé sostanza artistica"⁵³⁸; così, in questi primi anni Cinquanta, Tasca non si ritiene un "sacro artefice"⁵³⁹, ma un artiere che pensa con le mani e lo fa partendo dalla sua radicata tradizione, per farla in qualche modo volare oltre i modelli statici e canonici, verso una modernità di linguaggio, innanzitutto. E i piatti incisi, presentati alla Triennale del 1951, rivelano come la prospettiva di Tasca sia quella di fare scultura ceramica auspicando una nuova rinascenza di quel fare che, troppo frettolosamente è stato definito come 'arte minore'.

Alessio Tasca opera in un clima acceso dal dibattito che vede nascere contaminazioni effettive e complesse tra le figure del progettista e dell'artigiano, tra artista e artefice, da cui emergono consonanze intellettuali oltre le definizioni e gli statuti; ma la produzione di Tasca, rimane legata all'ambito artigianale (soprattutto per quanto riguarda le tecniche e i materiali adoperati in quegli anni, come la maiolica e la terraglia) e "non opta per un prodotto industriale in porcellana con decorazioni a decalcomania, accettando così, pur in presenza di alti livelli seriali, la sfida della manualità e i suggerimenti della tradizione"⁵⁴⁰.

Sempre con vasi e piatti, nel 1952, Tasca partecipa alla Biennale di Venezia, per le arti decorative, insieme ad altri ceramisti vicentini come Petucco, Parini, Pianezzola ed emerge ancora una volta la

⁵³⁸ F. Gualdoni, "Alessio Tasca. Una lettura" in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 7.

⁵³⁹ Ibidem.

⁵⁴⁰ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 16.

cifra caratterizzante del lavoro del giovane scultore novese, ovvero la compresenza e convivenza innata tra scultura e decorazione, tra opera unica e opera seriale, tanto che molto spesso, vi sono dei travasi di immagini che, prima appaiono incise come decoro bidimensionale su un piatto e poi, acquistano la loro autonomia plastica in modellazioni a tutto tondo.

A differenza delle decorazioni in punta di pennello tipiche della tradizione novese più radicata, che si basano su temi floreali sulle variazioni degli stessi, Tasca sceglie una tecnica che si distacchi dalle tecniche superate e dai loro stilemi, per una proposta decorativa più autonoma: il graffito.

Questa tecnica consiste nell'utilizzo di una punta rigida che, appunto, graffia e incide la superficie a tinta unita e che, per le sue intrinseche proprietà del segno, porta ad una necessaria semplificazione dello stesso; pertanto la resa dei tratti è essenziale, sintetica e molto espressiva.

La ceramica decorata in questo modo, consente di "mantenere alcune caratteristiche generali, come il colore e il disegno, ma consente anche di tralasciare l'uso del pennello e di trasferire motivi grafici altrimenti improponibili"⁵⁴¹.

L'utilizzo di questa tecnica è un ritorno ai primordi, alla primitività del segno che dialoga con le istanze artistiche contemporanee; inoltre, il solco che caratterizza le ceramiche a graffito o ingobbiate, tende a svuotare le figure creando un ribaltamento nella percezione dell'immagine, per cui emerge la già citata questione degli opposti positivo-negativo, presente nella poetica martiniana e, con una diversa chiave di lettura, anche nelle opere di Antonia Campi.

La sopracitata questione è una fonte di stimolo e di ragionamento "per qualunque artista che si immerga nel lavoro della ceramica con un occhio rivolto alla scultura"⁵⁴², così lo è anche per Alessio Tasca, che a partire dalla ceramica a graffite, persegue anche nelle sue sculture a grandi dimensioni dei decenni successivi un principio di luce e ombra, negativo-positivo in cui l'ombra entra a far parte integrante dell'opera attraverso i tagli inferti nella materia (come già aveva fatto Lucio Fontana) tramite il filo metallico, ma anche attraverso i buchi e le lacerazioni meno geometriche e più sensibili alla resa espressiva, che l'artista sviluppa a partire dagli anni Ottanta.

Le opere esposte alla Biennale del 1952, dunque, rappresentano una tendenza a rivisitare la tradizione ceramica vicentina, in chiave moderna, omaggiandola al contempo; da Venezia a Milano, la sua opera si diffonde e si propone, attirando l'attenzione di galleristi milanesi come Totti, che predispone una mostra itinerante della ceramica italiana in quattro città tedesche, a cui partecipano anche artisti come Fontana, Melotti e Pianezzola.

⁵⁴¹ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 18.

⁵⁴² Ibidem, p. 19.

La decisione da parte di Tasca, di impegnarsi nel rinnovamento del settore ceramico locale, viene dichiarata nella formazione del Gruppo 9 (di cui fanno parte Petucco, Pianezzola, Andrea Parini e altri ceramisti novesi), fautore di iniziative (come il Premio Triveneto del Vaso in Ceramica, a partire dal 1956) e partecipe a diverse mostre intenzionate a promuovere l'arte ceramica locale; tale impegno e contributo sostenuto dal Gruppo 9, viene messo in luce da Licisco Magagnato, come un "vero e proprio problema di cultura e di civiltà"⁵⁴³.

In questi primi anni Cinquanta, le opere spesso provengono da fonti appartenenti al clima antinovecentesco sviluppatosi nel 1939 come reazione al "classicismo" imperante del ritorno all'ordine; in questo clima artistico e culturale, vige il recupero di una libera manifestazione artistica ispirata ai modelli dell'impressionismo e post impressionismo, quindi anche al recupero del colore e del suo potere espressivo. A testimoniare l'aderenza a questo clima reattivo, l'opera del ceramista novese Giovanni Petucco, *Donna Tatuata* (1948), in cui l'artista raggiunge uno il vertice della sua scultura decorata. Scultura in cui il colore ha un'importanza determinante: "basta osservare come si contrappongono le zone lucide e quelle concepite in una materia scabra e corrosa per dare al modellato un preciso significato pittorico, e in queste ricerche da artista troviamo l'incantamento più autentico"⁵⁴⁴.

Si tratta di un senso pittorico rilevato anche nelle opere di Leoncillo Leonardi appartenenti al primissimo periodo post bellico, come *Il ritratto di Elsa* (1947), in cui il colore viene concepito con spirito espressionista e reminescenze post cubiste. Proprio questa opzione espressionista di Leoncillo, viene vista e assorbita da Alessio Tasca, che in questo modo sceglie di colorare le sue sculture di policromie accese.

Ma opere successive, rivelano anche altre fonti; ne è un esempio un'opera originata da una rivisitazione di *Cavallo e Cavaliere* (1951-1952) di Marino Marini, dove "la rastremazione formale ci riporta in ambiti primordiali, quasi una rievocazione dei canoni etruschi"⁵⁴⁵; l'opera di Marini, viene inoltre ripresa anche in un'altra scultura, *Cavallo e cavaliere* (1957), realizzata a tutto tondo in maiolica decorata a smalti colorati, dal ceramista siciliano, ma "naturalizzato" in Toscana: Salvatore Cipolla.

In seguito alla sua ricerca cromatica, Alessio Tasca decide di soffermarsi su altre problematiche; inizia, nei primi anni Sessanta una fase nuova, che si inserisce nell'acceso dibattito di questo

⁵⁴³ G. Menato, *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 52.

⁵⁴⁴ G. Perocco in *Il ceramista Giovanni Petucco*, Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Nove, Giugno-Luglio 1962, stamperia Vicenzi, Bassano 1962.

⁵⁴⁵ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 20.

periodo, riguardante la “continuità-discontinuità tra oggetto serializzabile e opera d’arte”⁵⁴⁶; un dibattito che segnerà la crescita definitiva di Tasca.

Dal 1961, Alessio Tasca entra in una fase incentrata sull’approfondimento dei problemi formali legati al concetto di riproduzione dell’oggetto; si fa “ceramista di ricerca”⁵⁴⁷, abbandona la rappresentazione stilizzata che caratterizzava la sua produzione di ceramiche graffite, fonda un proprio atelier e alle sue sculture affianca una piccola produzione seriale che, di conseguenza, porta con sé tutti le considerazioni necessarie sulla fase progettuale che anticipa l’oggetto finale.

Come scrive Flaminio Gualdoni, la nozione di “piccola serie” può essere intesa come “una sorta di plusvalore artistico, carezza della mano compresa, immesso in una produzione che tiene del progettuale e dell’industriale, ma non se ne fa serva”⁵⁴⁸, ma può anche essere percepita come “algida qualità formale della linea bauhausiana-ulmiana”⁵⁴⁹, sposando il mito della buona tecnologia e del, allora denominato, “design democratico”⁵⁵⁰.

Quest’ultima interpretazione della nozione “piccola serie”, di cui scrive Gualdoni, si inserisce nel contesto ravvivato dal già citato dibattito sul funzionalismo, nel cui centro vi è l’esperienza del Bauhaus, recepita da Tasca nell’ambiente dell’Istituto d’Arte; inoltre, sono da considerare lo sviluppo economico, “le motivazioni a inscrivere l’impegno ideativo nel rapporto scuola – produzione, impongono una scelta di campo ben più complessa e motivata. Non è più la figura dell’artista nella sua singolarità esemplare a imporsi, è il suo ruolo più complesso di mediazione tra esigenze culturali complessive di una società sempre più collegata al mondo dell’immagine a esigere l’impegno morale dei protagonisti nell’individuare il punto critico in cui scardinare la tradizione e innestare l’innovazione”⁵⁵¹.

Alessio Tasca, sa tutto ciò e lo comprende, ma il suo luogo di nascita gli è fatale, egli nasce con la “crea” nel sangue, come dice Luigi Meneghello in forma dialettale, associandola – per associazione fonica, anche se con nessi ben più profondi – all’ “idea della creatività artistica”⁵⁵²; per questo Tasca si fa scultore curioso delle tecniche, facendo attenzione alla purezza formale, ma partendo

⁵⁴⁶ F. Gualdoni, “Alessio Tasca. Una lettura” in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 9.

⁵⁴⁷ Ibidem, p. 8.

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 9.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ N. Stringa, “Di ‘terra’ in ‘terra’: sentieri di Alessio” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 20.

⁵⁵² L. Meneghello in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 13.

da una “fisiologia interna del formarsi nascente dalla tattilità corporale che ogni ceramista apprende con il mestiere e che innerva di sé ogni altra riflessione”⁵⁵³.

In questa condizione, Alessio Tasca, sottolinea l'importanza del medium artistico e della sua natura, contestualizzato “in un'elaborazione che non perde i contatti manuali e diretti dell'esperienza artigiana”⁵⁵⁴, rivendicando così l'importanza dell'esperienza artigianale e manuale del “fare”, che ha inizio dal pensiero e dall'idea dell'oggetto, che poi verrà foggato e ultimato con tutti i rischi che comporta l'esecuzione ceramica.

La nuova fase di Tasca e il rinnovamento della sua produzione (e della sua concezione), si sviluppa contemporaneamente alla fase di rinnovamento che investe l'Istituto d'Arte di Nove (dove Tasca insegna dagli anni Sessanta fino alla seconda metà degli anni Settanta), riconosciuta a livello europeo per i temi trattati, riguardanti il progetto, la forma, la fruizione: tematiche importanti per la creazione di figure artistiche competenti e complete in grado di affrontare le esigenze artistiche di contesti emancipati e proiettati verso linguaggi in cui arte e artigianato si contaminano felicemente per andare oltre la tradizione, ma sempre nel rispetto di essa.

Le opere realizzate da Alessio Tasca per quasi tutto il decennio Sessanta (fino al 1967, anno della riscoperta della trafila) sono date da forme più sobrie rispetto alle precedenti. Le maioliche, definite anche “rosso aragosta”(differentemente dai toni del “verde Morelli” del decennio Cinquanta) per il colore dello smalto che domina dal punto di vista cromatico, sono caratterizzate da una decorazione che esula dai modelli figurativi, per approdare a forme graffite desunte da motivi arcaici o forme geometriche accostate tra loro quasi in maniera “ludica”.

Le forme che supportano queste decorazioni sono tendenzialmente minimali; semplici, minimale e ridotta è anche la scelta delle cromie adottate, che si limitano alla bicromia verde-rosso, manifestando “una forte adesione psicologica alla fase della cottura del forno, con tutta la casualità intrinseca a quella fase della lavorazione e le conseguenti sorprese cromatiche”⁵⁵⁵. Ma nonostante la premiata produzione in serie di cui sopra, proprio l'imprevedibilità cromatica causata dalle diverse variazioni della temperatura di cottura, fa sì che, infondo, si tratti sempre di una produzione legata al pezzo unico, in quanto le sfumature finali degli smalti risultano diverse le

⁵⁵³ F. Gualdoni, “Alessio Tasca. Una lettura” in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 9.

⁵⁵⁴ N. Stringa, “Di ‘terra’ in ‘terra’: sentieri di Alessio” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 20.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 21.

une dalle altre. Ecco allora che ritorna il concetto di continua contaminazione tra la natura dell'oggetto ceramico in serie e la natura della scultura ceramica unica.

La ricerca che Alessio Tasca fa sulla purezza della forma e sulla realizzazione di forme più aderenti alla struttura geometrica, lo portano ad estinguere in qualche modo "i residui narrativi"⁵⁵⁶ provenienti dalla lezione martiniana, per dedicarsi ad una via che sia espressione di un rinnovamento delle modalità di fare ceramica, oltre il progetto preventivo e oltre il risultato finale, in modo da conciliare il più possibile le esigenze del fare e del pensare artistico-artigianale e quelle del progettare e operare in senso seriale.

Per evitare una scissione netta tra le due anime e cioè quella dell'artista e quella del designer, Alessio Tasca mette a punto nuove possibilità espressive.

E' l'anno 1967 e Tasca "ri-scopre" uno strumento industriale finalizzato ad una produzione in serie, ma che, a intuizione dell'artista novese, può essere piegato alle esigenze della scultura ceramica: la trafila.

Questa è una macchina che, da qui in avanti, cambia e predispone tutta la produzione artistica di Alessio Tasca.

La predisposizione dello scultore per la trafila, è data dal suggerimento proveniente "dalla produzione industriale di laterizi, un luogo produttivo solitamente negletto, che Tasca individua invece come fonte interessante per una riconsiderazione delle modalità fittili tradizionali"⁵⁵⁷.

Non è dunque una scoperta o un'invenzione quella della trafila, ma una riscoperta, un recupero della funzione finalizzata a dare forma a nuovi esiti e nuovi scopi; oltre ai tradizionali strumenti utilizzati per la produzione ceramica, la trafila fornisce un modulo "da cui l'operatore parte per dare sfogo alle sue capacità ideative e abilità manuali"⁵⁵⁸.

Adottare l'uso della trafila, significa accettare una intrinseca geometria preventiva che permette di ritrovare la corporeità più autentica della materia fittile e, dal punto di vista cromatico, comporta delle rinunce: i colori carichi e brillanti come i rossi aragosta e i verdi Morelli caratterizzanti le maioliche degli anni precedenti, vengono abbandonati e sostituiti da una materia che si fa "colore di se stessa"⁵⁵⁹; in questo concetto vi è un rimando a quella che era la materia ceramica di

⁵⁵⁶ F. Gualdoni, "Alessio Tasca. Una lettura" in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 9.

⁵⁵⁷ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 22.

⁵⁵⁸ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 7.

⁵⁵⁹ F. Gualdoni, "Alessio Tasca. Una lettura" in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 9.

Leoncillo: non più colore sulla materia ma “materia che ha un colore”⁵⁶⁰, colore autentico della terra. Colore che è il suo.

Dal punto di vista della foggatura dell’opera, la trafila è uno strumento che genera un’estrusione che mantiene la duttilità plastica della materia e, al contempo, genera una forma istantanea oltre le tempistiche cronologiche che proiettano il processo formativo dell’opera in una sequenza nel tempo, portandola ad essere “un’unica movenza nello spazio”⁵⁶¹.

Si tratta di un’operazione artistica che consente alla materia estrusa di essere, nella sua duttilità, investita da ogni pensiero ideativo, per lasciarsi, eventualmente plasmare dalla mano dell’artefice; è, infatti, un’operazione che si basa su un progetto, oltre che su un processo, finalizzato al raggiungimento di ricerche espressive che superano il fattore estetico, per “mettere nitidamente a fuoco la questione del rapporto tra arte e artigianato”⁵⁶², sottolineando così l’importanza di quella “terra di mezzo”, di quella linea sottile in cui le due cose si fondono insieme.

Le prime forme estruse dalla trafila, in realtà, non necessitano di nessun intervento manuale da parte dell’artista: ne sono un esempio il *Cornovaso* e l’*Arcovaso*, opere appartenenti ad un ciclo definito a “estrusioni arcuate”, connotate da un naturale e spontaneo moto della creta che fuoriesce dalla macchina.

Alla base di questa ri-scoperta tecnica da parte di Alessio Tasca, non vi è la celebrazione del mito della macchina (o del design), come vien facile pensare, ma piuttosto la necessità di “ristabilire a favore del far-ceramica, un rapporto che il design stava sbilanciando del tutto a favore della fase progettuale, scaricando poi sulla serialità ‘inconsapevole’ e sulla neutralità mediale la fase successiva dell’esecuzione”⁵⁶³.

Alla luce di questo, la trafila ribalta le modalità del fare, di modo che la manualità non sia prosciugata e sovrastata dalla macchina, come avviene nell’utilizzo dello stampo in gesso, diventando in questo capovolgimento uno stimolo per la messa a punto di nuovi metodi e nuove modalità tese al superamento della “forma precostituita dello stampo in gesso”⁵⁶⁴; una forma, quest’ultima, non modificabile che rappresenta la fase finale del processo ideativo, diversamente

⁵⁶⁰ G. Carandente (a cura di), *Leoncillo. Leoncillo Leonardi*, mostra antologica 8 Luglio – 8 settembre 1969, catalogo della mostra, dal *Piccolo Diario* (1957- 1964), Edizioni Alfa, Bologna 1969, p. 74.

⁵⁶¹ N. Stringa, “Di ‘terra’ in ‘terra’: sentieri di Alessio” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 22.

⁵⁶² L. Meneghello in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga , Cornuda 2001, p. 13.

⁵⁶³ N. Stringa, “Di ‘terra’ in ‘terra’: sentieri di Alessio” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 23.

⁵⁶⁴ Ibidem.

dalla forma estrusa, che avviene per essere l'inizio di un processo in cui "la capacità ideativo - creativa dell'operatore si mette (e viene messa) alla prova"⁵⁶⁵.

In questo modo la funzionalità - se l'intento è creare un oggetto d'uso - quindi la funzione d'uso dell'oggetto estruso non è il pensiero principale, ma diviene parte integrante del fare, in quanto, ad un imprescindibile sapiente uso della trafila consegue una manualità altrettanto sapiente che si sottopone al flusso estruso e alle sue eventuali variazioni suggerite dalla macchina stessa che, caricate di senso, diventano forme.

A dimostrazione che, oltre la forma vi è un pensiero o un concetto formante come prima vera matrice, l'opera il *Cornovaso* è un'idea, prima che un oggetto, è "un archetipo a cui ricondurre una molteplicità di varianti possibili"⁵⁶⁶ divenendo, come sostiene Nico Stringa, "un segmento estrapolato dalla traiettoria tracciata dall'estrusione, ricavato dalla semiretta immaginaria che sgorga dalla trafila che possiamo seguire nel suo procedere all'infinito"⁵⁶⁷. Interrompere il flusso costante della materia indotto dalla trafila, significa innanzitutto piegare il processo alla propria volontà, interferendo con il moto continuo, con la creazione fisiologica della forma, ma anche con il tempo della sequenza e lo spazio della movenza, per originare una forma plastica impreveduta.

In ogni caso, le forme che Tasca realizza tramite la trafila, sono "forme del possibile"⁵⁶⁸ dettate, appunto, da una necessità; "dotate di *lògos*, esse rappresentano non tanto un pensiero della funzione che si fa forma nella materia, quanto un pensiero in se stesso della forma nella materia, al quale avviene di essere anche, come per conseguenza naturale, funzionalmente plausibile"⁵⁶⁹.

Conseguenza di ciò, è una sequenza di opere di grande espressività, in cui la funzionalità diviene facoltativa (se non del tutto assente) e i corpi plastici si scansano dal concettuale crocevia tra scultura e oggetto, posizionandosi volutamente in una via ulteriore che conduce non all'antagonismo tra le due concezioni, ma al loro incontro.

In questo senso, lo scarto con il passato e quindi con la tradizione, è enorme. Ma l'innovazione tecnica ed espressiva messa a punto da Alessio Tasca, non agisce a discapito del "fare" artigianale e nemmeno del design, in quanto, la trafila diventa stimolo per una nuova creatività plastica e il risultato di ciò dà vita ad opere che si pongono in maniera del tutto inedita e originale, sia rispetto

⁵⁶⁵ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 24.

⁵⁶⁶ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 8.

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ F. Gualdoni, "Alessio Tasca. Una lettura" in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 10.

⁵⁶⁹ Ibidem.

alla tradizione, sia rispetto all'ambito del design: sono invenzioni la cui natura stà tra l'oggetto e la scultura e la cui naturalezza "dipende in modo decisivo e ineluttabile dalla specificità della loro foggatura"⁵⁷⁰.

Ma le sculture che meglio esprimono il potenziale espressivo della trafila, vengono create negli anni Settanta, quando Tasca mette a punto una nuova versione della sua macchina: la trafila verticale e multipla.

Con l'utilizzo di quest'ultima - che va a sostituire la prima trafila monostrutturale di più piccole dimensioni operativa orizzontalmente e utilizzata per realizzare innovazioni nell'ambito del design oggettistico - i profilati di argilla vengono estrusi verticalmente, quindi a caduta e questo comporta valenze nuove.

Come sostiene Nico Stringa, infatti, "se dall'orizzontale non poteva che riuscire un flusso sostenuto e guidato dall'artista e quindi era l'uomo che governava la macchina dall'inizio alla fine, ora nel corso dell'estrusione per caduta, il farsi primo del 'masso' avviene per forza di gravità"⁵⁷¹.

Dunque si tratta di esiti che accadono, avvengono nella totale fiducia che l'artista ripone verso il processo creativo della macchina e grazie a questo virtuoso congegno, egli supera definitivamente "l'ambito oggettistico"⁵⁷² per abbracciare la scultura vera e propria.

Il macchinario, infatti, permette la creazione di ampie trafilature strutturali e reticolari, che permettono di configurare l'opera al di là dell'oggettistica, mostrandosi come puro evento plastico.

Gli anni Settanta sono anche gli anni delle *Sfere*, forme indagate dall'artista per alcuni anni e sottoposte a diverse declinazioni, ma sempre dotate di un forte impatto plastico e percepite come " ' frammento disciplinato' di una estrusione i cui ritagli, tra necessità e caso, sono un corredo altrettanto espressivo e costantemente indagato"⁵⁷³.

Le opere appartenenti a questo decennio, come le *Sfere* o come le *Gabbie*, sono "corpi di terra"⁵⁷⁴ e sono forme "ordinate/disordinate"⁵⁷⁵ rese tali dalla somma o dalla sottrazione di reticolati

⁵⁷⁰ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 24.

⁵⁷¹ E. Crispolti, "Tasca tra Ottanta e Novanta" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 8.

⁵⁷² G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 9.

⁵⁷³ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 33.

⁵⁷⁴ F. Gualdoni, "Alessio Tasca. Una lettura" in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 10.

⁵⁷⁵ Ibidem.

geometrici, che appaiono come scheletri della forma, come tessuti nervosi che innescano continui rimandi tra interno ed esterno in un processo che sembra “non prevedere fine”⁵⁷⁶.

Oltre ad un cambiamento nel modo di operare, che distingue le opere degli anni Sessanta da quelle degli anni centrali del decennio in questione; verso la fine degli anni Settanta, infatti, avviene un mutamento significativo che consiste nel definitivo passaggio dalla ceramica smaltata alla monocottura.

Come sostiene Alberto Veca, “la scelta cromatica è sempre stata particolarmente castigata, ma si tratta in ogni caso di una ‘cosmesi’”⁵⁷⁷, uno strato “epidermico” che separa l’interno dall’esterno e ne filtra le sembianze, spesso celando quelle interiori della materia; ma adottare la monocottura significa annullare lo iato tra interno ed esterno, scardinando il diaframma che li separa, riunendoli senza distinzione.

Inoltre, la scelta della monocottura sembra essere una dichiarazione di poetica, che ci rivela come non vi sia, in realtà, “un rivestimento nobile per un materiale da occultare”⁵⁷⁸, in quanto, le variazioni cromatiche sono date dalla diversità delle argille mescolate e dalla diversità della loro posizione all’interno della trafila; il frutto dell’estrusione può essere pre-visto secondo un certo margine dato dalla competenza, ma permane anche una percentuale di alea e di imprevedibilità.

Se in questo decennio, Tasca utilizza la trafila per esaltare la struttura ordinata e geometrica delle sue forme estruse, a partire dagli anni Ottanta, egli usa il portato della trafila con la necessità di un intervento modificatorio successivo all’estrusione, creando un ciclo di sculture diametralmente opposte alle precedenti.

L’intento non è più l’esaltazione della logica strutturale, ma al contrario vi è il bisogno di contestarla e Tasca lo fa attraverso ferite profonde e deturpazioni, tagli e affondi nella materia; l’artista coglie l’importanza e l’urgenza del gesto che “rimbecca il sospetto di perfezione”⁵⁷⁹ e la sacrifica.

Proprio l’imperfezione (o l’incidente), nel suo essere provocata dall’intervento manuale drammatico del togliere o del deformare, diviene elemento determinante per definire “la

⁵⁷⁶ F. Gualdoni, “Alessio Tasca. Una lettura” in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p.13.

⁵⁷⁷ A. Veca, “Innovazione e continuità” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 33.

⁵⁷⁸ Ibidem, p. 34.

⁵⁷⁹ F. Gualdoni, “Alessio Tasca. Una lettura” in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 13.

specificità di ogni singola scultura”⁵⁸⁰, così le strutture reticolari delle opere, come per esempio le *Sfere*, vengono tagliate e rotte, distrutte creando un senso di decadenza e di rovina, che sarà dominante nelle opere del decennio Novanta.

Sono anni in cui il processo ideativo e formativo delle sue sculture, oscilla tra soluzioni strutturate e l'imminente gesto liberatorio, che svincola l'opera dall'ordine logico della struttura stessa, interferendo con essa e aprendola all'imperfezione eventica.

Come accade, per esempio nell'opera *Nembalissa* (1986), il taglio in verticale sulla materia, crea un avvenimento plastico che restituisce maggior espressività all'insieme al blocco quadrangolare.

Dunque, non più sfere, ma blocchi quadrangolari, che “hanno sostituito le ariose strutture reticolari”⁵⁸¹ con tagli profondi inferti come ferite laceranti sul corpo della materia.

Da queste fenditure, che sembrano infierire non solo sulla materia, ma anche sulla perfezione del processo di estrusione, si determina anche una intensa vicenda chiaroscurale, che schiude cavità “dalle plurime suggestioni simboliche”⁵⁸²

In questa fase, ad essere protagonista non è tanto la sagoma dell'opera “quanto una sorta di crescita verticale della forma”⁵⁸³ (si vedano le opere del 1986, *Nembalissa* e *Piombise*), in cui l'animo geometrico risulta meno evidente, per lasciare spazio alle movenze più organiche e fisiologiche della materia.

Un altro aspetto importante riguardante queste opere del decennio Ottanta, è che oltre alla crescita verticale della forma, questa viene anche “de-posta”⁵⁸⁴ – come sostiene nei suoi scritti Nico Stringa - senza essere modellata, e questo comporta una serie di rilevanti valori formali e simbolici.

Infatti, Tasca come Leoncillo, a differenza del canonico fare del ceramista, sculturalmente procede secondo la via del “togliere” e del “levare”; la stessa via che Michelangelo (per quanto riguarda il marmo) codificò come “la via maestra della scultura”⁵⁸⁵, da cui la ceramica è sempre stata esclusa in quanto materia prensile e quindi destinata alla modellazione.

⁵⁸⁰ A. Veca, “Innovazione e continuità” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 32.

⁵⁸¹ G. Menato, “Dare forma alla terra” in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 9.

⁵⁸² F. Gualdoni, “Alessio Tasca. Una lettura” in *Alessio Tasca*, a cura di F. Gualdoni, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 13.

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ N. Stringa, “Di ‘terra’ in ‘terra’: sentieri di Alessio” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 28.

⁵⁸⁵ Ibidem.

Ad assolvere un ruolo importante quanto determinante nell'assestamento della forma estrusa, è la forza di gravità, che rimanda a quel concetto di avvenimento, nonché all'imprevedibilità dei risultati, nonostante l'uso di una macchina come la trafila. Inoltre, la forza di gravità che determina un andamento formativo scultoreo non più dal basso verso l'alto - secondo un moto proprio alla scultura che tende all'innalzamento di essa - ma dall'alto verso il basso, porta all'annullamento della canonica monumentalità scultuale, celebrando così l'antimonumentalità dell'opera scultorea: "il concetto di monumento che si innalza è sostituito da quello di manufatto che ricade, pronto a mostrare le proprie viscere"⁵⁸⁶ e , "venuta meno la prevedibilità del risultato, l'artista prende atto dell'evento da lui suscitato soltanto alla fine"⁵⁸⁷.

Dunque, l'operare e l'operato di Alessio Tasca, tra il termine del decennio Ottanta e l'inizio degli anni Novanta si formula secondo modi nuovi, seguendo le diverse declinazioni formali ottenibili dalla trafila e questa forma di tecnologia utilizzata in maniera del tutto innovativa dall'artista, "acquista la sua congenialità con l'opera: è essa stessa opera, vis, cadenza, ritmo, contenuto, messaggio"⁵⁸⁸.

I segni e i tagli che negli anni Ottanta interagivano con la materia, deturpandone la struttura reticolare e geometrica, si fanno ancora più gestuali e le opere incarnano sempre di più un'idea di rovina e di disfacimento; "talvolta sembra che una forza tellurica si sia abbattuta sul corpo solido dell'oggetto squarciandolo violentemente e un terremoto abbia scompaginato i blocchi compatti aprendo fessure profonde"⁵⁸⁹, come avviene, per esempio, nell'opera intitolata *Scrovegna* (1993) o *Crevan* (1986), oppure *Tronco* (1992).

Altre volte, la gestualità che infierisce nella materia, assume le sembianze eventiche di erosioni naturali e riduce, come eventi atmosferici corrosivi, "a relitto, ciò che la natura ha creato"⁵⁹⁰: ne sono un esempio le opere *Mileto* (1991), *Grespan* (1992).

Prende vita, in questi anni, l'ultimo ciclo di estrusioni a grande dimensione, che affrontano la tematica sempre più sentita dall'artista, quale la rovina, intesa come rovina della struttura

⁵⁸⁶ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 9.

⁵⁸⁷ Ibidem.

⁵⁸⁸ E. Crispolti, "Tasca tra Ottanta e Novanta" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 9.

⁵⁸⁹ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 9.

⁵⁹⁰ Ibidem.

reticolare portante dell'opera, che porta con sé significati molto più profondi legati a concetti quali "la casualità-necessità del farsi-disfarsi della forma"⁵⁹¹.

In questa fase, il rinnovamento dell'opera avviene in primis nella percezione di essa: il solido ceramico infatti, viene concepito secondo il (suo) senso di stabilità intrinseca scardinato dall'intervento segnico - gestuale dell'artista, che conduce il blocco tetragono al paradosso dell'instabilità e della voluta imperfezione.

Così facendo, Tasca, propone una prospettiva percettiva in cui l'opera non viene più considerata dal punto di vista della forma/non-forma, ma dal punto di vista della formazione/disgregazione/scissione, rivelando nel frammento la "soglia per una risalita verso la perduta, ma non obliata integrità"⁵⁹².

Queste *modus operandi* che Tasca adotta negli anni Novanta è il riflesso di un rovesciamento di prospettive e di umori, che si riversano nella materia fittile insieme al suo giudizio del mondo; l'inflessione o la distruzione del tessuto strutturale delle sue opere, sembra corrispondere ad una prospettiva poco ottimistica e caricata di stati esistenziali ineluttabili.

Come sostiene Enrico Crispolti, le opere in questione rivelano "un'emblematica del vivere lacerato, inquieto, ansioso, conculcato, attuale"⁵⁹³ e sembra di ripercorrere alcuni passi del *Piccolo Diario* di Leoncillo, dove le sculture materializzavano stati psicologici ed esistenzialisti, a tal punto da essere il riflesso tangibile di una vita. Allo stesso modo, "da scultura a scultura"⁵⁹⁴, le opere di Tasca vanno a formare un diario, non di carta, né di ceramica ormai, ma fatto di direttamente di terra in terra.

Al di là della poetica della "caduta", della "rovina" intesa come frammento e quindi parte di una reale integrità, vi è una continuazione nella produzione di Tasca, ed è originata dalla continua sperimentazione e dal "pensiero che si strugge nella ricerca di un'espressione solo più sofisticata"⁵⁹⁵. Emerge, in questa (non) ultima fase, l'indole attiva fatta di slanci ed entusiasmi dell'artista, che non arresta il suo percorso fittile, né si piega ai momenti difficili: la fiducia di Tasca nelle "infinite

⁵⁹¹ N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 28.

⁵⁹² N. Stringa, "Di 'terra' in 'terra': sentieri di Alessio" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 28.

⁵⁹³ E. Crispolti, "Tasca tra Ottanta e Novanta" in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 10.

⁵⁹⁴ Ibidem.

⁵⁹⁵ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 10.

possibilità dell'arte"⁵⁹⁶ e del "fare" lo conducono verso una nuova concezione dell'atto creativo, basata sul proprio tempo e quindi sulla "storia a cui esso si rapporta"⁵⁹⁷.

A contrastare – o a completare – i binomi casualità-necessità e farsi – disfarsi della forma, emerge la necessità di esprimere altri concetti quali "ricostruire" e "raccontare", tramandando così la storia di una tradizione secolare, ma anche quella di una civiltà artigiana che è stata ed è protagonista di una grande sapienza artigiana.

Nonostante per creare le proprie sculture, egli parta dall'uso di uno strumento meccanico come la trafila, comunque Tasca crede e rispetta il lavoro dell'uomo e questo lo lega indissolubilmente alle sue origini da artigiano e ceramista; allo stesso modo, egli rispetta la terra, tanto che sia nel mescolamento delle diverse argille formanti l'impasto estruso, sia nei tagli che nelle rotture rivelanti un liberato ordine interno della materia, egli restituisce "quel caos primordiale e materico, informale, che non ha niente del casuale e dell'improvvisato, ma che è espressione della sapienza dell'azione creativa"⁵⁹⁸.

Così, nel nome di un microcosmo alimentato da azioni sapienti del fare artigiano e da esempi di "laboriosità e saggezza"⁵⁹⁹, nel 1991, Alessio Tasca riprende e omaggia la storia di un intero paese in opere come *Peronio* (1995), che ricostruisce il volto architettonico della città di Vicenza, partendo dalla sua pianta quattrocentesca e soprattutto nei "tavelloni"⁶⁰⁰, che susseguendosi decorano le mura Antonibon di Nove.

Alessio Tasca, su commissione del Comune di Nove, realizza appunto "una decorazione per la mura che costeggia nel lato sud, l'area dell'ex manifattura Antonibon"⁶⁰¹.

Chiamarla "decorazione" è a dir poco riduttivo, in quanto si tratta di un'opera ricchissima e molto complessa, sia dal punto di vista formale, sia dal punto di vista dei contenuti.

La "Mura" di Nove, è un articolato racconto, una storia, un macrocosmo che - oltre ad una tradizione ceramica sapiente - comprende diverse fusioni della cinquantennale attività di uno scultore, artista, artigiano e uomo qual è Alessio Tasca; forse, anche per questo può essere

⁵⁹⁶ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 10.

⁵⁹⁷ Ibidem.

⁵⁹⁸ A. Pistolesi, "Alessio Tasca a Montelupo" in *Alessio Tasca a Montelupo*, Festa Internazionale della Ceramica 2008, Montelupo Fiorentino, Tipografia Rumor, Studio Bozzetto Cartigliano, Vicenza 2008.

⁵⁹⁹ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 10.

⁶⁰⁰ Ibidem.

⁶⁰¹ F. Gualdoni, *Alessio Tasca*, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 57.

considerata come “un punto fermo della sua attività”⁶⁰², quella che fonde le sue sperimentazioni, le sue ricerche tecniche e formali, le sue poetiche e le sue invenzioni ceramiche.

Come sostiene lo stesso Tasca, “sono solo alcune scene di un ricco itinerario della memoria, che entrano nella narrazione della ‘Mura’ “⁶⁰³, sono momenti di vita che lo riguardano e che riguardano la sua terra, tanto che la narrazione si fa racconto simbolico, attraverso immagini della memoria. Ma l’articolarsi di questa narrazione fittile va ben oltre il legame viscerale, quanto sentimentale che Tasca ha con la sua terra e con la storia di questa; l’opera infatti, oltre alle sue plusvalenze simboliche, rappresenta anche la straordinaria capacità tecnica che l’artista mette a punto con l’uso della trafilatura e la continua necessità di metter alla prova il suo operato attraverso una incessante sperimentazione.

Dal punto di vista tecnico, la “Mura” si compone di circa sessanta pannelli di grandi dimensioni, realizzati in grès e colorati con i diversi toni del bruno, fino alle tonalità più chiare dell’avorio.

L’espressività cromatica è data anche dalla sovrapposizione dei diversi toni che, nonostante la loro sobrietà, riescono a creare un certo impatto visivo.

La narrazione si svolge tra ritagli di figure, oggetti, architetture, “mettendo in evidenza l’alternarsi dei cromatismi della materia”⁶⁰⁴, che si rivelano tra chiarezza e ombra.

La vicenda si snoda in otto sezioni che hanno come perno i ricordi giovanile di Alessio Tasca, comprendenti i suoi maestri e i nomi che hanno fatto la storia della tradizione ceramica di Nove, come gli Antonibon, Baccin, Baroni, ma anche Petucco e Parini.

Nella sua composizione, da un punto di vista formale e strutturale, l’opera in questione rimanda facilmente ad echi provenienti dall’arte medievale, che sullo scultore ha sempre esercitato un certo fascino; i dettagli compositivi sono il frutto di uno studio accurato che nulla vuole tralasciare in quest’opera che “traduce in forme essenziali [...] personaggi e cose coinvolgendoli in una sintesi narrativa dai toni lirici”⁶⁰⁵.

Ogni immagine rappresentata in quest’opera è il riflesso di pensieri non raccontati, che si celano nei rimandi di altre rappresentazioni visibili, ma sono anche l’espressione di un sentimento autobiografico molto sentito, sia dall’autore che dai suoi conterranei e tutti coloro che hanno condiviso in quella terra il clima del secondo dopoguerra.

⁶⁰² G. C. Grosso, “La ‘Mura’ di Nove” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 35.

⁶⁰³ Ibidem.

⁶⁰⁴ G. C. Grosso, “La ‘Mura’ di Nove” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 35.

⁶⁰⁵ Ibidem.

Un altro rimando e omaggio alla grande tradizione ceramica novese, si concretizza nella tecnica di realizzazione di alcune parti di questa “decorazione”; nelle soluzioni tecniche adottate da Tasca, infatti, emerge il continuo riferimento alla procedura eseguita per la realizzazione dei famosi cestini in ceramica, ma rievocata secondo uno spirito nuovo.

Le superfici di alcuni pannelli, infatti, vengono rese dinamiche da una struttura data dall’articolato intreccio di fasce, nel tentativo di rievocare – oltre alla forma – anche il senso di leggerezza strutturale proprio dei famosi cestini in ceramica (un esempio piuttosto palese si manifesta nel dettaglio del mese di Maggio: un cestino appoggiato a destra della coppia di innamorati).

Nonostante la naturale pesantezza materica di un materiale fittile come il grès, Tasca cerca di articolare delle forme, attraverso soluzioni tecniche tese all’alleggerimento dell’intero impianto decorativo; lo si può notare in alcuni particolari, come il salice nel mese di Novembre, realizzato con l’intreccio di linee ricurve che lasciano intravedere lo strato sottostante.

Nel pannello di Novembre, inoltre, viene rappresentato anche il Brenta, investito di significati metaforici che rimandano alla “ripresa consapevole di un habitat come forse non è mai stato, cioè meglio di sempre, come posto dove gli animali possono vivere indisturbati e riprodursi felicemente”⁶⁰⁶.

Oltre alle rappresentazioni metaforiche e simboliche, vi sono anche immagini che rievocano scene di vita trascorsa, ricordi e momenti realmente accaduti, realizzati attraverso la sovrapposizione di piani in cui “la disuniformità del fondo, a volte animato anche da tocchi di cobalto, riveste un ruolo di primaria importanza nella fusione degli elementi narrativi”⁶⁰⁷.

La continuità strutturale assente nella concatenazione dei vari mesi, viene supplita dall’anticipazione della scena successiva su ogni pannello, in modo tale da evitare la frantumazione del flusso narrativo, che necessita di essere restituito nella sua integrità.

Di grande interesse è anche l’effetto di dilatazione spaziale, creato attraverso l’andamento oblique delle diverse scene che, strutturalmente e stilisticamente, rimandano alle diverse fasi produttive e artistiche dell’attività di Tasca: dagli intrecci, ai graffiti incisi sulla scabra materia qual è il grès. E anche per questo la “Mura” è un’opera molto significativa nel percorso dello scultore, perché al di là dei contenuti trattati, evocati, rappresentati, si tratta di un lavoro che deriva “da una lunga gestazione di esperienze”⁶⁰⁸.

⁶⁰⁶ G. C. Grosso, “La ‘Mura’ di Nove” in *Alessio Tasca. Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 38.

⁶⁰⁷ Ibidem.

⁶⁰⁸ Ibidem.

L'opera della "Mura", non rappresenta però un epilogo alla sua carriera artistica, si rivela, piuttosto, un ulteriore spunto di riflessione, che porta l'artista ad esplorare ulteriori possibilità narrative, concretizzandole in una "rivisitazione del grande ciclo dei mesi affrescato a Torre Aquila a Trento"⁶⁰⁹ (eseguito da un maestro del gotico Internazionale nei primi anni del '400), ma non solo; Tasca combina materia e memoria collegando il passato al presente e rinnovandolo di nuovi stimoli e altrettante nuove imprese artistiche.

Imprese artistiche che, nonostante tutto, hanno sempre a che fare con la vita, in qualche modo ad essa sono legate e Tasca lo sottolinea attraverso l'associazione delle sue sculture alla parola di Marco Paolini, realizzando per lui elementi scenici per *L'orto*, ispirato ai testi di Luigi Meneghello.

Prendono vita dei grandi *collages* abitati da immagini, tecniche e motivi di ogni genere; grès e argille si mescolano conferendo suggestivi effetti cromatici a figure, ora reali, ora simboliche.

Nelle sue ultime opere inedite, realizzate per la mostra tenutasi a Valdagno nel 2001, intitolata *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, l'artista "recupera lo spirito perenne della classicità, dentro cui si agita però l'anima inquieta dell'uomo moderno, volto alla continua ricerca"⁶¹⁰.

Sono poderose colonne tronche, che sembrano mantenere in alcune fatture, le loro origini laterizie, quell'origine che metaforicamente riporta alla funzione di sostenere e di "stare".

Sono "poderosi rocchi"⁶¹¹ animati da vibranti scanalature esterne e arricchiti al loro interno da sviluppi a motivo stellare, come nell'opera intitolata *Selinunte* (2001), sono cilindrici manufatti che chiedono di essere guardati ed esplorati dall'alto, quasi a ribadire il legame con il moto di estrusione che li ha lasciati a-cadere e per coglierne "la complessa intima struttura"⁶¹².

Sono la testimonianza, di un'ultima maturità, che non si appaga delle memorie di un riconosciuto percorso ricco e di indiscutibile qualità.

Alessio Tasca non intraprende, quindi, un percorso *à rebours*, ma sembra attaccarsi nuovamente al suo concetto di verticalità che - se in termini di estrusione accade e cade dall'alto verso il basso, assestando il suo moto grazie alla forza di gravità - in questa nuova fase, lo schema verticale sembra rovesciarsi e crescere dal suolo, da quella sua terra concreta e afferrabile, ma anche simbolica e rivelata. E proprio questa ascendente crescita dal suolo, non può che condurre l'artista

⁶⁰⁹ F. Gualdoni, *Alessio Tasca, Terra&Terrasette*, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 57.

⁶¹⁰ G. Menato, "Dare forma alla terra" in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 11.

⁶¹¹ Ibidem.

⁶¹² Ibidem.

ad un motivo caricato di valore “antropologico prima che formale”⁶¹³, qual è quello della casa e della sua dimensione architettonica.

Il rapporto con l’architettura viene in realtà ripreso sin dalla decorazione della “Mura “ Antonibon, che rimanda al recupero di un’integrazione delle arti, a prescindere dalla loro natura e oltre le gerarchie, forse, non ancora del tutto smantellate; ma in sculture come *Teonghia* (1997) e *Reoso* (1997), fino ad *Acreide* (2001) e *Selinunte* (2001), la dimensione architettonica si manifesta in un gioco tra “uno stare e un ergersi”⁶¹⁴ e un fuori e un dentro in cui “tensioni emotivamente e plasticamente centripete collidono con forze disordinanti, squilibranti, che minano il crescere della struttura nel suo stesso farsi, sino a schiudere contraddizioni concettualmente vistose”⁶¹⁵.

A questo proposito, Flaminio Gualdoni afferma come in questo ultimo periodo rimonti una necessità di far struttura “*cum figuris*, come riprendendo una delle ragioni più profonde del far scultura in ceramica”⁶¹⁶, in quanto, “se un vaso può essere immagine in sé e motivo antropomorfo, se un’ansa può farsi braccio, e un serpente ansa, e un collo farsi collo, i mattoni originari da cui Tasca ha preso le mosse non possono che farsi casa”⁶¹⁷.

E nelle opere di Tasca, nelle loro profondità, che sono le stesse di un contenente, che esso sia vaso o che sia casa, vien da entrarci dentro, per cercarvi la voce della materia. Voce che racconta, narra, esplica le idee e la loro forza, generatrice di altre nuove terre.

Chiede di essere ascoltata quella voce, perché a quel materiale sacro qual è la terra, Tasca ha affidato il suo messaggio.

⁶¹³ F. Gualdoni, *Alessio Tasca*, Terra&Terrasette, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002, p. 13.

⁶¹⁴ Ibidem, p. 15.

⁶¹⁵ Ibidem.

⁶¹⁶ Ibidem.

⁶¹⁷ Ibidem.

OPERE



Alessio Tasca, *Bottiglie*, 1961.



Alessio Tasca, *Eucalipto*, 1962.



Alessio Tasca, *Cornovaso*, 1968.



Alessio Tasca, *Sfera*, 1976.



Alessio Tasca, *Cosmagnon*, 1979.



Alessio Tasca, *Nembalissa*, 1986.



Alessio Tasca, *Piombise*, 1986.



Alessio Tasca, *Mileto*, 1991.



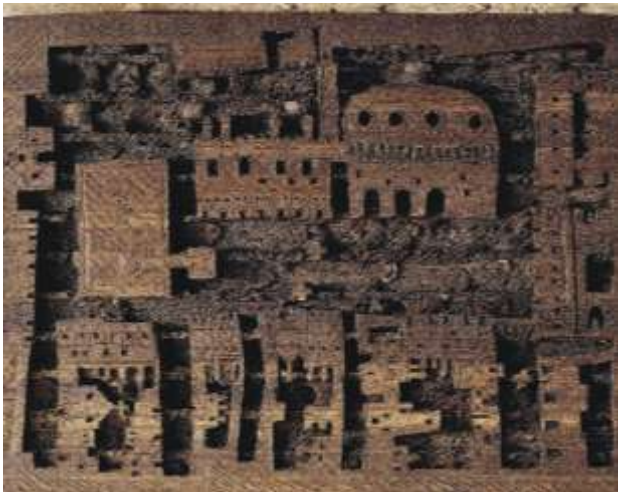
Alessio Tasca, *Gavega*, 1992.



Alessio Tasca, *Teonghio*, 1997.



Alessio Tasca, *Terragno*, 1997.



Alessio Tasca, *Peronio*, 1996.



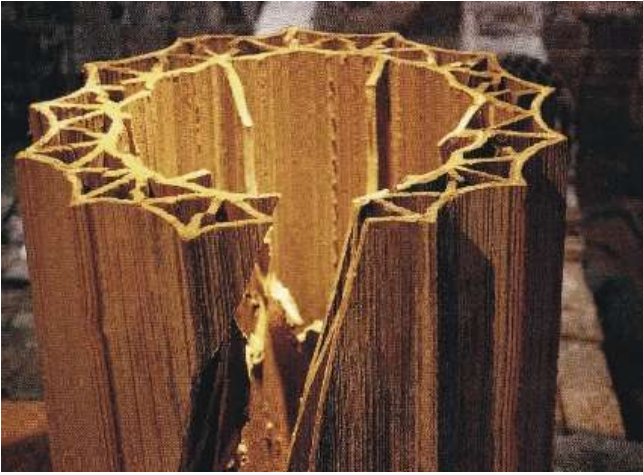
Alessio Tasca, *Uzeda*, 2001.



Alessio Tasca, *Hyblaea*, 2001.



Alessio Tasca, *Acreide*, 2001.



Alessio Tasca, *Selinunte*, 2001.



Alessio Tasca, *Selinunte*, 2001.

8.

NOVE. UN MACROCOSMO CERAMICO.

Alessio Tasca (ma anche Carlo Zauli), ci mostra il rapporto viscerale con la propria terra. Terra di ceramica. Un rapporto animato da passioni profonde, che giungono ai polpastrelli per riversarsi, poi nuovamente nella terra, nell'argilla plasmabile.

La terra novese, conosce bene questo legame, dove "la passione e la lavorazione della ceramica [...] hanno radici antiche che risalgono alla fine del XVII secolo"⁶¹⁸.

Nove, infatti, gode di una radicata e riconosciuta rinomanza internazionale in campo ceramico, dovuta, oltre che alla sapienza artigianale dei suoi abitanti, anche alla sua posizione geografica favorevole.

Determinante in questo senso, è il fiume Brenta: promotore di un'altra relazione fortissima; tra l'uomo e il fiume, infatti, vi è un legame "che si perde nella notte dei tempi"⁶¹⁹ e anche la storia di Nove deve molto alla vicinanza con il corso d'acqua, determinante per lo sviluppo socio-economico della città.

La cittadina vicentina si sviluppa sul lato destro del Brenta, dove il letto del fiume si sviluppa nella sua massima ampiezza; il territorio si estende su circa otto chilometri quadrati e vi risiedono circa cinquemila persone la cui attività principale consiste quasi esclusivamente nella produzione della ceramica.

Fin dall'antichità, il fiume arreca "con le sue 'brentane' profondi mutamenti al territorio attraversato a causa della sua natura torrentizia"⁶²⁰, tanto che nel 1653 si verifica una piena disastrosa che rovina gli intrecci delle rogge novesi e nel 1707 avviene un'inondazione che devasta l'intero paese; tra il 1709 e il 1717, altre piene del Brenta si riversano nel territorio, trasformando la zona di Rivarotta in un "deserto di giare e sassi"⁶²¹.

Ma al di là della presenza del fiume che, nel corso dei secoli, un po' prende e un po' dà a questa terra, per scoprire le origini storiche della ceramica novese è necessario tornare al XVII secolo e alle circostanze che, verso la metà di esso, fecero sì che il Governo veneto promuovesse la manifattura ceramica, al fine di contrastare centri come Faenza, Lodi, Genova; nasce così la prima manifattura ceramica dei Manardi, che ha grandi riscontri fino al secolo successivo; e, se nel

⁶¹⁸ K. Brugnolo, *La ceramica nel Veneto. Museo Civico della Ceramica di Nove*, Cierre Grafica, Verone 2004, p. 3.

⁶¹⁹ N. Stringa, "Il nuovo Museo della Ceramica di Nove" in *Show Case*, n° 16, Ottobre 1994.

⁶²⁰ A. B. Pastega, "Nove: terra di rogge, opifici e ceramiche" in *La ceramica nel Veneto. Museo Civico della Ceramica di Nove*, a cura di K. Brugnolo, Cierre Grafica, Verone 2004, p. 9.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 22.

Cinquecento le botteghe in ambito veneto che più si distinguono sono a Padova e a Venezia, nel Seicento “il monopolio della maiolica si sposta nell’entroterra: a Bassano, appunto, con i Manardi”⁶²².

Questi, fino al primo quarto del Settecento, avranno l’esclusiva in tutto il territorio della Serenissima per quanto riguarda la produzione di vasi da farmacia, oggetti ornamentali e d’uso, piatti e, a partire dal Seicento, una produzione di oggetti a stampo, che non necessitano dell’uso del tornio.

Ma nei primi anni del Settecento, la manifattura bassanese decade e contemporaneamente, a Nove, nasce quella che sarà la più importante fabbrica di ceramiche del Veneto: la manifattura Antonibon.

Con Giovanni Battista Antonibon, prende il via una dinastia di ceramisti riconosciuti come i fondatori di una manifattura matrice dell’arte ceramica di Nove, ma è giusto chiarire che, in realtà, già nel 1689 Pasqualino Antonibon III (padre di Giovanni Battista), al corrente degli investimenti allora in voga nel suo paese, adatta un suo mulino in un “edificio per pestar sassi e macinar colori per le pignatte”⁶²³.

Il figlio Giovanni Battista prosegue gli intenti del padre e nel 1719 si accorda con Giovanni Maria Moretto di Giacomo per una produzione di “cristallina” (una forma di maiolica decorata in maniera rapida con i colori rosso e ramina) a Rivarotta.

Queste, sono le basi per la futura azienda fondata ufficialmente nel 1727, dopo che Giovanni Battista ottiene un’esenzione ventennale dai dazi imposti per la produzione e ottiene la licenza per la costruzione di un altro mulino, avviando così “una sua manifattura di terraglie e di maioliche fine”⁶²⁴.

Nei primi anni del terzo decennio del Settecento la manifattura Antonibon è ormai divenuta la più prestigiosa industria ceramica dello Stato veneto, tanto che l’importazione di ceramiche bianche e azzurre provenienti da Delft cala notevolmente; pertanto, è possibile ipotizzare che i decori più antichi di questa manifattura richiamassero i modelli olandesi dalle tonalità bianche e blu.

E’ inoltre attribuibile “ad una fase di passaggio tra la produzione iniziale monocroma e il successivo sviluppo, caratterizzato da una vivace policromia, uno dei decori più originali della manifattura in blu, verde e viola, di manganese con profilature brune e rari piccoli tocchi gialli, chiamati

⁶²² P. Marini, N. Stringa “ ‘La fabbrica privilegiata’ Antonibon. Una manifattura europea del Settecento” in *La ceramica degli Antonibon*, a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Electa, Milano 1990, p. 19.

⁶²³ A. B. Pastega, “Nove: terra di rogge, opifici e ceramiche” in *La ceramica nel Veneto. Museo Civico della Ceramica di Nove*, a cura di K. Brugnolo, Cierre Grafica, Verone 2004, p. 22.

⁶²⁴ Ibidem.

convenzionalmente 'a fiori recisi' " ⁶²⁵ che, probabilmente ricavati da modelli incisi, compongono ricchi mazzi.

Le gelosie e le invidie scatenate dal fiorentino mercato della manifattura Antonibon, portano ad uno spiacevole evento che vede Giovanni Battista assassinato in circostanze misteriose. A succedergli è il figlio Pasquale Antonibon, che porterà "ai massimi fasti" ⁶²⁶ l'industria di famiglia, tanto che il decennio tra il 1744 e il 1754 coincide con il suo massimo splendore.

Le maioliche di Nove "apprezzate per la varietà de' lavori, per la pulitezza e per l'adornamento di ben eseguite Pitture" ⁶²⁷, sconfiggono ogni concorrenza affrontando il mercato internazionale; inoltre dalla relazione dei Savi risalente al 1751, è possibile venire a conoscenza che queste non erano destinate solo "al comodo e pulizia degl'usi domestici, ma persino all'ornamento delle abitazioni" ⁶²⁸.

Pasquale Antonibon fa fiorire nuove forme, nuovi decori che contribuiscono alla fondazione di una nuova poetica, matrice per un vero e proprio "Stile Nove", diventando anche un promotore del gusto.

Tra i vari decori, i più in voga sono il decoro a *blansèr* (caratterizzato dalla presenza di fiori blu, rosso o bruno manganese, solitamente accostati in un numero di tre e contornati da una serie di decori a foglie), a gruppi di frutta (accostati a gruppi di elementi architettonici, ma anche ruderi e strumenti musicali), ma è la cineseria che, in realtà, "unisce tutte le arti del rococò europeo come riflesso di un'identica passione" ⁶²⁹, considerando che è anche il motivo che più si presta a numerose varianti; altri decori sono meno diffusi, come quello Imari (dalla tricromia rossa, gialla, blu) che rimandante ai modelli di Delft e successivamente a quelli di Meissen (fiori naturalistici, soggetti religiosi desunti da stampe).

Sono tutte creazioni che si distinguono per l'eleganza compositiva e "trovano il loro più felice completamento nell'armonioso rapporto istituito tra fondo e decorazione, tra il bianco latteo e luminoso dello splendido smalto quasi vellutato e la policromia" ⁶³⁰, ma un elemento

⁶²⁵ P. Marini, "La manifattura Antonibon" in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 15.

⁶²⁶ A. B. Pastega, "Nove: terra di rogge, opifici e ceramiche" in *La ceramica nel Veneto. Museo Civico della Ceramica di Nove*, a cura di K. Brugnolo, Cierre Grafica, Verone 2004, p. 23.

⁶²⁷ P. Marini, N. Stringa " 'La fabbrica privilegiata' Antonibon. Una manifattura europea del Settecento" in *La ceramica degli Antonibon*, a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Electa, Milano 1990, p. 21.

⁶²⁸ P. Marini, "La manifattura Antonibon" in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 17.

⁶²⁹ Ibidem, p. 18.

⁶³⁰ P. Marini, N. Stringa " 'La fabbrica privilegiata' Antonibon. Una manifattura europea del Settecento" in *La ceramica degli Antonibon*, a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Electa, Milano 1990, p. 22.

particolarmente caratterizzante è “l’inimitabile”⁶³¹, quanto riconoscibile “rosso Antonibon”, resistente alle alte temperature.

Questo per quanto riguarda i decori, ma altre testimonianze fittili restituiscono anche un puntuale panorama della natura di questa produzione: cestini traforati, manici per posate, alzate, vivandiere e gelatiere, ma anche tazze e tazzine, centritavola, vasi per fiori e per alimenti; e ancora, tabacchiere, bidet, vasi da notte, portacipria e servizi da scrittoio.

La maggior parte di questa produzione viene realizzata attraverso la tecnica dello stampo e, in rari casi, tramite il tornio.

Sempre in questa metà del Settecento, vengono avviati i primi esperimenti per la produzione della porcellana, che giungeranno al successo dal 1762, quando la Serenissima concede agli Antonibon gli stessi privilegi concessi ad altre manifatture importanti per la produzione di porcellana (Udine e Venezia), facendo sì che nei primi anni Sessanta, la manifattura novese sia la quinta in Italia a produrre un materiale tanto delicato e tanto pregiato.

La porcellana, destinata soprattutto a Venezia, veniva incentivata dalla Serenissima, con l'intento di stimolare una produzione di oggetti molto richiesti in loco, evitandone così l'importazione dall'estero. La produzione novese dunque si afferma anche attraverso decori e le scelte cromatiche di accostamento tra un colore e l'altro; gli oggetti comunemente realizzati in porcellana sono “chiccare da caffè, da cioccolata e da tè”⁶³², ma anche “cantarine senza manico”⁶³³ (tazzine senza manico), scodelle da brodo, anche chiamate tazze della puerpera o della “comare”, ma non solo: anche figure singole, come pastorelli, maschere, amorini e figure allegoriche oltre che mitologiche; prende così il via anche una produzione di piccola scultura in porcellana, a partire da 1776.

Nel decennio Ottanta, dopo l'affermata produzione della porcellana, un fidato collaboratore di pasquale Antonibon, Giovanni Maria Baccin, avvia una ulteriore produzione: la terraglia.

Questa, ottenuta sin dal 1725 da Josiah Wedgwood, è un particolare tipo di ceramica che, grazie alla bianchezza della pasta, molto somiglia alla porcellana, con una differenza: il costo è minore e proprio l'industria dell'inglese a Stafford, aveva generato una notevole concorrenza ai ceramisti italiani.

⁶³¹ P. Marini, N. Stringa “ ‘La fabbrica privilegiata’ Antonibon. Una manifattura europea del Settecento” in *La ceramica degli Antonibon*, a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Electa, Milano 1990, p. 22.

⁶³² P. Marini, “La manifattura Antonibon” in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 25.

⁶³³ Ibidem.

Nei primi anni dell'Ottocento, è proprio la terraglia a salvare le manifatture dal tracollo economico che costringe molte fornaci di porcellana a chiudere, a causa dei costi elevati e ad una conseguente scarsità di domanda da parte del mercato.

Questo nuovo materiale, seppur meno resistente della maiolica, ha comunque una buona tenuta, tanto da essere impiegato per la realizzazione di oggetti diversi, spesso anche leggeri e sottili o, al contrario, di grandi dimensioni, con il pregio di un minor rischio – rispetto alla porcellana - di piegatura durante la cottura.

La terraglia, inoltre, “si presta anche per una decorazione a ‘terzo fuoco’, che imita la porcellana anche nei colori, fra cui ricorrono il rosa, il viola, certe tonalità del verde, il rosso”⁶³⁴(la decorazione a ‘terzo fuoco, messa a punto da Antonibon, viene intensificata da Baccin nella produzione di terraglia e ne diverrà uno degli elementi caratterizzanti).

Molte forme realizzate in terraglia si rifanno a quelle in porcellana, ma oltre ai richiami e ai rimandi ad una produzione precedente, vi è anche l'introduzione di nuovi e diversi modelli, che si verifica in maggior misura negli oggetti di decoro, di arredamento e nei servizi da tavola. “Semplificate e alleggerite nel disegno, le nuove forme ben si prestano ad accogliere decori minuti e delicati, che danno ampio risalto al fondo chiaro del pezzo”⁶³⁵; a prevalere sono i motivi floreali, soprattutto quello definito “a Marsiglia”.

L'introduzione della terraglia nella produzione novese, permette di mantenere un mercato notevole, nonostante la crisi politica ed economica che investe quel periodo storico, ma dopo la caduta della Repubblica di Venezia, cadono le dinamiche di agevolazioni fiscali e anche quel sistema protezionistico che distingueva la struttura economica della Serenissima; le tasse salgono.

Nonostante tutto questo, la manifattura continua a prosperare e il Baccin la conduce fino ai primissimi anni del XIX secolo, quando nel 1802 subentrano i Baroni, fino a che nel 1825, fanno ritorno gli Antonibon, che guideranno la manifattura fino alla fine del 1800.

Nelle manifatture attive in questo periodo, come quella Antonibon, viene abbandonata la lavorazione della porcellana, perché, a causa delle mutate situazioni economiche, sociali e politiche, urge un cambiamento anche nel settore produttivo.

Domina dunque la rinuncia ad una produzione di lusso destinata ad una nobiltà ormai decaduta, per considerare una clientela meno abbiente, ma sicuramente più vasta, costituita da borghesi, contadini e operai.

⁶³⁴ P. Marini, N. Stringa “ ‘La fabbrica privilegiata’ Antonibon. Una manifattura europea del Settecento” in *La ceramica degli Antonibon*, a cura di G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, Electa, Milano 1990, p. 31,

⁶³⁵ Ibidem,

Necessariamente i pittori “tralasciano i particolari, rinnovano i soggetti, sveltiscono il segno, inventano nuovi procedimenti per rendere più rapida l’esecuzione dei decori”⁶³⁶, creando così, a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, quella tipologia di ceramiche che, grazie alle loro caratteristiche innovative e originali, diventano “uno degli aspetti più importanti dell’arte popolare veneta”⁶³⁷.

Nasce così la ceramica popolare, non più fatta da pezzi ricchi di minuzie e particolari preziosi, ma oggetti più modesti, accessibili ad una più vasta fascia di persone e destinati alle case paesane.

Gli esemplari del primo trentennio sembrano subire gli influssi del periodo classico, quando gli stessi pittori erano abituati a rapportarsi con un materiale come la porcellana, la maiolica e i bordi dei piatti erano arricchiti e decorati a festoni, composizioni di fiori e frutta molto particolareggiati; ma l’adattamento da parte di questi, alla terraglia, non tarda a manifestarsi e verranno introdotte altre tecniche più veloci (lo spolvero, la spugnetta, le mascherine), al fine di rendere più rapida l’esecuzione dei decori, ma soprattutto per poter realizzare molti pezzi con lo stesso decoro e le stesse proporzioni.

I soggetti maggiormente riprodotti in questo periodo, rappresentano immagini del quotidiano, sono spaccati di una realtà popolare comprendente vari aspetti come la religione, gli sport, il tempo libero (la caccia, la pesca, i balli), ma anche la natura nelle sue diverse manifestazioni.

Con queste modalità esecutive, le manifatture ceramiche si avviano verso una vera e propria produzione in serie “condotta in vari stadi, ma sempre individuale”⁶³⁸.

Negli anni Sessanta dell’Ottocento, a seguito dell’unificazione dello Stato Italiano e l’intensificarsi degli scambi internazionali, la condizione italiana dal punto di vista economico si rivela evidentemente arretrata rispetto ad altri contesti geografici; pertanto – contrariamente all’Inghilterra, dove l’industria è fruttuosa da ormai un secolo e sente la necessità di rilanciare il lavoro artigianale - viene considerata l’idea di sacrificare la sfera dell’artigianato per impiegare più risorse ed energie nell’industrializzazione.

A Nove, limitatamente al settore ceramico, si verificano entrambe le tendenze “invertite però cronologicamente”⁶³⁹.

⁶³⁶ N. Stringa, “Il nuovo Museo della Ceramica di Nove” in *Show Case*, n° 16, Ottobre 1994.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ N. Stringa, “Il Museo della Ceramica di Nove” in *CeramicaAntica*, n° 11/94 – 1/95, Casa editrice Belriguardo, p. 36.

⁶³⁹ *Ibidem*.

Contemporaneamente a questa produzione dai soggetti popolari, si sviluppa anche un'altra tipologia, sempre più richiesta dai nascenti ceti agiati: il neo-rococò, come nuova espressione di rinnovamento.

Questo stile, "caratterizzato a volte dalla ripetizione di forme del secolo precedente"⁶⁴⁰, è costituito dall'accentuazione dei motivi ornamentali a rilievo (*rocailles*), da decorazioni floreali molto espanse sulla superficie ceramica, ma anche da scene veristiche.

Dal punto di vista tecnico, si procede con un rinnovamento tecnologico a partire dai forni, per procedere poi con nuove soluzioni per gli impasti e gli smalti e le nuove forme vengono sempre più spesso "progettate", per poi essere riprodotte in serie.

Così, prende il via una enorme produzione di oggetti di svariate forme e dimensioni, caratterizzati da motivi plastici talvolta esasperati, come la conchiglia riprodotta in tutte le sue varianti; la linea a "S" (la "linea della bellezza di Hogarth"⁶⁴¹) domina nei contorni mossi e nelle decorazioni che, con le loro scene veristiche e motivi floreali, invadono tutto lo spazio che le superfici ceramiche mettono a disposizione.

Proprio coloro che dipingono motivi floreali estremamente naturalistici, salvano il genere dalla ripetitività esasperante; essi armonizzano il loro gusto compositivo con le scelte cromatiche e le varianti rappresentative, copiando dal vero i fiori del proprio giardino, raccogliendoli e gettandoli con grazia e maestria sul pezzo ceramico.

La fine dell'Ottocento vede l'apertura di nuove aziende individuali, da parte di operai che scelgono di proseguire lungo un proprio percorso e sul nascere del Novecento, il clima è teso e le congiunture economiche si presentano difficoltose e critiche, anche a causa del periodo bellico.

Con la chiusura di alcune fabbriche, si crea un periodo di stasi, in cui non v'è traccia alcuna di rinnovamento, almeno fino al 1940; ciò non toglie che, in alcuni contesti, come l'Istituto d'Arte per la Ceramica fondato nel 1875 da Giuseppe de Fabris, non vi siano tentativi promossi con spirito innovativo.

Ma il passaggio tra il XIX e il XX secolo è caratterizzato soprattutto dalla diffusione di istanze artistiche come lo stile Liberty, che in Europa si è sviluppato già da qualche anno.

L'espansione di questa "arte nuova" viene favorita dalle numerose Esposizioni Internazionali "che fin dalla fine dell'Ottocento furono organizzate in Europa portando i ceramisti italiani al confronto

⁶⁴⁰ N. Stringa, "Il nuovo Museo della Ceramica di Nove" in Show Case, n° 16, Ottobre 1994.

⁶⁴¹ N. Stringa, "Il Museo della Ceramica di Nove" in CeramicaAntica, n° 11/94 – 1/95, Casa editrice Belriguardo, p. 42.

con realtà diverse e all'avanguardia" ⁶⁴². E nel caso dei ceramisti vicentini, vi è uno stimolo importante, che li conduce al raggiungimento di grandi risultati nazionali e internazionali; nonostante il gusto Liberty, a Nove, sia sempre stato "contrastato e tenuto in ombra dal peso soverchiante della tradizione" ⁶⁴³, le diverse Scuole di Disegno favoriscono lo sviluppo di queste istanze, facendole convivere con un impegnato mantenimento di linguaggi tradizionali radicati.

Il fermento più rilevante, come nota Guido Marangoni nella sua *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane* (1927), deriva dalla Grande Esposizione Internazionale di Parigi del 1900, che instilla agli artigiani italiani dei nuovi modelli.

Inoltre, a contribuire ad uno stimolo più spinto e ad una nuova ricezione dei modelli proposti, sono le riviste che nascono e si affermano proprio in questi primi anni del XX secolo; riviste come *Emporium*, *Arte Decorativa e Industriale* e molte altre la cui diffusione avviene sulla stessa linea della ripresa economica dei primi anni del novecento e che viene "intrapresa da molti critici dell'epoca per colmare lo scarto temporale in fatto di lettura di stili e modelli, che l'Italia ancora presentava"⁶⁴⁴.

Proprio in questo periodo, che va dal 1900 allo scoppio della prima guerra mondiale – chiamato anche periodo giolittiano – caratterizzato da forti propulsioni economiche, vede la ceramica veneta coinvolta nel rinnovamento portato dalla produzione industriale che, mediante alcuni cambiamenti apportati alle fabbriche più rinomate, volge lo sguardo anche al design e a nuove ricerche stilistiche, avvalendosi anche di talentuosi giovani artisti, come fu Arturo Martini per la Fornace di Gregorio Gregorj.

Nonostante il fermento brulicante di nuovi stimoli portati dai numerosi venti europei, le manifatture vicentine continuano a produrre grazie alla costante ripresa di modelli già radicati, come quelli del barocco, del rococò e di un più puro neoclassicismo; per tutto il primo conflitto mondiale, le aziende di questi luoghi rimangono fermamente legate "agli schemi produttivi di un secolo e mezzo prima" ⁶⁴⁵.

Alcune manifatture riuscirono ad ottenere risultati molto alti dopo avere spaziato, (lasciandosi contaminare) i propri contatti con un contesto artistico di più ampio respiro, come quello veneziano.

⁶⁴² M. M. Polloniato, "La ceramica del '900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche" in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 47.

⁶⁴³ N. Stringa, "Il nuovo Museo della Ceramica di Nove" in *Show Case*, n° 16, Ottobre 1994.

⁶⁴⁴ M. M. Polloniato, "La ceramica del '900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche" in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 48.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 50.

Vi sono anche altri esempi la cui produzione si è lasciata ispirare delicatamente dal gusto Liberty, ma sempre accostandola a modelli classici e settecenteschi, come nel caso della manifattura Dal Prà e Agostinelli.

Tuttavia, lo stile Liberty, come già è stato detto, non attecchisce solidamente nelle manifatture in questione, in quanto la richiesta di una produzione che segua i motivi neo barocchi e rococò è sempre molto viva e “rende inutile una qualsiasi ricerca stilistica”⁶⁴⁶ tesa agli stimoli del nuovo gusto.

Ma quando nei primi anni del 1900, ha luogo un periodo di crisi mondiale, che non risparmia nemmeno uno dei settori economici della provincia vicentina, compreso quello fittile, “neppure l’eccellenza della materia prima e il mantenimento, a livello nazionale, della politica protezionistica voluta da Crispi e mantenuta da Giolitti”⁶⁴⁷ riescono a salvare l’ambito della ceramica artistica e non, investito violentemente dalla concorrenza estera.

E la tradizione radicata e perdurante della terra di Nove e di Bassano del Grappa, non è di aiuto in questa complessa fase in cui nuovi sbocchi per incentivare il mercato sono necessari.

Ad affossare ancora di più la situazione, lo scoppio del conflitto mondiale e il reclutamento obbligato di numerosissimi operai che, inevitabilmente, portano alla chiusura di numerose manifatture ceramiche; senza alcun segno di progresso “degnò di rilievo”⁶⁴⁸, la produzione ceramica di questi anni è segnata da un periodo di profonda stasi, se non recessione.

Termina anche questo periodo e l’iperbole sembra risalire; gli anni Venti sembrano godere di un benessere che va aumentando e altre nuove manifatture nascono e si affermano nel contesto novese, ritornando ad uno stile più aulico e abbandonando completamente la maiolica in favore della terraglia, ma purtroppo verso la fine del decennio, ritorna, come per una ciclicità instabile, un periodo di ristagno nelle produzioni, che mantengono come centro principale di riferimento Nove; questo clima perdura fino alla metà del decennio successivo, dimezzando le manifatture e il personale lavorante all’interno di esse.

Viste queste difficoltà, “una parte consistente delle manifatture ceramiche fu conscia del fatto che occorreva investire in un’azione promozionale atta a rinsaldare i rapporti con i paesi esteri, sia

⁶⁴⁶ M. M. Polloniato, “La ceramica del ‘900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche” in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 54.

⁶⁴⁷ Ibidem.

⁶⁴⁸ Ibidem.

europei che americani, principale mercato per la ceramica artistica considerata, a ragione, bene di lusso”⁶⁴⁹.

Negli stessi anni, ha inizio un rinnovamento tecnico e nasce a Vicenza una delle manifatture più importanti, sia per quanto riguarda il profilo artistico, sia per quanto riguarda il ruolo sociale e la sua influenza nella cittadina: la manifattura in questione è *La Freccia*.

Oltre alle manifatture nascenti, affermate, storiche, è grazie all’istituto d’Arte di Nove che “viene segnata la fine dell’eredità ottocentesca”⁶⁵⁰, con l’introduzione dello stile Novecento, nel 1936; questo rinnovamento – accolto come monito anche negli anni seguenti – è dato dall’arrivo di un direttore di nome Roberto Rosati, allievo di Duilio Cambellotti; ma successivamente, è soprattutto con l’arrivo del siciliano Andrea Parini, nel 1942, che i vecchi concetti produttivi e decorativi vengono smantellati, per avvicinare la produzione su linee autenticamente moderne.

Andrea Parini esordisce nella sua terra natale, Caltagirone, all’inizio degli anni Trenta, un periodo in cui terre come la Sicilia non brillano per “vivacità di slanci e aperture di orizzonti”⁶⁵¹, ma egli, che all’ordine siciliano di quel periodo voleva ribellarsi, trova, oltre gli “orpelli” di quella cultura per lui opprimente, uno stimolo salvifico che, quasi ironicamente è frutto della sua terra: sono le ceramiche antiche e moderne di Caltagirone; da qui la sua direzione verso una produzione (anche) ceramica.

Una produzione in cui, come afferma lo stesso Parini, “l’argilla – con riferimento speciale all’antica Sicilia e alla fascia italo-ionica – cedevole al tocco, sconsiglia le idealizzazioni, porta al capriccioso fantastico, oppure al realistico [...] o al caricaturale”⁶⁵².

L’innesto del suo sostrato caltagirone, nella sua esperienza di vita Novese, produce un risveglio di tutte le linfe artistiche da anni sopite e i frutti si vedono ancora oggi.

Le sue terrecotte prima, e le sue maioliche dopo, sono caratterizzate da una vena ironica, da una poetica in equilibrio tra il popolare e il fantastico – peculiarità facilmente associabili all’arte ceramica del giovane Salvatore Fancello - e indicano in anticipo una via alternativa alla produzione in serie; una via di grande slancio per una nuova percezione artistica della ceramica novese.

Nella prima fase della sua permanenza a Nove, “oltre a realizzare autentici valori decorativi, immette motivi e figurazioni che alludono ai suoi tormenti, alle sue delusioni e speranze, il tutto

⁶⁴⁹ M. M. Polloniato, “La ceramica del ‘900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche” in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 60.

⁶⁵⁰ N. Stringa, “Il nuovo Museo della Ceramica di Nove” in *Show Case*, n° 16, Ottobre 1994.

⁶⁵¹ L. Magagnato, “Andrea Parini e il ricordo dell’immaginario” in *Andrea Parini, ceramiche 1935-1970*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, Grafiche Tassotti, Bassano del Grappa, 1983.

⁶⁵² *Ibidem*.

reso con curiose criptografie, tra ermetiche e bizzarre, che, anche quando sono incomprensibili, risultano espressioni decorative sempre valide”⁶⁵³.

Nell’ultimo periodo di permanenza, invece (fine anni Cinquanta, inizi anni Sessanta), spicca una serie di opere ceramiche caratterizzate da un cromatismo rinnovato con echi caltagironesi e richiami che riportano ad una pittura-scultura informale.

Ma nella sua vicenda umana e professionale, il suo arrivo “nelle terre del Brenta”⁶⁵⁴ è determinante per lo sviluppo dei temi che fiorivano nella sua fantasia folcloristica, dimostrando nel “pieno dominio della maestria tecnica, le virtù più autentiche del suo mestiere che si dimostrano tutt’altro che inconsapevoli delle esigenze nuove dell’arte del suo tempo”⁶⁵⁵.

La figura umana e artistica di Andrea Parini, attraverso il suo insegnamento, porta a Nove una folata di aria nuova, stimolando un diverso modo di esprimersi, considerevole dei temi dell’immaginario, sembra portare “il segreto di una previsione e di una consapevolezza”, che forse è stato capito pienamente solamente quando la sua parabola si era conclusa.

Ma Parini ha lasciato le sue tracce e la sua eredità ad altri artisti con cui aveva stretto legami artistici e umani: compagni d’arte come Giovanni Petucco per esempio, un’altra figura importante, un eccellente artista e insegnante dell’Istituto d’Arte per la Ceramica, fondato da Giuseppe De Fabris, che trasmette stimoli e suggestioni importantissime per il contesto artistico di Nove.

Giovanni Petucco, prima pittore e poi scultore e ceramista, “sceglie una cifra stilistiche rammenta certi acuti figurativi matissiani, picassiani, tipici dell’epoca [...] o di Massimo Campigli, per poi trovare una via personalissima e molto riconoscibile, soprattutto negli interventi dedicati all’arte sacra”⁶⁵⁶.

Si tratta di un artista che tratta la materia fittile anche pittoricamente oltre che plasticamente, tendendo alle novità del suo tempo, ma sempre attraverso un profondo rispetto per la tradizione ceramica di Nove, sua città natale e antico centro ceramico.

Nelle sue scelte stilistiche dominano figure e animali, idealmente concepiti attraverso una “poetica geometria dello spazio”⁶⁵⁷; le forme ceramiche sono definite da linee quasi goticeggianti, da cui traboccano colori accesi, brucianti e vibranti.

⁶⁵³ L. Magagnato, “Andrea Parini e il ricordo dell’immaginario” in *Andrea Parini, ceramiche 1935-1970*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, Grafiche Tassotti, Bassano del Grappa, 1983

⁶⁵⁴ Ibidem.

⁶⁵⁵ Ibidem.

⁶⁵⁶ C. Casali, “Introduzione” in *Giovanni Petucco. Ceramiche*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, N. Stringa, Canova Edizioni, Treviso 2012, p. 10.

⁶⁵⁷ Ibidem.

Ma il merito artistico di Giovanni Petucco non si risolve solamente attraverso le sue opere, ma anche attraverso il contributo che egli dà in campo didattico e culturale, fondando un Museo della Scuola in cui insegna, lasciando anche importanti testi sulla storia della terra di Nove: “una pagina luminosa in quella dell’italico lavoro”⁶⁵⁸.

Una terra, quella di Nove, che si rialza proprio nell’immediato dopoguerra e più precisamente nel corso degli anni Cinquanta, quando i tempi erano favorevoli alla ricerca.

Un tempo favorevole anche per Giovanni Petucco, che inizia ad indagare le potenzialità della ceramica, fornendo “un’ originale soluzione alla diatriba scultura/pittura”⁶⁵⁹ procedendo in “direzione ostinata e contraria” rispetto a tanti altri artisti: procedendo dalla pittura per risalire alla scultura ceramica, con il rischio di cadere incasellato nella (ingiustamente denominata) terza classe delle arti decorative.

Nell’avvio di questo arduo percorso ceramico, sicuramente conta la presenza di Andrea Parini e delle sue “sulfuree ideazioni ceramiche”⁶⁶⁰ che riscattano il ruolo della ceramica oltre la realizzazione di oggetti d’uso, oltre che le influenze di Arturo Martini provenienti da Venezia.

Giovanni Petucco, dunque, apprende l’arte della ceramica in un periodo in cui, dopo la grande crisi del settore, Nove riprende fiato e la situazione produttiva riprende il suo ritmo e, soprattutto, la sua continuità, che “per il ceramista è fondamentale”⁶⁶¹.

Petucco, come altri (vedi Tasca e Fontana), per distaccarsi dalla tradizione imperante e dalla penetrazione dei modi novecentisti, si lascia andare alle forme liberate dello stile baroccheggiante che, scuotendo la rigida plasticità neoclassica, si rivela un barocco la cui matrice è più espressionista, “ardente e onnivora”⁶⁶², dalle numerose declinazioni e dalla non univoca soluzione. In questi stessi anni, a partire dal 1947, in Nove, viene organizzata, “grazie alla caparbia volontà di rinnovamento che anima il direttore della Scuola Andrea Parini, coadiuvato da Giovanni Petucco e dagli allora giovani artisti Pompeo Pianezzola ed Alessio Tasca, la Mostra della Ceramica di Nove”⁶⁶³, importante avvenimento, sia per il valore artistico, che per la visibilità delle fabbriche.

⁶⁵⁸ C. Casali, “Introduzione” in *Giovanni Petucco. Ceramiche*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, N. Stringa, Canova Edizioni, Treviso 2012, p.11-

⁶⁵⁹ N. Stringa, “Le ceramiche inquiete di Giovanni Petucco” in *Giovanni Petucco. Ceramiche*, a cura di S. Portinari, N. Stringa, N. Stringa, Canova Edizioni, Treviso 2012, p. 13.

⁶⁶⁰ Ibidem, p. 14.

⁶⁶¹ Ibidem.

⁶⁶² Ibidem, p. 15

⁶⁶³ M. M. Polloniato, “La ceramica del ‘900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche” in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 64.

La volontà di rinnovamento diffusa in quegli anni porta anche alla considerazione, e quindi all'uso, di materiali nuovi, come il grès; a questo proposito, proprio Giovanni Petucco, in un articolo pubblicato postumo sulla rivista *La Ceramica* (Luglio 1961), dichiara il suo entusiasmo per grès, maiolica e "tutta la buona ceramica in genere...L'immenso tradizionalismo nostro, di ceramiche popolari e raffinate: terrecotte, terraglie, maioliche ecc. non dovrebbe, a mio avviso, sbarrare la strada all'uso del grès, in quanto sono del parere che i giovani ceramisti devono acquisire ogni tecnica, conoscere ogni impasto ceramico, saper cuocere a qualsiasi caloria"⁶⁶⁴.

Le figure di Andrea Parini e di Giovanni Petucco – e le loro lezioni – aprono spiragli di luce nuova nel panorama ceramico di Nove e in questo nuovo orizzonte, si affermano successivamente altri nuovi protagonisti dell'arte ceramica: Pompeo Pianezzola (che partendo da un repertorio più figurativo affiancato da una produzione più industriale, giunge, negli anni Sessanta ad un linguaggio ceramico più informale, che lo vedono protagonista di mostre nazionali insieme a figure come Leoncillo Leonardi), Alessio Tasca, Giuseppe, Antonio e Angelo Lucietti (Giuseppe Lucietti, rilancia la porcellana artistica in chiave contemporanea negli anni Settanta, giungendo anche'egli ad un linguaggio informale in cui vengono rievocate presenze legate ad elementi naturali, resi manifesti attraverso la particolare maestria nel trattamento della porcellana e nella scelta delle vibranti tonalità cromatiche degli smalti) Candido Fior e altri ancora.

Quest'ultimo, autore di una produzione in piccola serie di oggetti d'arredamento affiancata alla realizzazione di sculture e pezzi unici, segue diverse linee di ricerca in cui la materia madre è sempre la terra; nel suo ultimo e lungo periodo di sperimentazioni e indagini sulla materia e sulle sue proprietà alchemiche, dà luogo ad una tecnica estremamente innovativa e complessa in cui il risultato finale avviene attraverso stratificazioni di sabbia e smalti, partendo da una matrice fittile come l'argilla.

Sulla base di grandi contenitori in terracotta resistenti ad alte temperature, egli riversa uno strato di sabbia con un punto di fusione molto alto, di modo che all'interno del forno conservi la sua granulosità senza fondere e creare un agglomerato.

Su questo vaso riempito di sabbia, egli procede con il recupero di una sfera e l'imprimitura di questa forma nella sabbia, creando una conca emisferica.

All'interno del negativo sferico, Candido Fior giustappone direttamente degli agglomerati di smalto e acqua, procedendo con altre stratificazioni di smalti e terre, spesso setacciate le une

⁶⁶⁴ M. M. Polloniato, "La ceramica del '900 a Bassano e Nove: dalle manifatture alle fabbriche" in *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004, p. 72.

sopra le altre. Foderato lo stampo emisferico, lo ricopre ulteriormente di sabbia creando una superficie nuovamente piana. Mettendo il tutto nel ventre del forno, gli smalti fondono agglomerandosi gli uni agli altri e facendo – a cottura ultimata – fuoriuscire la sabbia tramite dei fori precedentemente creati, rimane un pezzo magmatico dato dal legame alchemico degli smalti. L'oggetto ceramico che ne esce è il risultato di un processo in cui dialogano la volontà di formare una plastica e il caso, che irrompe e interviene sulla plastica stessa e sui suoi processi formativi. Il risultato ottenuto sconfinava in una dimensione che appartiene essenzialmente al processo di fusione del vetro, ma in realtà, essendo il frutto dell'incontro di materiali prettamente ceramici, credo che la natura di queste opere dall'aspetto meteoritico – e forse per questo quasi aliene alla tradizionale dimensione del fare ceramico - possano essere definite ceramica. E, a confermare questa appartenenza, legittima, è la presenza delle sue opere al MIC di Faenza (Museo Internazionale della Ceramica), che ha compreso l'innovazione della ricerca sulla materia, nonostante le notevoli contaminazioni di altri processi ottenuti per fusione e appartenenti alle arti del fuoco.

Ad essere ispirato da questa tecnica, letteralmente fondata da Candido Fior, sarà un giovane artista del vicentino, che non si dedica alla ceramica in maniera tradizionale ma, come egli stesso sostiene, usa alcune fasi del processo ceramico per giungere ad altri risultati artistici; il suo nome è Alberto Scodro.

L'artista, cresciuto nella terra vicentina, da qualche anno crea fusioni di vetro e sabbie di varia natura, aggiungendo anche smalti, ossidi e pigmenti ceramici, mescolati a metalli come il ferro, bronzo alluminio e altre leghe di recupero. Nel caso di questo giovane artista, gli elementi primi per le sue opere sono il silicio e la sabbia, mentre la pigmentazione è ceramica. Il suo è un lavoro originato da un processo che in qualche modo è inverso rispetto a quello tradizionalmente ceramico; in quanto affronta la tematica del pieno. Lavorando con il frammento, la polvere, il granulo, quello che Scodro cerca di ottenere è qualcosa di più vicino alla pietra o al corallo, in cui superficie e contenuto si fondono a tal punto da scardinare distinzioni: tutto è composto del medesimo materiale; tutto è superficie e sostanza in un travaso continuo di contaminazioni tra l'una e l'altra.

Il rinnovamento originato nell'immediato dopoguerra fiorisce e si diffonde per tutto il decennio successivo fino alla fine degli Sessanta; gli anni Settanta però, già avvertono i sintomi di un'altra parabola discendente che si paleserà ufficialmente con l'avvento degli anni Ottanta.

In realtà, fin dalla seconda metà degli anni Sessanta, “con l’affermarsi di fiere come il *Macef* e più tardi del *Salone del Mobile di Milano*, la partecipazione di manifatture (non sempre significative dal punto di vista qualitativo) comincia a calare, mentre nel 1968 la stessa struttura della premiazione perde terreno”⁶⁶⁵; la direzione dell’impegno di molti artisti cambia, muta e in questo clima di contestazioni e di cambiamento, manifestazioni come La Triennale di Milano o la Biennale di Venezia, chiudono i battenti o ne risentono inevitabilmente.

In tutto questo, la Fiera di Vicenza – nata nel 1948 su iniziativa di Gaetano Marzotto, con l’intento di promuovere le attività locali – accusa il colpo della crisi in maniera “attutita”⁶⁶⁶, ma le botteghe artigiane manifestano un senso di imminente asfissia che si riversa in una conseguente dequalificazione delle stesse.

Il settore della ceramica risponde a tutto questo con una “divaricazione nella linea di tendenza: da una parte il prevalere delle ceramiche tradizionali, in veste più o meno dignitosa, dall’altra si afferma la ricerca in termini di *Industrial design* di giovani ceramisti e di grandi gruppi industriali”⁶⁶⁷. Ma in questa catena, l’anello mancante è la presenza di artisti che diano un proseguo alla ricerca personale, che faccia della ceramica non solo un materiale per l’oggetto d’uso e per la serializzazione dello stesso, ma che diventi materia con sostanza, investita di grandi valenze estetiche e artistiche.

Nonostante i sintomi di malessere che si manifestano verso la fine degli anni Sessanta, negli anni Settanta, la terra vicentina promuove tre eventi importantissimi, che per “la qualità dei risultati e l’assoluta avanguardia della proposta, hanno attirato l’attenzione dell’intero mondo della critica d’arte”⁶⁶⁸, accendendo dibattiti, promuovendo confronti tra artisti internazionali e locali, infondendo arricchimenti culturali per maestri e giovani ceramisti e ottenendo consensi: si tratta dei tre *Symposia* internazionali della ceramica, organizzati dal comune di Bassano del Grappa, insieme a quelli di Nove e Marostica negli anni 1972, 1974 e 1978.

I risultati di questi *Symposia* sono lusinghieri, tanto da palesare una incidenza notevole e positiva nel settore ceramico e, tra i riscontri principali avvertiti fin dalla prima edizione del 1972, emergono le “possibilità di confronto con nuove tecniche, forme e metodologie”⁶⁶⁹ verificatesi

⁶⁶⁵ N. Stringa, “Introduzione” in *Idee per la ceramica. Trent’anni di premi della Fiera di Vicenza*, catalogo della mostra, Palazzo Comunale, Nove 1987, p. 13.

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ Ibidem.

⁶⁶⁸ L. Fabris, “Introduzione” in *Palazzo Sturm, Museo della Ceramica. Sezione contemporanea*, Città di Bassano del Grappa, Tipografia A. Minchio, Bassano 1993.

⁶⁶⁹ B. Passamani, “Secondo Simposio Internazionale, Bassano del Grappa – Nove 1974” dalla presentazione del catalogo “La ceramica di Bassano del Grappa e Nove: Nuovi spunti di ricerca per la ceramica di Bassano- Nove”,

grazie al contatto tra artisti di varie nazionalità, portatori di diverse e stimolanti esperienze personali e culturali, ma anche la necessità di una “sempre crescente sensibilizzazione degli operatori ceramicoli attraverso il contatto con gli artisti partecipanti e con le conferenze seminariali”⁶⁷⁰. Inoltre, i *Simposya*, dalla prima edizione in poi, condizionano, influenzano e contaminano anche concretamente le opere esposte successivamente nella Fiera di Vicenza, rinnovando la tradizione ceramica attraverso una soluzione di recupero della tradizione locale più autentica in una azione continua di confronti, incontri e promozioni; si tratta di una azione di rinnovamento culturale, produttivo economico e quasi umanistico, che auspica in una vera rinascita del “mondo che gravita attorno alla ceramica, perché questa possa diventare, oltre che commercio, anche vera e propria arte”⁶⁷¹.

Purtroppo l’auspicio trova degli ostacoli notevoli negli anni Ottanta, quando il settore viene investito da una pesante crisi economica e produttiva; la parabola si fa di nuovo discendente, per precipitare in una fase di stallo amaro e ingiusto nei primi anni del secolo XXI.

Le manifatture a Nove affrontano la crisi in diversi modi: alcune chiudono, altre si frammentano in stabilimenti più piccoli, altre ancora resistono costrette a cambiare tipologia di produzione, dequalificandola e lasciando che la fiorente tradizione ceramica della terra novese - che fino a pochi decenni prima era conosciuta e riconosciuta in tutto il mondo – si sopisca, dimenticando e abbandonando stampi, modelli e pezzi di storia qua e là.

Le professioni artigianali tramandate di padre in figlio, di generazione in generazione per secoli, vedono quelli che potrebbero essere i nuovi artigiani della ceramica posare lo sguardo un po’ più in là, oltre le radici che li legano alla loro terra e oltre la loro appartenenza, per cercare qualche altra prospettiva di futuro che possa essere più promettente; tutto questo non senza dolore, non senza amarezza, soprattutto per coloro che sono cresciuti in mezzo alle terre, agli smalti, alle calorie dei forni accesi, magari con minor continuità, ma accesi. Non senza nostalgia dei doni del Brenta, quel fiume che ha offerto loro la terra in tutta la sua grezza preziosità.

Ma qualcuno è andato oltre per poi tornare, ri-tornare, chiamato dalla terra, forse invocato per riportare la tradizione ceramica novese verso nuove ispirazioni, tramite nuove reinterpretazioni

Ottobre 1974, in *Palazzo Sturm, Museo della Ceramica. Sezione contemporanea*, Città di Bassano del Grappa, Tipografia A. Minchio, Bassano 1993.

⁶⁷⁰ Ibidem.

⁶⁷¹ B. Passamani, “Secondo Simposio Internazionale, Bassano del Grappa – Nove 1974” dalla presentazione del catalogo “La ceramica di Bassano del Grappa e Nove: Nuovi spunti di ricerca per la ceramica di Bassano- Nove”, Ottobre 1974, in *Palazzo Sturm, Museo della Ceramica. Sezione contemporanea*, Città di Bassano del Grappa, Tipografia A. Minchio, Bassano 1993.

che rispondano al decadimento con uno spirito di sentito rilancio artistico, linguistico – formale, ma anche autoctono – culturale.

Così è stato per un artista novese contemporaneo, Paolo Pol Polloniato che, insieme ad altri tre – ognuno con il proprio linguaggio espressivo – instilla nuova vita ad un fare ceramico, partendo dalla tradizione per andare oltre ad essa, recuperandola con profondo rispetto sotto altre forme; sono le forme di questo tempo. Sono le forme della contemporaneità, ma soprattutto, sono le forme di una nuova lingua, che esprime nuove visioni, idee e orizzonti ceramici.

Proprio in questi ultimi tempi, in questi anni più attuali e contemporanei che mai, sembrano tornare e concretizzarsi le prorompenti aspirazioni manifestate fin dall'ultimo Simposio del '78, quando vi è il tentativo di "reinterpretare una celebre e consolidata tradizione tecnica ed espressiva tra le più antiche dell'uomo per renderla attuale attraverso una sensibilità e una interpretazione artistica moderna"⁶⁷². Al contempo, mediante nuove sperimentazioni, si schiudono nuove strade, dove la materia diventa medium di nuove ispirazioni e personalissime espressioni che in qualche modo si svincolano dalla tradizione radicata, per manifestarsi in maniera "più libera e più alta"⁶⁷³.

Oggi come allora, "nella ricerca di nuove forme e di nuove tecniche, nel trattamento dei materiali e della loro cottura"⁶⁷⁴, la ceramica viene esaltata nella sua autenticità, nelle sue caratteristiche intrinseche ed estrinseche, sollevandola dalla sua originaria utilità pratica, investendola di valenze estetiche e rispondenti alle tendenze linguistiche dell'arte contemporanea concettuale.

La ceramica, dunque, non è più contenitore – vaso dalle finalità prettamente funzionali, ma si fa contenente di simboli, metafore, stati d'animo, storie che legano il passato della tradizione al presente forgiato da una nuova percezione della materia e della sua plasticità. La ceramica diventa sostanza delle idee, del pensiero, di nuove prospettive che proiettano un reale e innovativo futuro ceramico.

⁶⁷² F. Rigon, "Terzo Simposio Internazionale, Bassano del Grappa – Marostica – Nove 1978", dalla presentazione del catalogo "La ceramica di Bassano del Grappa e Nove: Nuovi spunti di ricerca per la ceramica di Bassano- Nove", Ottobre 1974, in *Palazzo Sturm, Museo della Ceramica. Sezione contemporanea*, Città di Bassano del Grappa, Tipografia A. Minchio, Bassano 1993.

⁶⁷³ Ibidem.

⁶⁷⁴ F. Rigon, "Terzo Simposio Internazionale, Bassano del Grappa – Marostica – Nove 1978", dalla presentazione del catalogo "La ceramica di Bassano del Grappa e Nove: Nuovi spunti di ricerca per la ceramica di Bassano- Nove", Ottobre 1974, in *Palazzo Sturm, Museo della Ceramica. Sezione contemporanea*, Città di Bassano del Grappa, Tipografia A. Minchio, Bassano 1993.

9.

NOVE. IL FUTURO DELLA TRADIZIONE CERAMICA

Quando la figura di Arturo Martini conferisce alla ceramica le forme della scultura – antimonumentale – prima con la *Fanciulla piena d'amore* del 1913 e poi con le maioliche realizzate ad Albisola negli anni Venti, al termine di un lungo percorso ceramico, che ha inizio nell'immediato dopoguerra non senza rimandi agli anni di poco precedenti, si avverte la necessità di esplorare nuovi linguaggi artistici attraverso tendenze espressive, che affondano le proprie radici in un terreno ricco di tradizione e di storia, per nutrirsi di questo e rifiorire.

Il terreno non poteva che essere quello vicentino e più specificamente quello di Nove, storica terra di ceramica, che sembra vivere oggi una fase particolarmente florida e stimolante grazie alla presenza di alcuni giovani artisti che fondono le loro storie individuali con le loro poetiche artistiche, dando luogo e vita a finora inediti linguaggi ceramici, diversi, ma accomunati dal legame viscerale con questa terra, dalla sensibilità per la materia e la sua duttilità e dal profondo rispetto per la tradizione e la storia che ancora si diffondono nell'aria come polline.

Ho avuto il piacere e l'onore di incontrare alcuni di questi artisti, di conoscerli e osservarli da vicino, ho potuto vedere e ammirare le loro opere ceramiche; sono opere che sanno di lavoro duro, di determinazione, di volontà e di riscatto, ma sanno anche di magistero tecnico, di artigianato e di intuizioni artistiche. Sanno di bellezza e hanno un'anima.

Le forme delle loro opere rappresentano la manifestazione di un pensiero, di un'idea, di un'intuizione che, plasmate, diventano tangibili e contemplabili. E, nelle loro diverse nature e svariate declinazioni, aspirano ad un vero e proprio "Rinascimento ceramico".

Senza limitazioni date da nette suddivisioni di genere o categorie, è possibile affermare che alcuni di questi artisti muovono la loro ricerca verso orizzonti più concettuali, non privi di contaminazioni provenienti dal labile confine tra scultura e design: è il caso degli artisti Paolo Pol Polloniato e Francesco Ardini; altri orientano la loro ricerca verso una traiettoria più definita che trova le sue origini nel contesto architettonico e nel concetto di design, seppure sconfinando nelle sponde opposte del pezzo unico e della sua "scultualità" oltre la funzione d'uso: così è per gli artisti Paolo Demo e Robi Renzi.

Al di là delle loro personali traiettorie artistiche, tutti fanno della ceramica il loro principale medium espressivo, dando luogo a interessanti e raffinati dialoghi tra contemporaneità e tradizione, tra il concetto di arte e quello di design, tra il fare artistico e quello artigianale, è la

direzione ad essere condivisa, la quale, proprio attraverso il dialogo consapevole tra le sponde opposte (artisticità - artigianato o scultura – design), riesce a liberare la ceramica dai ruoli limitanti delle classificazioni di genere.

9.1

PAOLO POLLONIATO: METAMORFOSI CERAMICHE

Paolo Polloniato, in arte Pol, nasce a Nove nel 1979, da una famiglia di maestranze ceramiche che da subito gli trasmettono quell'aria densa di odori e profumi che sanno di terra, di smalti, di polvere, ma anche di finezza e precisione, di sapienza artigiana e di orgogliose fatiche.

Il padre Giulio Polloniato è stato – insieme al fratello Aldo - un maestro e un punto di riferimento nella decorazione su maiolica per moltissimi anni; egli, emblema della tradizione più ortodossa, riproduceva con estrema precisione quei decori che per secoli hanno contraddistinto la pregiata produzione ceramica di Nove. Lo zio Domenico, invece, era un modellatore e la madre era una “fioraia” molto richiesta, ovvero una decoratrice raffinata precisa, come lo erano molte altre donne che con la loro grazia e le loro dita affusolate potevano - esse solo – dipingere le maioliche con minuziosi motivi floreali.

Come si suol dire, Pol è un figlio d'arte, ma forse questo diventa un fardello troppo pesante per le aspirazioni di un giovane che, per reazione, decide di allontanarsi, ma solo di qualche passo, dalla sua terra; muove le sue radici per andare oltre e sentirsi libero di guardare a nuovi orizzonti.

Questi nuovi orizzonti, Paolo, li trova a Venezia, frequentando l'Accademia delle Belle Arti, terminando la specializzazione in decorazione nel 2007.

Anche se trova il suo primo approccio con un'espressione artistica pubblica in quella che oggi chiamiamo comunemente *street art*, ma che ai tempi del giovanissimo Pol, ancora non era diffusa, la sua è una formazione accademica, che inevitabilmente si mescola con istanze artigiane innate e instillategli dalle sue origini: questa mescolanza di esperienze culturali, successivamente, diventerà determinante per definire la natura della sua poetica artistica e della sua figura d'artista – ceramista.

Paolo Polloniato, ricorda il suo primo periodo di formazione accademica come una fase di passaggio da ciò che era stato pre-visto e pre-fissato per lui dalle aspettative di famiglia, all'accettazione del percorso che egli voleva intraprendere e perseguire. Sono anni non sempre

facili, contraddistinti da contrasti, scontri, amarezze e malinconie; quelle malinconie che un po' traspaiono dai suoi primi decori, dalle sue prime opere ricomposte, quasi fossero pezzi di storia, pezzi di vita e legami, ricomposti per restituire loro un po' di integrità.

Il percorso accademico di Polloniato dà grandi risultati spaziando dalla pittura, alla fotografia, alla decorazione – sua materia per eccellenza – in cui egli dà il meglio di sé e gli esiti rendono orgoglioso anche un padre fermo nelle sue idee più tradizionaliste, forse più concrete che sognanti.

Pol incide nel suo percorso con passi sempre determinati, nonostante tutto; e se, fino al 2007 pensava di mantenere le distanze dalle sue radici ceramiche, è nel 2008 che sente prepotente il richiamo della sua terra.

Così, Pol decide che è giunto il momento di restituirsi alle sue origini, ai suoi luoghi, alla sua storia e ripartire da lì, per dare seguito e rinnovamento a tutto quel che era stato per un tempo troppo lungo accantonato e abbandonato a causa delle dinamiche scatenate dalla crisi manifatturiera.

Come egli stesso racconta, “Nel 2008 Nove era come Cernobyl”; tutt'intorno sembrava essersi abbattuto un evento disastroso, che aveva lasciato solo spazi vuoti, resti abbandonati, silenzio e frammenti; quel che era stato grande e fiorente sembrava essere stato dimenticato assieme alle figure prestigiose e determinati per la tradizione artistica e culturale di quella terra, mentre tutto intorno si ergevano quei grigi capannoni in disuso che avevano asfissiato la natura artistica e geografica del contesto novese, fino al collasso.

Sono gli stessi capannoni che Paolo Polloniato dipingerà sui suoi primi pezzi ceramici, quando decide di entrare in scena e reagire a questo clima di disfatta, fissando attraverso la decorazione ceramica un'atmosfera contrita e amara, che preannuncia il collasso definitivo di una terra che era stata per secoli un polo ceramico prestigioso e fiorente.

In nome di tutto quello che era stato e che ancora sarebbe potuto essere Paolo Pol Polloniato sceglie di fare ceramica.

Inizia così a cercare “negli stabilimenti abbandonati, stampi, forme distrutte, attrezzature, colori, materiali dimenticati”⁶⁷⁵: sono a migliaia, come sostiene lo stesso Polloniato, e tutto concorre a raccontare “una specie di storia del distretto di Nove”⁶⁷⁶; una storia che porta l'artista a riflettere sulla necessità e sull'urgenza di far “resuscitare ed evolvere quel lascito”⁶⁷⁷.

⁶⁷⁵ P. Polloniato, “Collage in 3D” a cura di N. del Buono in *Architectural Digest, Italia*, Edizioni Conde Nast Spa 2012, p.

57.

⁶⁷⁶ Ibidem.

⁶⁷⁷ Ibidem.

Non è difficile comprendere il significato che ha il fare ceramica per Paolo Polloniato: egli vuole dare continuità ad una storia, che è quella della sua famiglia, ma anche quella della sua terra d'origine; una terra che difende sentitamente, con tenacia, dedizione e pazienza, che sono anche le caratteristiche necessarie per un approccio consapevole alla ceramica, perché come sostiene il padre Giulio Polloniato, con essa non si improvvisa. Così, Pol, intraprende questa strada alla ricerca delle "possibilità non ancora dette della ceramica, attraverso un percorso artistico dei più raffinati"⁶⁷⁸.

Egli sperimenta i primi tentativi, mutuando tecniche del passato come il pennello e le spugnette, acquistando sempre maggior dimestichezza con il materiale e con la tecnica esercitata su maiolica e terraglia, ma egli non crea dal nulla. Il suo *modus operandi* non prevede l'uso del tornio, bensì quello degli stampi, magari gli stessi usati da quelle manifatture che un tempo erano prestigiose e rinomate.

Egli dunque compie innanzi tutto un'azione di recupero, dal punto di vista reale e materiale, ma più profondamente dal punto di vista concettuale.

Quello di Polloniato, infatti, è un recupero dei materiali usati e gettati, degli stampi che possono contenere ancora borbottina e dare vita a forme che hanno avuto una loro dignità, riportandole non più alla loro funzione, ma al loro senso di artisticità e al loro valore estetico; ma è anche un recuperare la tradizione ceramica dei secoli precedenti, attraverso la memoria e il rispetto, omaggiandola mediante una trasformazione linguistica e concettuale raffinata, propria del suo tempo.

Quello del ceramista novese è un intervento sulle forme tipiche per far rivivere una tradizione secolare, ma la metamorfosi del tempo comporta la metamorfosi delle forme, che per vivere e rivivere, devono lasciarsi plasmare dalle nuove esigenze linguistiche della contemporaneità.

In un certo senso, emerge un processo di assemblaggio, dal duplice valore: materiale per quanto concerne l'accostamento di pezzi e modelli già foggiate e già esistenti, concettuale e filosofico per quanto riguarda la fusione di tempi cronologici e storici diversi, ma anche per il legame tra le nature esistenziali diverse che investono l'oggetto nella sua nuova identità.

Si tratta di un "fare" che, grazie ai concetti di recupero e di assemblaggio di frammenti appartenenti a epoche differenti o di pezzi con una loro originaria funzione, rimanda ad echi dadaisti, dove l'ironia, la provocazione e la decontestualizzazione dell'oggetto, sono alla base del

⁶⁷⁸ C. Casarin, "Ceramica come sostanza. Ceramica come linguaggio" in *Bassano News, periodico di cultura, attualità e servizio*, Città di Bassano del Grappa, Gennaio-Febbraio 2017, p. 43.

processo artistico; inoltre, l'uso da parte del ceramista di stampi già utilizzati, evoca il rivoluzionario concetto di *ready-made*, per cui un oggetto investito di valori estetici e contenuti differenti, può vivere un'altra identità artistica.

Spesso, le opere realizzate da Pol sono il risultato di una contaminazione di diverse forme accostate l'una accanto all'altra in tutte le loro apparenti differenze che divengono, in realtà, manifestazioni tangibili di armonia e di eleganza.

Lo stesso artista afferma come sia stimolante mescolare e assemblare differenze; "pezzi unici che, composti da molti elementi funzionali, non hanno più una funzione se non quella emozionale, artistica"⁶⁷⁹.

Come sostiene Paolo Polloniato in una intervista per il Museo Ceramico di Mondovì, la sua ricerca "nasce nella tradizione"⁶⁸⁰ e "la tradizione stessa di un luogo, di un contesto, è la linfa della mia ricerca. Conoscere e analizzare un tempo passato, con i suoi aspetti storici e sociali legati a una determinata produzione ceramica, rappresenta per me il punto di partenza e sviluppo del mio lavoro. Riprendere tecniche antiche al fine di esprimere dei concetti legati al nostro tempo allo scopo di un rinnovamento concettuale e formale, sempre rispettoso e legato alla tradizione. Per me, innovare significa recuperare per evolvere. Significa apprendere tecniche antiche per rappresentare concetti contemporanei"⁶⁸¹.

Le prime opere di Paolo Polloniato, sono il frutto di linee formali eleganti, semplici e pulite, che permangono anche nelle opere successive, nonostante queste acquistino maggior complessità concettuale e strutturale.

Grazie ad una rispettosa intesa con una storica famiglia di ceramisti novesi, i Barettoni, Pol riesce ad avere in grazia alcuni stampi usati per la produzione di pezzi ceramici caratteristici di fine Ottocento; questi, diventano la base per un intervento ulteriore, che prevede una decorazione particolare e inconsueta da parte dell'artista.

Se la tradizione più ortodossa prevedeva una decorazione, spesso monocroma, degli spazi apposti mediante motivi fitomorfi, floreali o popolari, Paolo Polloniato non rinnega completamente questi stilemi tradizionali ma, mantenendo le monocromie, riempie gli spazi ceramici pronti ad accogliere motivi floreali, con decori tutt'altro che fitomorfici; compaiono capannoni, stabilimenti, costruzioni edili e case. Questi motivi, accostati tra loro in una inquietante rappresentazione,

⁶⁷⁹ P. Polloniato, "Collage in 3D" a cura di N. del Buono in *Architectural Digest, Italia*, Edizioni Conde Nast, 2012, p. 57.

⁶⁸⁰ P. Polloniato, Intervista per il Museo della Ceramica di Mondovì.

⁶⁸¹ P. Polloniato, Intervista per il Museo della Ceramica di Mondovì.

decorano quelle che un tempo erano vasche ceramiche, piatti, vivandiere, alzate, tazze da brodo o della puerpera e diventano veri e propri *Capricci Contemporanei* (2008 – 2010).

Le gru svettano all'interno degli spazi ceramici e sembra di sentire il loro lamento funebre, nei confronti di una terra violentata dal ribollimento delle costruzioni edilizie.

Con queste immagini, Polloniato scatta un'istantanea dell'atmosfera da lui percepita e vissuta per lanciare un messaggio importante di denuncia sociale e, al contempo, per riscattare le vere origini di una terra di ceramica.

“All’ottava generazione di ceramisti, ossia di pittori, modellatori, stampatori, Paolo Polloniato può a buon diritto esibire le ragioni di una sorta di disincantata familiarità, un’ammiccante levità che gli consente di usare e abusare delle forme”⁶⁸²; egli le svuota della loro antica e ora limitante funzionalità riempiendole di cose altre e di metafore.

“Di padre in padre, Polloniato risale ben oltre, attraverso Francesco Guardi, fino a Tiepolo, a Rembrandt e Canaletto; recupera scuole e tradizioni, forme e soggetti, si concede licenze che soltanto a uno come lui sono concesse. Balza e rimbalza tra le forme e il loro significato, tra la loro durata e la loro utilità, tra le manifatture storiche, Barettoni, Antonibon poi Nove: non c’è nessuna dissacrazione, mai, ma soltanto una sorta di aristocratica confidenza, l’affetto che deriva dalla pratica quotidiana, dall’abitudine”⁶⁸³.

Come sostiene Alessandro Villanova in uno scritto sull’artista novese, intitolato “Valore indicativo”, osservare una maiolica Barettoni della premiata fabbrica Antonibon, invasa da tematiche del tutto inedite e contemporanee, potrebbe dare luogo ad un contrasto comunicativo che, tuttavia, viene creato molto tempo prima da artisti come Canaletto e Guardi, quando senza ritrarre vedute reali, ma solamente realistiche visioni oltre il veduto, davano libero sfogo alle immagini e ai capricci che andavano componendosi nella loro mente, comparando nei loro sguardi. Pertanto, anche nelle opere di Polloniato, ciò che viene visto è il frutto di una nuova veduta, originata dalla contemporaneità che, forse a torto, viene definita capriccio, ma che in verità è il frutto di una nuova percezione della realtà. Immortalare tale realtà contemporanea all’interno di uno spazio ceramico, significa anche dichiarare il disagio dato dal verticalismo di forme sterili, che hanno soffocato una ricchezza artigianale un tempo viva e illuminata, ora relegata nell’oblio dell’industrializzazione.

⁶⁸² B. Buscaroli, “ Paolo Polloniato. Capricci contemporanei” in *La Ceramica in Italia e nel mondo*, rivista trimestrale, 14 Settembre 2012, pp. 8, 9.

⁶⁸³ Ibidem, p. 10.

Questi contenuti concettuali, sono valorizzati e resi più poetici ed eleganti da precise scelte formali: dal punto di vista cromatico, l'artista sceglie le tonalità del bianco e scegliere questo colore significa scegliere la purezza, la luce e il valore delle linee formali, che vengono così esaltate.

Il colore bianco rimanda anche ad un senso di eternità, che enfatizza ancora di più il valore percepito e conferito alla ceramica dall'artista stesso.

Lo stesso Polloniato, alla mia domanda sul perché di tale scelta cromatica, risponde di come il bianco, lo riporti ad echi neoclassicisti, a Winckelmann, quando diffondeva il concetto di "nobile semplicità e quieta grandezza"; la stessa che ritroviamo nelle opere dell'artista contemporaneo e, se per Winckelmann l'unica via per divenire grandi è, se possibile, l'imitazione dell'antico, allora Polloniato, in qualche modo sembra accogliere queste affermazioni attingendo alle fonti di una secolare tradizione ceramica, per dare nuovi sensi alle forme e ai loro contenuti, riportando così un fiorente passato alla luce.

Successivamente ai Capricci contemporanei, Polloniato realizza altre opere in terra bianca con un sottosmalto ceramico opaco e questa volta, le forme sono prive di decorazione, ma il loro senso si trova nell'assemblaggio di pezzi recuperati dall'abbandono, negletti, riportati ad una nuova vita attraverso un processo di mutazione delle forme e della semantica.

Si tratta dei *Mutanti*, pezzi realizzati nel 2011, che palesano come la metamorfosi e il mutamento siano ineluttabili e necessari per non morire e vivere nell'eternità di un tempo (ceramico) anch'esso in continua mutazione.

Come si nota dai titoli delle opere, i concetti di metamorfosi e mutazione sono, in realtà dominanti nella poetica dell'artista, che crede nell'evoluzione naturale degli eventi, come nella metamorfosi necessaria delle cose, delle forme e dei concetti che le animano. Tutto questo, per poter vivere nel tempo o fuori da esso, raggiungendo l'eternità.

Nel 2012, Polloniato realizza un'opera ceramica, che è il frutto di una fusione tra la decorazione di panorami contemporanei abitati da apatiche strutture industriali e l'assemblaggio di diversi pezzi esistenti. Prende così vita il *Tritone con Vista*, realizzato in terra bianca con decoro sotto vernice cristallina: le linee quasi rococò del tritone lunare sostengono le forme eleganti e candide di una specie di vasca ceramica, un tempo appartenente alla produzione più caratteristica delle manifatture novesi.

Ed è proprio il caso di dire che la vista c'è ed è duplice, su due mondi opposti, ma dialoganti: una tradizione secolare e prestigiosa e una contemporaneità più grigia e asfissiante, quella che non si

vorrebbe vedere dalle finestre; da un verso quel che è stato e che vorrebbe essere ancora e dall'altro la realtà più apatica che non dovrebbe esserci mai stata.

In questi anni, Polloniato ha l'occasione di volgere il suo sguardo anche verso nuovi orizzonti geografici, artistici e culturali, prima a Parigi e poi a Bruxelles, dove terrà un'esposizione importante nel 2013; inoltre, parteciperà ad una esposizione alla Godart Gallery di Lille, su invito di Genevieve Godart, divenendo il primo ceramista italiano ad esporre nella prestigiosa galleria europea.

Sempre in questi anni e più precisamente nel 2012, Polloniato viene contattato dalla città francese Vallauris, nota per aver ospitato Picasso e le sue ceramiche prestigiose nel XX secolo: qui in occasione della Biennale di Vallauris, Pol viene accolto con due grandi sculture date dall'assemblaggio di diversi pezzi già esistenti per dare vita a qualche cosa di nuovo.

In questa occasione ha modo di entrare in contatto con Sandrine Rousseau (direttrice dell' C K'OMSA Atelier-Gallery con sede nell'antico laboratorio del più famoso ceramista francese, Roger Capron (1922 - 2006)), che lo invita in occasione di un ciclo di lezioni, in cui gli artisti apprendenti alternano delle fasi di lavoro realizzando nuove collezioni con vecchi stampi di ceramica locale.

Anche in queste occasioni emerge il concetto di recupero, di riutilizzo, come base di una poetica e come filosofia trainante; si tratta di una mentalità molto simile a quella di un gruppo di artisti inglesi, Mutoid Waste Company, fondato a Londra alla metà degli anni Ottanta, i quali realizzano le loro sculture saldando tra loro pezzi, anche di grandi dimensioni, utilizzando esclusivamente materiale di recupero, recuperando anche edifici e stabilimenti abbandonati, ridando agli spazi nuove possibilità abitative, anche estremamente insolite.

Questo concetto di "recuperare" oggetti negletti, pezzi abbandonati, forme in disuso, è anche la caratteristica di una serie di composizioni ceramiche realizzate da Paolo Polloniato nel 2012: *Les jeux des corps*, giochi di corpi che interagendo danno luogo a dei teatrini concettuali.

Sono composti da piccole celle quadrate e modulari, che Polloniato sviluppa in orizzontale o in verticale; questi varchi regolari e di un bianco candido, sono abitati da farfalle, statuette, cupidi, motivi popolari, decorazioni dipinte, animali, boccioli di porcellana e qualsiasi elemento che, con sapiente armonia e graziosa ironia, possono contribuire alla messa in scena di macrocosmi contemporanei, anche educatamente irriverenti.

Gli elementi che animano queste composizioni surreali eppure estremamente attuali, sono anche portatori di metafore esistenziali, che denunciano in maniera sottile e raffinata le contraddizioni di una società alienata dalle figure demagogiche dei nostri tempi e dalla mercificazione dei valori.

Sempre con intelligente ironia, Paolo Polloniato mette in scena una contemporaneità fagocitata dal caos dei valori, confusa dal bombardamento mediatico, anestetizzata da una comunicazione falsata e forviante.

Casella dopo casella assistiamo a scene improbabili, che con qualche sprazzo di colore acceso ci invitano a fissare lo sguardo sui particolari, sui dettagli minimi di un insieme che sembra volerli dissimulare.

Dal punto di vista strutturale, sembrano rievocare lontanamente i teatrini di Melotti, anch'essi caselle abitative, spazi carichi di messaggi e metafore, oltre le presenze in terracotta, oltre i colori a tratti brillanti e a tratti tenui. Anche essi abitati dall'intelligenza e dall'ironia. Anche essi, teatri di un io profondissimo e al contempo teatri del mondo intero.

Un'altra opera realizzata in questo periodo è sempre il frutto di una metamorfosi, ma questa volta, il mutamento investe una figura umana che rappresenta la femminilità, la bellezza eterna: si tratta di una Venere. Paolo Polloniato recupera la grazia e l'eleganza del busto della Venere di Antonio Canova e la rappresenta nella metamorfosi che la trasforma in una Venere *Hodierna*.

Il volto candido e latteo, viene coperto da una maschera antigas saldata e fusa in un tutt'uno angosciante; questo processo rappresenta la violazione dei canoni di bellezza più sani, più naturali e autentici, spazzati via, forzati ed esasperati fino ad inevitabili mutazioni corporee, ma anche mentali, in quanto prima delle mutazioni fisiche vi sono delle mutazioni più profonde che si instillano come tropi nella percezione dei canoni estetici. *Hodierna* è l'immagine di una bellezza stravolta in maniera quasi irreversibile, ed è ancora una volta una denuncia sociale e un appello che auspica al recupero di una bellezza più sana e di un'identità più autentica e libera. Così, egli salva un concetto al di là della materia, oltre la forma potenziata dal biancore epidermico. Salva la donna e quel che essa rappresenta.

Per l'immagine forte ed evocativa, ma anche per il legame semantico e iconografico che questa scultura evoca e rappresenta, viene esposta anche nella sala dei gessi del Canova al Museo Civico di Bassano del Grappa.

La raffinata ricerca di Paolo Polloniato prosegue sempre all'insegna delle mutazioni che coinvolgono lo spazio, il tempo, le forme in una ciclicità ineluttabile che coinvolge anche la natura. Ne è un esempio emblematico l'opera intitolata *Spectrus*, realizzata dall'artista nel 2013 in terra bianca con decoro a smalto colorato.

La scultura rappresenta un'elegantissima antilope (anche essa oggetto di recupero da parte dell'artista) il cui intero corpo candido e bianco viene invaso da elementi artificiali che sembrano

avvilupparla in una morsa soffocante. L'antilope, metafora della maestosità della Natura, sembra doversi adattare o soccombere all'invasione di un'artificialità contemporanea che costringe la perfezione di una ciclicità naturale a modificarsi nei suoi ritmi biologici e nelle sue manifestazioni. Nel 2014, la sua poetica sviluppa un interessante connubio fra recupero e metamorfosi, che dà origine ai *Metamosaici*: pannelli, ma non solo, costituiti da numerosi frammenti, pezzi con pattern di diversa natura, che manifestano una graduale evoluzione degli stilemi rappresentativi, dal naturalismo all'antinaturalismo, dunque alla geometria. Sono cocci di ciò che è stato e tentano di restituire, nella loro frammentarietà, un'integrità perduta, ma ancora auspicabile sotto altre forme.

Le forme di Polloniato continuano a sottoporsi ad incessanti metamorfosi e meta-mutazioni dando vita ad opere come le *Metaforme* del 2016, dove l'eleganza e la semplicità fanno da padrone nelle candide plastiche che sembrano avere vite aliene animate da un loro personalissimo moto, seppur provengano da una pregevole matrice terrena.

Dalla dimensione "a rilievo" dei *Metamosaici*, Pol Polloniato giunge a quella più scultorea dei *Metanidi*: opere ceramiche ottenute mediante il ritaglio di stampi caratterizzati da motivi geometrici e fitomorfici – prima utilizzati per la realizzazione dei *Metamosaici* – successivamente modellati e assemblati in modo da creare un'ulteriore spazio ceramico.

Questo spazio, acquisisce le forme tondeggianti e contenitive di un vaso, ma concettualmente evoca la dimensione di un nido, luogo rassicurante, spesso e compatto generato da un fare operoso che ricorda quello degli uccelli che, con rigore e dedizione giustappongono pezzo dopo pezzo, residuo dopo residuo, fino al completamento della loro opera.

I *Metanidi* (realizzati tra il 2014 e il 2015) si caricano di due metafore: la prima – più individuale – riguarda l'artista, la sua poetica personale e artistica che consiste nel raccogliere i frammenti della sua storia per ricomporla, facendo del nido la proiezione di un luogo di vita per sé stesso e le sue opere ceramiche. La seconda, invece, si rivolge ai lasciti della tradizione, residui concreti e fisici da recuperare, assemblare e ricomporre per creare nuovi spazi che, delimitati dalla certezza di ciò che è stato, si fanno contenitori, luoghi ceramici per ciò che verrà.

La dimensione fortemente scultorea dei *Metanidi* si evolve ulteriormente, dando vita all'ultimo progetto dell'artista di Nove, terra di ceramica; sono sculture anche di grandi dimensioni denominate *Pieni a rendere* (2017) e sono realizzate mediante le stesse *texture* dei due progetti precedenti.

Tasselli appartenenti ad un tempo dilatato compongono una sorta di archivio di *texture* che, legate e agglomerate tra loro, confluiscono in un'unica forma: lo stampo.

Uno stampo che viene riempito e colmato da una dimensione temporale rappresentata da frammenti ceramici animati da una loro storia intrinseca.

Ancora una volta, la forma originaria - in questo caso matrice - viene trasformata, distorta, stravolta e diventa contenitore per pezzi di tempo; lo stampo perde la sua funzione originaria e torna a farsi vaso.

Un vaso colmo di lasciti che necessitano di tornare alla terra, magari sulle rive del Brenta, posati come dei *Pieni a rendere*.

Come si può evincere dallo scritto di Beatrice Buscarioli per la rivista *La Ceramica in Italia e nel mondo*, su citazione di Henry Focillon nella *Vita delle forme*, è importante "capire bene, non soltanto come la forma sia, in qualche modo incarnata, ma come essa sia sempre incarnazione"⁶⁸⁴; così è per le forme di Polloniato.

Esse incarnano la storia, il sentimento, la volontà, il rinnovamento e il concetto che le anima; "cercano di fissare le metamorfosi che costantemente abbiamo sotto gli occhi, vale a dire quella *Morphé* che risulta sottoposta al divenire, allo scorrere del tempo, alla sua incessante azione di cambiamento"⁶⁸⁵. Ma in tutto questo, oltre al cambiamento delle forme stesse, vi è un mutamento dei significati e dei significanti, cambia "la loro accessibilità, la loro consistenza semantica"⁶⁸⁶.

Oltre alla metamorfosi la questione si concentra sul tempo, su questa sua dimensione che scandisce "la storia delle cose"⁶⁸⁷ e la "storia delle forme"⁶⁸⁸; forme che, per la loro pregnanza nella percezione di ognuno di noi, sembrano avere più valore del senso stesso dell'opera, ma in realtà, la loro importanza e il loro valore trovano significato nel ruolo che esse vestono, ovvero quello di veicolare contenuti altrimenti non comunicabili o difficilmente esprimibili. E' così, che queste forme mutate e mutanti, idealmente, sembrano tornare con gentilezza ai primordi dell'arte ceramica e si fanno nuovamente vaso, contenente.

⁶⁸⁴ B. Buscarioli, "Paolo Polloniato. Capricci contemporanei" in *La Ceramica in Italia e nel mondo*, rivista trimestrale, 14 Settembre 2012, pp. 8, 9.

⁶⁸⁵ Ibidem.

⁶⁸⁶ Ibidem. pp. 10, 11.

⁶⁸⁷ Ibidem.

⁶⁸⁸ Ibidem..

Paolo Polloniato, rovescia il vaso e ne escono tematiche di grande potenza e di grande forza comunicativa, che l'artista esprime con la grazia e la purezza plastica, ma anche con la determinazione e la passione che lo legano alla propria terra; le stesse che impiega nello slancio verso il recupero e l'innovazione dell'arte ceramica. La sua è una sorta di missione fondata su un sapere razionale, ma anche su un sentimento più fascinoso che nutre le radici del suo pensiero. E come tutte le missioni (e le innovazioni), al principio non sono facili percorsi, perché non vengono capite, ma vi è stata una figura che prima fra tutti ha compreso e ha creduto nella ricerca artistica di Paolo Polloniato: Alessio Tasca, che vedendo le prime opere dell'artista contemporaneo (in cui gli spazi dedicati alla pittura di sontuose, autorevoli forme barocche erano state dipinte con soggetti contemporanei), esclama: "Deve essere così".

OPERE



Paolo Polloniato, *Capriccio contemporaneo*, su modello originale storica manifattura Barettoni Antonibon, terra bianca con decoro sotto vernice cristallina, 2008.



Paolo Polloniato, *Nove terra di ceramica*, su modello originale storica manifattura Barettoni Antonibon, terra bianca con decoro sotto vernice cristallina, 2011.



Paolo Polloniato, *Mutante*, terra bianca sotto smalto ceramico opaco, 2011.



Paolo Polloniato, *Les jeux des corps*, terra bianca con smalti colorati e decalcomanie, 2012.



Paolo Polloniato, *Les jeux des corps*, terra bianca con smalti colorati e decalcomanie, 2012. Particolare.



Paolo Polloniato, *Hodierna*, terra bianca con smalto bianco opaco, 2012.



Paolo Polloniato, *Tritone con vista*, terra bianca con decoro sotto vernice cristallina, 2012.



Paolo Polloniato, *Spectrus*, terra bianca con decoro in smalto colorato, 2013. Particolari.



Paolo Polloniato, *Spectrus*, terra bianca con decoro in smalto colorato, 2013. Laboratorio.



Paolo Polloniato, *Metamutoide*, terra bianca con sottosmalto ceramico opaco, 2014.



Paolo Polloniato, *Metamosaic*, installazione, terra bianca con smalto opaco all'acqua, 2014.



Paolo Polloniato, *Metamosaic*, terra bianca sotto smalto ceramico lucido, 2015.



Paolo Polloniato, *Metamosaic*, installazione, terra bianca con smalto opaco all'acqua, 2014 – 15.



Paolo Polloniato, *Metaforma*, terra bianca sotto smalto ceramico opaco, 2016.



Paolo Polloniato, *Pieni a rendere*, terra bianca con smalto opaco, 2017.

9. 2 FRANCESCO ARDINI : PROLIFERAZIONI CERAMICHE.

Se Alessio Tasca, innovatore e rinnovatore nel suo tempo, comprende e appoggia le forme nuove di Paolo Polloniato, al contempo auspica, come sostiene Enrico Crispolti, attraverso la sua ricerca formale – soprattutto a partire dagli anni Settanta – ad “un campo nuovo di lavorazione”⁶⁸⁹, per se stesso e “per chi vorrà porsi di fronte a questo modo di produrre ceramiche con mente sgombra e fantasia”⁶⁹⁰. Un giovane artista padovano sembra cogliere queste parole quasi profetiche e con spirito di dedizione racconta la sua personalissima visione del mondo.

Il suo nome è Francesco Ardini e nasce a Padova nel 1986.

Dopo una prima formazione architettonica, con una specializzazione in architettura del paesaggio allo IUAV di Venezia nel 2010, egli entra casualmente e fatalmente in contatto con il materiale ceramico.

L’incontro con la “terra” avviene ad un mercatino dell’usato, a Venezia, quando tra una bancarella e l’altra Ardini viene catturato da una serie di vasetti in ceramica smaltata; l’inclinazione nei confronti del materiale è immediata e illuminante a tal punto che egli, mosso da una quanto mai felice intuizione, sente che la sua via è proprio la ceramica.

Iniziano dunque una serie di sperimentazioni in cui Ardini entra in contatto intimo con la terra, con l’argilla e la sua duttilità; le sue dita iniziano a toccarla e lei si lascia plasmare con gentile assertività. Gli esiti di questa conoscenza sono entusiasmanti e letteralmente proliferanti.

Ancora una volta, come è accaduto per molti altri artisti prima di lui, (pensiamo a Melotti, Zauli, Tasca, Antonia Campi), il “cammino” attraverso il materiale ceramico inizia con un vaso, come oggetto o come concetto; sembra essere una tappa obbligata, un incantesimo iniziatico, che schiude al di là delle forme archetipiche, nuove visioni e sconfinite possibilità ceramiche.

Per intraprendere la sua ricerca, Ardini comprende che non può rimanere a Padova, si sposta dunque nel centro storico della produzione ceramica veneta, ma anche italiana, ovvero a Nove.

Anch’egli sembra chiamato dalla terra, da questa terra novese così bisognosa di nuovi “nutrimenti” ceramici e la attraversa, la studia, la osserva; contempla le opere del passato e studia le tecniche, la tradizione e le figure che hanno reso grande quel luogo eletto come terra di ceramica.

⁶⁸⁹ E. Crispolti, “Tasca fra Ottanta e Novanta” in *Alessio Tasca, Terre rare*, a cura di N. Stringa, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998, p. 7.

⁶⁹⁰ Ibidem.

Ardini si arricchisce di un vasto bagaglio culturale e tecnico, imprescindibile per chiunque voglia far ceramica, nonostante ciò egli non è il continuatore di nessun modello è, invece, il continuatore di una storia radicata, di una tradizione secolare che ha reso grande il luogo che lo ha accolto; pertanto, con profondo rispetto per ciò che è stato, Ardini parte da Nove ed è (anche) da Ardini, dal suo personalissimo e contemporaneo linguaggio concettuale, che la tradizione sembra riemergere dall'oblio, per ripartire verso nuove visioni ceramiche.

La sensibilità dell'artista contemporaneo lo porta a dare forma alla terra caricandola di contenuti esistenziali e contrasti concettuali che si sviluppano tra la natura primordiale della materia e la virtualità con cui i significati vengono veicolati, ma anche equilibri e squilibri relazionali. Quella di Ardini è un'indagine complessa sulla precarietà dei legami, ma anche sulla caducità della vita e di tutte le cose che gravitano dentro ad essa. E nella concreta esistenza dell'argilla si imprime, incarnandosi, l'effimera condizione dell'esistenza; emerge così una "*vanitas* ceramica".

Il concetto di *vanitas* è significativo, in quanto rimanda alla fragilità delle cose e, trasversalmente, alla fragilità del materiale ceramico, che vuole comunicare anche la natura condizionabile e condizionata di ogni cosa, nel movimento costante di zolle e atomi in continuo divenire, in un mondo in cui nulla sembra essere assoluto, ma relativo.

Le prime opere ufficiali di Francesco Ardini vengono realizzate nel 2010 – 2012 e affrontano la mutazione della ceramica, dalla percezione che l'utente ha di essa al ruolo che riveste nel *mégaron* del contesto domestico, anch'esso soggetto a inarrestabili mutazioni.

La sostanza materica, così come la plasticità delle forme, è costretta a subire uno spazio fisico e mentale in continuo movimento; pertanto, essa, abbandona la sua dimensione statica e definita, per liberare i suoi confini in una labilità che concede nuove opportunità fenomeniche.

I vasi perdono le loro linee canoniche e, quasi fossero organismi viventi, fioriscono di proliferanti esplosioni cellulari, che sembrano intenzionate ad evadere dai confini, oltre i limiti prestabiliti di qualsiasi spazio, domestico o mentale.

Sono le *Proliferazioni* e richiamano cicli biologici in cui la dissoluzione della materia rimanda ad una originaria definizione della forma, le cui linee perfette vengono intaccate nella loro continuità da piccoli batteri ceramici, posati rigorosamente a mano su sostegni metallici che, resistenti ad alte temperature, sono pronti al contagio dello spazio al di fuori della forma.

Labilità e mutevolezza si rendono manifeste in queste espansioni rapide e incontrollate della materia che, proprio sul concetto letterale di proliferazione, sembra moltiplicare le sue cellule quasi embrionali, per dare origine a qualche cosa altra, anelando ad altri esiti e altri tessuti.

La forma ancestrale del vaso viene animata nella sua superficie da grappoli di volumi proliferanti, che richiamano microrganismi ed elementi primordiali: la forma pura, ordinata e assoluta si appella al caos, scatenando una rivoluzione epistemologica in cui la forma certa viene messa in discussione attraverso balzi concettuali radicalmente nuovi.

Le scelte cromatiche per rappresentare la materia proliferante si orientano nei toni del blu elettrico, (si vedano le opere *Proliferazione in blu* del 2012, *Proliferazione inquieta* e *Proliferazione organica*, anch'esse del 2012) come colore estremamente alchemico, ma anche alieno alla naturalità della ceramica; successivamente, gli atomi ceramici diventano anche neri (come nelle opere *Imperfezione* e, soprattutto in *Processo in nero*, 2013, dove la dissoluzione della forma archetipica del vaso si manifesta nel suo processo); il rosa, invece, colore molto caro all'artista padovano, si fa proliferazione nell'opera intitolata , appunto, *Proliferazione in rosa* (2012).

Quest'ultima opera, nella sua tonalità, sembra quasi presagire reali proliferazioni concettuali nel tempo; infatti, Ardini continuerà la sua ricerca sull'anatomia del corpo – iniziata dal corpo del vaso e dalle sue analogie antropomorfe - sulla percezione che si ha di esso, anche oltre il materiale ceramico, sviluppando una linea di abbigliamento dove il corpo (stampato sul cotone) appare esso stesso frammentato, incasellato, quasi impossibilitato ad esprimersi nella sua integrità, ma nonostante questo, viene indossato come una seconda pelle. Qui, il colore rosa richiama il colore della pelle e viene caricato di significati profondi, esistenziali, dove emergono le dinamiche narcisiste e *voyeuriste* che caratterizzano un'epoca contemporanea stretta nella morsa dei digital-social media.

In questo groviglio di significati che indagano la condizione dell'uomo contemporaneo e il rapporto che egli ha con il proprio corpo e con la propria identità, il colore rosa diventa cromia liberatoria e terapeutica, lenitiva e gentile. Francesco Ardini e Samuele Ruzza, promuovono questo progetto artistico e commerciale, attraverso un linguaggio contemporaneo e "monocromo" , dove il bello viene reso manifesto in maniera trasversale, perché la bellezza è molte cose e *Venus as, art and fashion project 2017* sembra dimostrarlo.

Se la *Proliferazione in rosa*, ha trasversalmente portato ad una nuova proiezione su altri campi artistici, per quanto riguarda la raffinata e imprevedibile dimensione della ceramica la ricerca prosegue con la realizzazione di opere come le *Ninfe* (2014), dove la forma del vaso diventa una matrice lontana e le cromie si fanno più accese e contrastanti.

Al contempo, Ardini affronta le tematiche del movimento, del divenire e del caos che guida i fenomeni dell'esistenza, attraverso altre indagini plastiche: gli *Inviluppi* (2012 - 2014) .

Le opere che portano questo nome, oltre alle tematiche sopracitate, affrontano anche il concetto di mutamento, che in questo caso colpisce l'originaria natura di un oggetto d'uso come il vassoio e i suoi equilibri, apportando travasi e contaminazioni tra la tradizione ceramica – come modello dal quale fuggire per evolvere – e i nuovi linguaggi della ceramica contemporanea.

Le forme di queste opere sono date dall'intreccio di tubolari ceramici di diametro diverso, che riproducono un proprio moto e un proprio autonomo andamento; a rafforzare l'autonomia della dinamicità intrinseca degli Inviluppi è il fatto che ogni singolo tubolare viene intrecciato e intricato a mano; pertanto, emerge anche il concetto di unicità di un'opera che, riprodotta anche in misure e cromie diverse, potrebbe apparentemente richiamare una produzione seriale.

Queste opere trovano il loro modello di riferimento nei cestini ceramici traforati di Nove, tipici di una produzione ceramica tradizionale che, vedendo l'involuzione del suo ruolo, è costretta ad evolvere e mutare le sue forme per non collassare.

In tutto questo, *l'Inviluppo* tratta la mutazione come movimento perpetuo, che altera gli equilibri di una stabilità e di una staticità ormai perdute; in un mondo che si muove incessantemente a ritmi frenetici e stressanti, anche l'oggetto risente di questa fagocitazione.

Il vassoio, elemento stabile e statico per antonomasia, subisce il ritmo del tempo e, contaminato dalle dinamiche vorticose e instabili che investono anche gli spazi abitati e i suoi abitanti, ne assume le fragilità, divenendo esso stesso oggetto fragile e apparentemente precario.

Inviluppo come intrico di dinamiche quotidiane in costante movimento e mutamento, ma anche come manifestazione di un moto ritmico e musicale che tende a nuove possibilità plastiche e concettuali; inviluppo, come sintomo di nuovi sviluppi, quindi di possibili evoluzioni ceramiche. Queste, avvengono e si concretizzano in nature morte, che rievocano tradizioni artistiche antiche e radicate, ma instillandole di nuovi sensi contemporanei attraverso l'accostamento di materiali multimediali e tecnologici che, per contrasto, rimandano ad una realtà virtuale sempre più assorbita dalla condizionabile condizione umana.

Così, l'artista Francesco Ardini realizza delle composizioni ceramiche che rappresentano uno spaccato di realtà contemporanea: sono piatti, scodelle, tazzine e avanzi di cibo, metafore di un consumismo fuori controllo.

Si tratta di una natura morta del terzo millennio, dove pile di piatti accatastati gli uni sopra gli altri, accolgono anche le presenze- ormai costanti e disturbanti nelle nostre tavole – di oggetti tecnologici come iPhone e Tablet.

Queste presenze esterne che ostacolano la concezione canonica di “convivio”, diventano filtri che ci mostrano una realtà diversa, una *Realtà aumentata*.

Sono opere creatrici di un dialogo tra due dimensioni opposte: una terrena e - come sostiene Stefano Serusi in un'intervista fatta all'artista nel 2013 per la rivista on-line *Cerchio Magazine* - “terrea”, in quanto riproduce in maniera concreta piatti e stoviglie recuperati dalla storica tradizione ceramica novese; e una dimensione del tutto immateriale, virtuale, dipanata per mezzo di una realtà aumentata proferita dalle tecnologie contemporanee. Tecnologie che, paradossalmente, sono parte integrante del *convivium* quotidiano.

Questo dialogo di concetti opposti, è il protagonista di un progetto esposto nello stesso anno alla galleria *Jerom Zodo Contemporary* di Milano, intitolato *Circe*.

Questo nome tratto dalla figura mitologica che incanta e seduce l'uomo trasformandolo in altre forme e in altre nature, diventa metafora di una tecnologia percepita come qualche cosa che seduce e incanta attraverso immagini, colori, schermi e informazioni che costantemente bombardano la nostra percezione visiva, sovraffollando sguardi e menti ormai assuefatte da questi oggetti di facile uso e consumo.

Come dichiara Ardini nell'intervista di Stefano Serusi, la volontà di unire la ceramica ad una tecnologia avanzata, nasce da una ricerca personale che vede la ceramica come un materiale complesso e alchemico, primordiale e “creativo” e proprio per questo, dal momento in cui l'uomo è creatore e soggetto di una nuova realtà – quella virtuale – la materia ceramica diventa la più adatta ad assorbire questo nuovo stato della realtà, integrandosi con essa.

Nel *concept* intitolato *Circe*, lo spettatore si trova di fronte ad un vero e proprio incantesimo e il prodigio lo compie l'artista; Ardini, infatti, oltre alle opere esposte, progetta anche una particolare applicazione per Smartphone Android che, puntata sull'opera ceramica predisposta – si veda *Convivio (Banquet)* 2013 - consente di entrare come per incanto in una dimensione altra e virtuale, in una “realtà aumentata”.

Questa dimensione immateriale, tuttavia, non è immune al virus proliferante che intacca il candore delle stoviglie ceramiche e la loro dimensione fisica (si veda l'esempio emblematico nell'opera intitolata *Megaron*, del 2013) : atomi blu elettrici si propagano lungo le superfici di forme che omaggiano la tradizione e attuano una trasformazione plastica all'insegna della dissoluzione, quasi come se la materialità di una tradizione densa di storia si disfacesse in un'immaterialità tipicamente contemporanea.

Di nature morte e tecnologia si nutre anche un'altra opera dell'artista veneto, intitolata *Volumi sul disgusto*, realizzata sempre nello stesso anno.

L'opera si compone di un grande tavolo in legno, sopra il quale si dispongono due alti volumi di stoviglie in ceramica policroma; i colori si alternano tra il bianco candido della tradizione, il nero inquieto degli smalti e una brillante e aliena tonalità di rosa.

Le due pile di piatti alte quasi due metri, sono la metafora di un eccesso senza fine e il loro accumulo bulimico è il sintomo di una consumazione sempre maggiore di cibo; tra le stoviglie, infatti, si trovano residui alimentari di carne di pollo, volutamente scelto dall'artista perché è l'unica carne comune in tutto il mondo e diffusa per il suo costo ridotto.

A questo inquietante, ma elegante tripudio di accumulo e disgusto, si uniscono le nuove tecnologie, rappresentate da iPhone e Tablet sempre presenti per testimoniare l'eccesso, diffondendolo nei canali social di tutto il mondo.

Sono tematiche che sfociano nella denuncia sociale e che rimandano lontanamente – anche dal punto di vista strutturale - ad alcune opere degli artisti Bertozzi e Casoni, ai loro *Intervalli*, realizzati nel 2008, dove stoviglie di ceramica policroma si impilavano accogliendo ogni forma di residuo contemporaneo.

In parte come Francesco Ardini questi due artisti, attraverso la loro opera all'insegna dell'iperrealismo, hanno “linearmente perseguito un compito ormai dato per trascorso e defunto: riposizionare l'arte contemporanea sulle lunghe prospettive e sulle direttrici di marcia indicate dalla grande tradizione dell'arte”⁶⁹¹. Bertozzi e Casoni, consapevoli del fatto che a volte la vera forma di ribellione sta nel cercare – e trovare - un dialogo tra due epoche diverse, danno vita a opere scultoree che, “per autorevolezza esecutiva e ideativa, non temono il confronto né con le più sofisticate esperienze contemporanee né con l'antico”⁶⁹².

Questi due artisti si sono dedicati a questo mezzo espressivo, qual è la ceramica, con la consapevolezza che il suo essere (ingiustamente) materia considerata negletta, ma forte di una storia millenaria, “è un preciso linguaggio frutto di uniche procedure tecniche e che solo con le sue capacità mimetiche potevano aspirare a un grado di oggettività tale da rendere credibili i loro più funambolici esercizi di pensiero”⁶⁹³.

⁶⁹¹ F. Bertoni, “Bertozzi & Casoni: 30 anni” in *Bertozzi & Casoni. Opere 1980/2010*, a cura di F. Bertoni, J. Silvestrini, Umberto Allemandi & C. , Torino 2010, p. 7.

⁶⁹² Ibidem.

⁶⁹³ Ibidem, p. 8.

L'analogia, forse azzardata, tra le opere di Ardini e dei due artisti sopracitati, trovano una consonanza anche nella vertigine di catastrofe che si rende manifesta attraverso la potenza delle forme che animano le loro opere: "succede quando le loro opere raffigurano i piatti da tavola, le tazze e le tazzine, i piattini da caffè, le teiere"⁶⁹⁴, ma anche nelle loro opere inaugurali degli anni Ottanta, quando la ceramica riproduceva "sparecchiature" conviviali dove tavoli da pranzo e pile di piatti sporchi si accumulavano in un affascinante complesso ceramico. Così, per questi due artisti, come per Ardini, seppur attraverso processi diversi, la ceramica sembra dilagare oltre se stessa, "sconfinando oltre i limiti degli oggetti tradizionalmente plasmati con questo materiale"⁶⁹⁵; sembra uscire dai piatti, dalle stoviglie impilate come prologo alla devastazione, "contagiando ceramicamente gli avanzi di cibo, poi la tovaglia, il tavolo, gli esseri inanimati e inorganici, fino a ceramificare prodotti industriali sofisticati ed entità metafisiche, oggetti tecnologici ed esseri teologici"⁶⁹⁶, palesando un mondo in cui tutto sembra fatto della stessa pasta, letteralmente.

La ceramica, come un Proteo ovidiano, assume infinite forme, del tangibile e dell'intangibile, si fa acqua e fuoco e nella sua eccezionale capacità di imitare – caratteristica che la rende sempre attuale e assertiva alle metamorfosi del tempo - la porta anche all'imitazione di se stessa, creando così un'ambivalenza, "un'incertezza della percezione"⁶⁹⁷, dove l'opera diventa classica nei suoi confini rappresentativi, precisi, millimetrici, rigorosi e, al contempo, anticlassica in quanto dietro le linee della statica e veristica rappresentazione, scorrono contenuti e concetti in cui la materia continua a dilagare ostinatamente; attraverso l'exasperazione di se stessa o attraverso atomi ceramici dalle cromie alchemiche, la ceramica continua, prolifica.

Queste tematiche espresse attraverso le forme di una cosmogonia domestica ceramica, si riversano in un'altra opera, realizzata nel 2013, che indaga sul vissuto dei manufatti e sul loro recupero; l'opera si intitola *Manufatto vissuto* e si compone di vecchie strutture arrugginite, carrelli abbandonati che un tempo si trascinavano appesantiti dai carichi di piatti e vasellami, frutto di una produzione ceramica fiorentina; questi carrelli, ora, mantengono il loro ruolo, ma sopra di essi si posano la polvere del tempo e qualche piatto bianco che rievoca una linea pura ed essenziale appartenente alla tradizione di un fare ceramico ancestrale. Ai bordi di questi

⁶⁹⁴ T. Scarpa, "La delicatezza della devastazione" in Bertozzi & Casoni. *Le bugie dell'arte*, a cura di M. Caldirola, D. Sorrentino, Catalogo della mostra, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Damiani Editore, Bologna 2007, p. 69.

⁶⁹⁵ Ibidem.

⁶⁹⁶ Ibidem.

⁶⁹⁷ Ibidem.

manufatti, si aggrappano stralci di pelle di porcellana e penzolano come standardi stanchi, simbolo della figura del ceramista ridotta alla sua essenza più travagliata.

La pelle, riprodotta nella realistica del suo tessuto, si presenta di colore rosato e diventa una natura morta carnale, testimone di un vissuto estremo, ora in degrado. Nella sua fragilità, la porcellana rimanda anche al senso di precarietà che investe la condizione della sua natura e del suo stato che, da sempre considerato il più nobile tra i materiali ceramici, si ritrova paradossalmente in una veste povera e logorata dal tempo, legata indissolubilmente ad uno spazio domestico, l'unico che sembra sostenerla.

La delicatezza di un'epidermide di porcellana torna in un'altra opera d'arte che l'artista Francesco Ardini crea nel 2013, sotto il nome di *Prometeo* (fogli di pelle porcellanosa, ritornano anche in alcune opere del 2015, come *Venere Storpia*, *Sulla propria pelle_camicia*, *Sulla propria pelle_seno*, dove le plastiche ceramiche diventano metafora di un'indagine più esistenziale, sulle tensioni dell'"io"). L'opera recupera oggetti ordinari in una vecchia fabbrica ceramica e indaga la dimensione della *domus*, della vecchia casa dell'artigiano e quello che oggi rimane di essa e del suo ruolo. La struttura dell'opera riproduce idealmente una lunga colonna vertebrale su cui rimane appeso un unico frammento di pelle di sottilissima porcellana e, come metafora della figura del ceramista, viene intitolata con il nome del Dio Prometeo, inteso come primo vero artigiano.

Colui che ruba il fuoco per liberare l'umanità restituendo ad essa la libertà di essere e progredire, sembra arrancare in una condizione che lo vede ridotto all'osso; una colonna vertebrale ne testimonia l'esistenza, ma quel che ne rimane è solamente la sua essenza.

L'indagine sull'ambiente domestico e sulle dinamiche che all'interno di esso si scatenano, continua ad essere nucleo fecondo nella ricerca artistica di Francesco Ardini, che sempre in questo periodo, realizza l'opera intitolata *Inquietudini tra me e te*.

Questa, è composta da un tavolo apparecchiato elegantemente per due persone: piatti, brocche, bicchieri di bianca porcellana. Tutto è al suo posto.

La situazione sembrerebbe ordinaria se non fosse un apparecchiamento per due assenze. Al posto di due presenze, si presentano i silenzi che spesso si creano nelle relazioni e che si rendono maggiormente percepibili proprio nei luoghi della convivialità.

Questi silenzi si materializzano sottoforma di insetti che invadono la scena brulicando fra le stoviglie; come fantasmi sospesi in quello spazio-tempo riservato per due persone, le inquietudini incrinano il contesto, creano fratture irreparabili e distanze insormontabili.

L'artista guarda tutto questo con gli occhi di un bambino, l'unico che possa dare reale sostanza alle paure, trasformandole in piccole, silenziose presenze che suppliscono alle due assenze.

L'esperienza ceramica legata agli spazi dell'abitare si evolve in maniera trasversale coinvolgendo il microcosmo abitativo reale e il macrocosmo di uno spazio "abitativo" virtuale.

Le opere che rappresentano questi due aspetti, fanno parte di una serie che l'artista realizza nel 2015 e che intitola *Selfie*.

Secondo l'Oxford Dictionary, il selfie, divenuto virale nel 2013, è una fotografia scattata a se stessi tramite smartphone o webcam, al fine di essere istantaneamente condiviso sui social network. Questo particolare modo di ritrarre e immortalare se stessi, consiste nel cogliere il momento, bloccare un istante di se stessi e farlo diventare immagine rappresentativa di uno stato d'animo o di una condizione mentale. Che si tratti di un particolare del volto o di un dettaglio del corpo, il selfie restituisce frammenti di quotidiane esistenze ad una realtà virtuale, condivisa e accessibile a tutti.

Questa forma di autoscatto, nella sua immediatezza, nella velocità di un gesto fatto senza riflettere, rimanda alla sfera più intima dell'io, rivelandone le inclinazioni narcisistiche, le tensioni contrastanti che abitano l'essere, ma anche l'ansia di perfezione che spinge l'individuo a mascherarsi attraverso continui filtri e schermi tecnologici.

La ceramica, che per sua natura sa accogliere i mutamenti della realtà e le forme del tempo, ben si presta ad integrarsi anche con una dimensione più virtuale, divenendo ponte concreto tra il reale e il virtuale; inoltre, nel tempo, il manufatto ceramico ha sempre testimoniato il periodo storico in cui è stato concepito, dimostrandosi una presenza silenziosa partecipe alla quotidianità dell'abitare umano.

A rafforzare questa partecipazione del manufatto ceramico all'interno della *domus*, è la struttura dell'opera in questione, che si presenta come una serie di mattonelle quadrate, (foggiate in ceramica dall'artista) che rimandano alle comuni piastrelle utilizzate universalmente per i rivestimenti delle pareti; su di esse, l'artista stampa le immagini recuperate da *Instagram* (un social media che permette di condividere gli scatti istantaneamente).

Selfie e piastrelle, sono accomunati dallo stesso formato quadrato e, legati sia concretamente che concettualmente, fanno in modo che la materia diventi un veicolo di comunicazione tra la dimensione reale e quella virtuale, che celebrano il loro incontro in un unico riflesso ceramico.

In #GLOBALSELFIE, per esempio, si celebra l'incontro anche tra due culture, quella orientale e quella occidentale, in quanto, sono accomunate dallo stesso gesto in cui l'individuo scatta delle foto a se stesso per poi condividerle pubblicamente senza nessuna distinzione.

I confini territoriali si assottigliano, le distanze si annullano, le diversità culturali e religiose si dissolvono per rispondere entrambe a questo "Dio" contemporaneo: il "Dio Narciso", il "Dio dell'immagine", colui che esercita un tale fascino sulla società, che essa si riversa senza esitazione all'interno della realtà virtuale che lo rende manifesto. E in questa realtà virtuale non vi sono confini, né limiti, né distanze culturali. Tutti sono sedotti da questo nuovo culto e la ceramica, ancora una volta serve il presente, risponde al suo tempo, con un linguaggio grafico, contemporaneo ed istantaneo. Anche la ceramica si fa selfie.

Così, la mania del selfie, virale da contagiare l'intero mondo globalizzato, sembra divenire una variante, una declinazione concettuale delle prime *Proliferazioni* realizzate dall'artista; gli atomi che prima erano ceramici, ora diventano personificati e si assiste ad una vera e propria proliferazione dell' "Io", nelle sue manifestazioni reali e virtuali.

Fino ad ora, le opere di Francesco Ardini hanno indagato lo spazio domestico, inteso come dimensione dell'esistenza sintomatica, dove l'ausilio di una terminologia mitologica rimanda alla compresenza di artificio e realtà.

In questo contesto di convivenze tra concetti opposti, la ceramica diventa la manifestazione concreta di un'abitare altro, lontano dalle sue originarie significazioni e materializza la lettura poetica e raffinata che l'artista fa della realtà.

Contestualizzata da sempre nell'ambiente domestico, la ceramica intraprende un processo di trasformazioni, dove la sua stessa natura (plastica e funzionale) assume nuove forme, nuove tensioni e nuovi significati.

Come sostiene Geraldine Zodo nel testo che presenta l'artista Francesco Ardini in mostra al Museo della Ceramica a Palazzo Botton di Castellamonte (2013), "la trasmutazione si diffonde come un folgorante gesto kafkiano, rigorosi e curvilinei frammenti ricoprono l'intero spartito espositivo, corpi fusi negli ambienti di una probabile dimora, divengo il pretesto ideale per allargare la riflessione a circostanze quotidiane di psicopatologia"⁶⁹⁸.

Si tratta di una probabile dimora abitata da tensioni esistenziali manifestate da presenze evocate dalle loro stesse assenze, che a loro volta, rendono palpabile un disagio individuale diffuso.

⁶⁹⁸ G. Zodo, "Domus Carneae", Museo della Ceramica a palazzo Botton, Castellamonte (TO), dal catalogo della mostra Terra di Confine, 53° Mostra della Ceramica, 10° Mostra di Arte Applicata, a cura di V. A. Sacco, 30 Agosto – 19 Settembre 2013.

Attraverso le opere di Francesco Ardini, il campo psicologico individuale diventa la traiettoria che porta alla rivelazione di un archetipo sociale prettamente contemporaneo, distaccato dagli archetipi più ancestrali, dove vigevoano condivisione e convivialità familiare autentica, ora sovvertite dalle nuove abitudini domestiche.

Il percorso compiuto da Francesco Ardini mediante la ceramica è una sorta di “odissea” in bilico tra la soggettività e la coscienza collettiva, dove entrambe si manifestano secondo continui travasi semantici.

I riferimenti alla mitologia e la questione metamorfica delle cose e delle forme, sempre presente nella poetica di Ardini, emergono anche nella serie di opere realizzate nel 2015 e raggruppate in occasione dell'esposizione alla *Galleria Federica Schiavo* di Roma dal *concept* intitolato *Stige*.

Le opere in questione, assumano i connotati di una riconsiderazione sull'origine del proprio fare, da parte dell'artista; attraverso una plastica più sintetica e pulita, Ardini medita principalmente sull'origine del suo fare ceramica e soprattutto sul contesto in cui tutti i processi avvengono: Nove di Bassano.

Analizza, dal punto di vista topografico e dal punto di vista formale, questo territorio in cui il fiume è presenza fondamentale e determinante: il Brenta e le sue rive diventano il simbolo di una tradizione secolare a cui Ardini è molto legato.

Il suo linguaggio, basato proprio su questo legame, si nutre delle memorie di una cultura antica e radicata, materializzandole attraverso la realizzazione di monumenti funerei, che rimandano alla staticità, sintomo di una morte imminente, di quello che è stato.

Ardini, inchinandosi alla storia ceramica nata sulle rive del Brenta, realizza delle opere che intitola *Manufatti Fossili* (2015): masse piene e corpi in gesso agglomerato in forme sezionate, in modo tale da rivelare la sagoma interna degli stampi originari, recuperati dall'artista nelle vecchie manifatture di Nove.

La sezione della forma e la rivelazione dello stampo, trova il suo senso nella volontà di conferire nuovo valore a quel che sembra essere solo un manufatto archeologico, mediante un recupero della forma prima, e della loro trasformazione, poi.

Salvando i rilievi abbandonati e trascinati alla deriva dalla corrente del tempo, Ardini compie un processo entropico verso la materia: la ceramica rimane un ricordo evocato e concettualmente contenuto dagli stampi che costituiscono i *Manufatti Fossili*.

Così, per analogia trasversale, il Brenta diventa *Stige* il cui manto bianco viene plasmato per restituire al tempo i suoi relitti e farli rivivere come nuove forme silenziose.

Sempre nello stesso anno, Ardini torna alla tematica dell'abitare, della *domus* e delle tensioni esistenziali che uno spazio come la casa può contenere, soffocare, celare, custodire.

I concetti che da sempre animano le opere dell'artista, tornano vividi in occasione dell'esperienza che egli fa in Corea del Sud, *presso il ClayArch Gimhae Museum*.

Durante la sua permanenza nel paese di Jillye, Ardini ha modo di osservare le abitazioni circostanti: sono case rustiche, edificate secondo una struttura antica modificata dalle contaminazioni industriali ed economiche. L'artista, da sempre attratto dal *megaron* domestico e dalle dinamiche relazionali che si sviluppano all'interno di esso, trova in queste case uno stimolo per le sue intuizioni e un punto di partenza per nuove elaborazioni ceramiche.

Concentrandosi sull'elemento che maggiormente esercita una funzione di contenimento, il tetto, Ardini ne esplora la storia, indagandone i significati e i loro mutamenti nel tempo e nello spazio orientale.

I tetti, nella periferia coreana, sono per la grande maggioranza dipinti di una tonalità blu elettrica; si tratta di una scelta cromatica che si diffonde negli anni Settanta, quando c'era la possibilità di rinnovare i tetti delle vecchie abitazioni tramite finanziamenti pubblici.

Questo colore così squillante e visibile dalle strade, era il riflesso simbolico di un benessere rinnovato e rimandava ai coppi degli antichi palazzi nobiliari, in cotto e smaltati di blu, come manifestazione di preziosità e ricchezza.

Nel cotesto contemporaneo, i coppi continuano a rievocare antichi retaggi nobiliari, ma in maniera più sbrigativa vengono dipinti a freddo o direttamente sostituiti da lamiere di un blu altrettanto elettrico.

Così, questa sbrigatorietà dequalificante, porta ad una periferia "o-scena", ovvero letteralmente priva di scena armonica e il sintetismo concettuale e materiale di quel blu, sembra coprire sotto uno strato troppo spesso, ma senza spessore di contenuto, ogni cosa e non solo il tetto.

Sembra essere il sintomo di una incombente omologazione al gusto globale, che spazza via ogni residuo di autentica appartenenza antropologica.

Come denuncia sociale contro l'annientamento di un aspetto culturale radicato, Ardini, compie un'azione di recupero nei confronti delle antiche tegole in questione, raccogliendole e intervenendo su di esse.

Sono pezzi semplici, artigianali e bellissimi, ricchi dei loro secoli di storia. Ardini le rivernicia dello stesso blu utilizzato originariamente da quei popoli orientali, ma successivamente lo aggredisce

ferendolo con utensili metallici e incisivi; l'intervento dell'artista è mosso dalla volontà di far trasparire nuovamente quei disegni sottostanti allo strato cromatico.

Disegni che venivano realizzati a mano, attraverso l'uso del pennello, con la stessa grazia e cura impiegata nel decoro dei vasi in ceramica o porcellana.

L'intervento compiuto da Ardini, trova il suo senso nel monito a non dimenticare il sapere millenario che si cela sotto un moderno e caustico blu sintetico.

L'anno successivo, il 2016, è testimone di un graduale cambiamento di linguaggio da parte di Francesco Ardini.

Le opere si fanno, per un periodo, meno esistenziali e più poetiche, i colori sembrano abitare timidamente le superfici eleganti racchiuse nelle forme pure più rassicuranti: il cerchio.

A partire dalla declinazione della forma canonica del piatto, Ardini sembra realizzare delle opere nuove, che pur richiamando concetti fino ad ora gravitanti all'interno della dimensione domestica, sembrano più alleggerite, meno tese e meno tormentate. Sono opere intitolate *Maioliche*, ma sorprendentemente sono realizzate con gesso e pigmenti su tela, la ceramica, ancora una volta esiste solamente nella sua assenza e nella sua evocazione. Le opere, realizzate anche con diametri di grande dimensione, richiamano secondo un linguaggio più sintetico e, appunto, evocatore, le decorazioni tradizionali delle ceramiche novesi tra Settecento e Ottocento, quando le superfici erano dominate da motivi floreali e dai toni monocromi dei blu derivati dalle porcellane cinesi.

La ricerca di Francesco Ardini rimane legata alla ceramica e alla sua storia, ma attraverso linguaggi comunicativi diversi, meno espliciti.

L'ultimo dei suoi progetti ritorna invece alla terra, come materia e come luogo; e con la terra ritorna anche la dimensione esistenziale.

Le opere che compongono il *concept* più recente dell'artista somigliano a delle *Arterie* e sono state realizzate mediante l'uso di uno strumento che riporta Ardini alla storia ceramica di Nove: la trafilatura. Riscoperta dallo scultore ceramista Alessio Tasca alla fine degli anni Sessanta, la trafilatura, consente l'estrusione della materia conservandone la plasticità; la funzione naturale del macchinario, in origine impiegato per usi industriali, viene così impiegata per sviluppare nuovi linguaggi espressivi, schiudendo nuove possibilità ceramiche.

Queste nuove possibilità prendono la forma di un'arteria, realizzata con un unico colpo di trafilatura. L'intervento dell'artista in tutto questo processo, avviene solamente nel momento in cui egli va a chiudere il fondo della plastica estrusa, ma senza intaccarne la forma; l'andamento è del tutto naturale e dato dalla materia soggetta a gravità.

L'opera mantiene un legame anche con gli aspetti antropomorfi ed esistenziali, che da sempre contraddistinguono la poetica artistica di Ardini ma, al contempo, nella sua elegante e tormentata scultualità, può avvalersi anche di una funzione che è quella del vaso. Ancora una volta scultura e design, artisticità e funzionalità sembrano mescolarsi tra loro confondendo i confini.

Ardini cerca un dialogo tra gli opposti e si appella ad una contaminazione in grado di dissolvere ogni gerarchia di valore e scavalcare ogni definizione di genere.

La struttura formale delle *Arterie*, progettata dall'artista, viene aggredita da una serie di tagli dal quale sgorgano colate di smalto colorato, ora arancione, ora giallo, ora rosa.

Lo smalto richiama il sangue che fuoriesce da una ferita aperta e il corpo estruso dalla trafilatura assume subito un'accezione carnale, anatomica, fisica dove l'epidermide ceramica sembra lacerarsi a causa dei mutamenti repentini di un corpo inquieto.

Un corpo, che continuerà il suo mutamento interiore ed esteriore tendendo alla sua risoluzione attraverso nuove forme ceramiche, che lo incarnano nei suoi stati esistenziali così labili e in continuo divenire. L'esistenza della creta si mescola con l' "io" in tutta la sua umanità, in un moto continuo e sembra dire che l'artista è un uomo e nulla dell'umano gli è estraneo.

OPERE



Francesco Ardini, *Proliferazione*, 2012.



Francesco Ardini, *Proliferazione in rosa*, 2012.



Francesco Ardini, *Inviluppo bronzo*, 2013.



Francesco Ardin, *Inviluppo*, 2014.



Francesco Ardin, *Ninfa*, 2014.



Francesco Ardin, *Megaron*, 2013.



Francesco Ardini, *Manufatto vissuto*, 2013.



Francesco Ardini, *Prometeo*, 2013.



Francesco Ardini, *Volumi sul disgusto*, 2013.



Francesco Ardini, *Inquietudini tra me e te*, 2013.



Francesco Ardini, *Inquietudini tra me e te*, 2013. Particolare.



Francesco Ardini, *Selfie*, 2014.



Francesco Ardini, *Selfie*, 2014. Particolare.



Francesco Ardini, *Racconti sul tetto*, 2015.



Francesco Ardini, *Arteria*, 2017.

9.3 PAOLO DEMO: LA FELICITA' E' UNA RICERCA CERAMICA

Francesco Ardini, nel suo laboratorio a Nove, condivide lo spazio con altri artisti che hanno scelto la ceramica come medium privilegiato per l'espressione di nuovi linguaggi contemporanei; uno tra tutti è Paolo Demo, un architetto innanzitutto, un designer, ma anche un artista (nonostante egli non ami essere considerato tale).

Far coincidere le tre nature professionali all'interno di una stessa figura, potrebbe sembrare cosa ardua, ma la personalità poliedrica di Demo, convive con le tre competenze, le loro ossessioni e le responsabilità che ne derivano.

Proprio la sua poliedricità, diviene un punto di forza capace di creare felici sinergie e contaminazioni tra i diversi ambiti, che armoniosamente si incontrano dando vita - e luogo - a pezzi e "spazi" ceramici inediti, contemporanei e carichi di valori estetici oltre che progettuali.

Apparentemente le sue opere, i suoi pezzi, potrebbero sembrare molto più vicini al design, viste anche la struttura e le linee compositive, ma nella poetica di Demo nulla è come sembra e le forme ceramiche vengono investite di contenuti e concetti complessi, che si basano sulla geometria, sul recupero di memorie intime e sulla loro proiezione in una dimensione altra; una dimensione in cui tutto quel che è stato viene restituito al tempo contemporaneo con una nuova percezione, più felice.

Come altri artisti contemporanei di Nove, anche Paolo Demo nasce e cresce in un ambiente dove ceramica, terre, smalti e forni sono di casa – se non addirittura la casa stessa – come parte integrante del vivere quotidiano.

Il padre di Demo aveva una fabbrica di ceramiche artistiche e la madre era un'importante decoratrice delle porcellane di Fabris (*Ora Elite&Fabris*), entrata nello studio Fabris nel 1960 è attualmente l'ultima allieva vivente del maestro; da loro eredita la passione per le forme, manifestando da subito una potente inclinazione per il progetto inteso come disegno prima e come proiezione di un'idea, dopo.

Respirare e crescere tra le polveri della terra e i sapori del sapiente e duro fare artigiano, può essere temprante, ma al contempo estenuante e limitante per un giovane ragazzo che vuole evadere, sperimentare ed essere libero di assomigliare prima di tutto a se stesso.

Per questo, Demo fugge da quella realtà che già sembrava prefissata per lui dal padre; scappa dagli spazi, dal suo contesto e dalla materia ceramica, senza pensare che un giorno in tutto questo avrebbe trovato il senso del suo lavoro.

Si sposta a Venezia, dove intraprende un percorso di studi allo IUAV e si laurea in architettura.

Studiare architettura significa inevitabilmente rapportarsi con il progetto, inteso come segni grafici che rendono esistente un'idea e un ideale, uno spazio, una struttura, ma anche come *projectum*; un gettare avanti quella visione che fa dell'architettura, ma non solo, un atto di profondo ottimismo.

Il percorso di Demo, inizia con il progettare case, cose e infine, ceramiche. Ma prima di giungere alla materia fittile, egli vive un contesto storico – economico particolare: “il Veneto vive ancora del riflesso delle energie del boom economico del dopoguerra che, malgrado i primi segnali di crisi, all'epoca ancora in molti ritengono inesauribili. Saperi artigianali antichissimi, le cui origini si perdono nella notte dei tempi, sono riscoperti e reinventati per alimentare la grande macchina dello sviluppo industriale su larga scala. Negli anni d'oro del disegno industriale italiano, però, l'utopia generosa del design per tutti e la fiducia in una possibile democratizzazione della qualità si realizzano solo in parte, perché spesso si scontrano con le esigenze di ottimizzazione e contenimento dei costi. Nei casi peggiori, il risultato è una progressiva generalizzazione della produzione e la perdita di quello slancio etico che è l'autentico fondamento concettuale dell'intero processo. Di queste dinamiche, vissute in un primo momento come background pervasivo della sua giovinezza, Demo matura negli anni una consapevolezza sempre maggiore, comprendendone gli aspetti positivi e le criticità e giungendo a identificarle come il proprio quadro culturale, sociale ed economico di riferimento”⁶⁹⁹.

Dunque, assorbe questo imprinting, lo fa suo e lo analizza, cercando, ri- ceracando costantemente e ostinatamente una nuova via, un nuovo sentiero in cui incamminarsi con la sua storia e con il suo passato, con l'ambizione e la volontà di trovare un'ottica nuova, più fresca in grado di comunicare nuove percezioni e nuove forme ad una contemporaneità che necessita, prima di tutto, di idee che sanno di buono.

Dopo un periodo di crisi personale, Demo inizia letteralmente a costruire. Non a creare, ma a costruire.

Lo fa attraverso le forme semplici e infantili dei Lego sparsi sul pavimento dal figlio: in una ricerca interiore fatta di incastri precisi, colorati e aperti a nuove integrità plastiche, egli lavora sulle forme – non sulla materia – e dimostra quanto il gioco possa essere - e sia - una cosa seria.

⁶⁹⁹ A. Benetti, “Paolo Demo: le macchine che vincono la morte” in *Area Arte*, rivista trimestrale, inverno 2015 -16, pp. 48, 51.

Chi cerca (e chi gioca) trova; Demo trova una nuova prospettiva su cui pro – gettare il suo fare in un percorso a ritroso, che lo riporta all’infanzia, ai colori puri, alle cose spensierate che fanno bene. E in questo tornare, re-incontra la sua terra in un rinnovato legame, come luogo e come materia. Per necessità Demo ritrova la ceramica, dialoga con essa, cerca di chiarire le cose ed entrambi si fanno reciprocamente “felici”.

Inizia così una fase importante di sperimentazione, che infondo, tanto sperimentale non è perché ogni progetto mentale e poi grafico, viene sfornato come un dato di fatto, come risultato finale di una complessa gestazione: dal concepimento mentale, fino all’uscita dal forno, quel luogo misterioso in cui avvengono mirabolanti e imprevedibili trasformazioni. L’immaginazione diventa forma, ma nel caso di Demo, non viene abbandonata all’imprevedibilità del fuoco.

L’architetto, infatti, progetta anche il risultato finale, attraverso studi matematici e geometrici che costruiscono rapporti armonici in grado di rimanere tali anche in fase di cottura; con il pieno controllo del materiale egli ottiene il pieno controllo della forma, conferendole una rasentata perfezione.

Nascono i primi pezzi che, come sostiene lo stesso artista “hanno avuto una storia prima di essere realizzati, perché disegnati davvero *prima*, ritentati più volte, proporzionati, curati nei dettagli della geometria e dei rapporti armonici dimensionali, hai ricercato il *perché* in ogni tratto, affidandoti anche al caso a volte, per poi tornare indietro e riprendere il discorso inceppato, e avanti, avanti ancora fino allo sfinimento”⁷⁰⁰.

Per Paolo Demo, la ceramica diventa un linguaggio per raccontare una storia individuale, ma che in realtà può diventare la storia di tutti; la materia lo inamora e lo guida verso una nuova parte di lui, verso nuove intuizioni e, se le ispirazioni per lui non esistono, la ricerca sì esiste e fa parte della sua natura e della sua istruzione, così, verso nuove memorie reinterpretate, istillate di nuova linfa, tutto prende colore. Non lo avrebbe mai sperato, ma “si riparte a costruire”⁷⁰¹.

“Come Sottsass, uno dei più grandi tra i postmoderni italiani, Demo costruisce forme in libertà e, così facendo, suggerisce possibili significati. Permane sempre un’ambiguità di fondo, un’allusività che permette a queste composizioni di prestarsi a infinite letture: all’osservatore è delegato il compito di costruire il suo personale racconto. Curiosamente, sono proprio i suoi oggetti in

⁷⁰⁰ P. Demo, “Raccontare storie con matita e ceramica” in *Supergialloblog*, [http://www.paolodemo.it/the-ceramic-
tales-picture-show](http://www.paolodemo.it/the-ceramic-
tales-picture-show), 27 Dicembre 2016.

⁷⁰¹ P. Demo, “Costruire. Il cuore non si stanca” in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/costruire>.

ceramica [...] ad incarnare al meglio i temi della sua ricerca e a rappresentarne gli sviluppi formali più convincenti”⁷⁰².

Sono forme che diventano cose e diventano case; le linee semplici, sintetiche e le cromie primarie, brillanti del giallo, blu, rosso, sono legate alla dimensione dell’infanzia e ad un’immediatezza che genera pezzi in cui la ceramica diventa la (perfetta) forma semplice di processi complessi. E mentre le immagini fissate sulla carta anelano ad un divenire e le cose chiedono di essere, Demo le asseconda, le ascolta e le trasforma in futuri possibili, abitabili e felici.

I pezzi ceramici di Paolo Demo trovano il loro senso nella poetica del costruire; egli ha sempre costruito: se quando era piccolo si divertiva con i mattoncini e giocando costruiva, ora costruisce ancora e “il principio è sempre l’addizione di forme pure, nel tentativo di liberare la forma stessa”⁷⁰³. E’ una libertà che ha vinto la battaglia contro i diagrammi, quelli che ti suggeriscono che la forma segue la funzione: non deve sempre essere così. Le opere di Demo - nonostante si definiscano come pezzi di design - la funzione non ce l’hanno, ma hanno una missione: quella di rendere felici chi le guarda, le vede e le sceglie, perché come dice lo stesso artista-designer “se la ceramica non da felicità non serve a nulla”.

Dunque, la prima ceramica realizzata da Paolo Demo viene intitolata *Pull-Lovers*, fa parte della serie *Toys* e per lui è il primo simbolo della felicità: il primo pezzo disegnato e subito costruito.

Si tratta di una forma semplice, ma carica di dualità concettuali, formali e simboliche; le linee pure e pulite, infatti, suggeriscono l’aspetto di un camioncino che, giallo e blu, rimanda alla dimensione del gioco. In realtà, le linee sono il frutto di un processo molto rigoroso, preciso e millimetrico, che per raggiungere la chiarezza e la perfezione della forma, quasi snaturano l’essenza della ceramica stessa. Oltre la precisione della forma risiede la profondità di un concetto: *Pull-Lovers* (2010) è la metafora del concepimento e la memoria di un accadimento, di un divenire che si fa avvenire. L’integrità dell’opera, si compone di due pezzi ceramici che si incastrano e perfettamente si accolgono, si trattengono come due amanti che danno vita a nuove possibilità, immaginative e ceramiche.

Nello stesso anno, le superfici di un altro pezzo ceramico facente parte della serie *Toys* riflettono la luce del giorno e non solo quella.

La Casa Nuova (2010) ha le forme di un giocattolo e la natura di un archetipo come l’architettura.

⁷⁰² A. Benetti, “Paolo Demo: le macchine che vincono la morte” in *Area Arte*, rivista trimestrale, inverno 2015 -16, pp. 48, 51.

⁷⁰³ P. Demo, “Collezioni” in in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/collezioni/>

Questo progetto, trova la sua origine prima in un racconto di fantascienza del 1941, dello scrittore statunitense Robert A. Heinlein. “Il protagonista del racconto intende costruirsi una casa a forma di *tesseract*, un ente geometrico a quattro dimensioni. Ne risulta un manufatto caotico e dai percorsi inestricabili, dove lo stesso abitante si perde. Un po' la metafora delle nostre abitazioni e, perché no, del nostro modo di intendere lo spazio”⁷⁰⁴. *La Casa Nuova* vuole essere il riflesso di un'altra percezione dell'abitare, dove lo spazio diventa rifugio e luogo intimo, contenitore del tempo, dei moti umani in continuo divenire, di relazioni e legami, di progetti e di oggetti. *La Casa Nuova* vuole essere prima di tutto architettura e così è; secondo Alessandro Mendini, infatti, essa è “una sincera metafora dell'architettura, forse anche della città”⁷⁰⁵.

Ma quest'opera ceramica non è solo una metafora, essa è anche spazio dell'uomo e, al contempo, è spazio dentro uno spazio: è una “metacasa”, con tutto quel che comporta e “tremare la bocca a pronunciarne il nome: casa”⁷⁰⁶.

In queste forme ceramiche nette, chiare e dalle superfici lucide, *La Casa Nuova* diventa simbolo, significante antico e primordiale, come lo è l'argilla, che da sempre fa parte dell'abitare umano, della *domus*. E' un contenente e al suo interno vi sono significati profondi e simbologie, idee e proiezioni, tempi e cosmi, cieli e terre; tutto in un gioco di dualismi sovrastati da una mezzaluna gialla, che si posa sul tetto ceramico, come monito di benevolenza.

A rafforzare il concetto di dualità contribuisce anche la struttura dell'opera, che divisa in due livelli – piano terra e primo piano – rimanda rispettivamente alla dimensione terrena e quella dimensione più cosmica e spirituale, dove aleggiano sospese le credenze e le speranze proprie della natura umana. Il tetto, parte ultima del tutto e coperchio della forma – forato nella sua sommità e chiuso nel fondo - rimanda al concetto di vaso e alla sua funzione ancestrale.

Proprio da questo concetto, dal vaso dei primordi, nasce un pezzo di ceramica lucida e monocroma denominato *Pandora* (2012)e, con il contenitore *Disco* (2012), fa parte della serie intitolata *Echoes*.

Il nome di questa serie deriva da una canzone dei Pink Floyd (gruppo che Demo ama particolarmente, i cui brani, nella loro struttura musicale, ispirano anche altre opere ceramiche rimaste inedite, su carta).

⁷⁰⁴ P. Demo, “*La Casa Nuova*” in Supergialloblog, <http://www.paolodemo.it/portfolios/la-casa-nuova/>

⁷⁰⁵ P. Demo, “*La Casa Nuova*” in Supergialloblog, <http://www.paolodemo.it/portfolios/la-casa-nuova/>.

⁷⁰⁶ A. Calatroni, “*La Casa Nuova*”, in *Congiunzioni. Scritti di Andrea Calatroni per Democeramics*, <http://www.paolodemo.it/portfolios/congiunzioni/>

Nel brano dei Pink Floyd – sesto e ultimo del disco Middle – si parla di un uomo, che scruta il cielo e silenziosamente si rivolge a Dio; si chiede da dove provenga la vita e la Genesi stessa. Con una nota estremamente acuta, che rievoca il suono di una goccia d'acqua che cade sulla terra, inizia la musica e trasversalmente inizia la vita: dalla terra e dall'acqua.

Qui il tempo si congela in un momento eterno di meditazione sull'origine del tutto, in quanto nessuno conosce i dove, i come, i perché.

Il legame tra l'opera ceramica di Demo, Demo stesso e *Echoes*, si risolve nella supplica che l'uomo rivolge a Dio nella seconda strofa, implorandolo di portarlo sulla Terra; *Echoes* rappresenta il ritorno alla Terra, come dimensione primordiale, come origine del tutto, da cui ripartire.

Paolo Demo, sottolinea la necessità di tornare alla terra, come materiale e metafora dell'esistente e dell'esistenza, per meglio capire il senso del tutto attraverso nuovi processi di plasmazione dati dall'acqua e dall'argilla.

Ma al contempo, il *sonar* che origina il brano evocando il primo suono dell'esistenza dal profondo dell'oceano, si propaga in un percorso che rimanda all'opera di Escher, fatta di scale che hanno un principio, ma che propagandosi infinitamente conducono in nessun luogo; così, *Echoes* – come forma ceramica e come brano – diventa un percorso duale: mentale e fisico, dove l'uomo parte dalla terra, ma forse per distaccarsene; con ella dialoga, per meglio capire la sua natura e allontanarsene.

A esemplificare questa dualità è l'opera *Disco*, che si scopre fatta di ceramica sotto una superficie smaltata e lucida tesa ad altre nature distanti dalla terra, oltre ad essa. Il Disco diventa così una navicella aliena, che atterrando su uno strato di sabbia umida, evoca nostalgie per una materia atavica ormai sublimata dalle trasformazioni del tempo.

La complessa simbologia dagli echi esistenzialisti, si materializza attraverso le forme dei vasi *Echoes*, desunte dalle linee delle terrecotte antiche, greche e latine, per richiamare la funzione originaria della ceramica nell'antichità e per suscitare una riflessione profonda sul significato che questo materiale ha assunto nel tempo.

“Come accade ormai da qualche centinaio d'anni, nelle nostre case la ceramica è messaggio dell'abitare, detentrica di valori familiari e di ricordi fortemente legati alla nostra storia. Molti di questi ricordi, impressi nella storia di quei pezzi tramandati da generazione in generazione, sono riconoscibili tramite quelle forme e proporzioni che nel tempo si sono evolute sino ai giorni nostri”

⁷⁰⁷. I Vasi di Demo trovano la loro matrice nella storia della ceramica antica, provocandone un eco

⁷⁰⁷ P. Demo, “*Echoes*”, in Supergialloblog, <http://www.paolodemo.it/portfolios/echoes-2/>

potentissimo attraverso forme che, seppur contemporanee, evocano le linee degli *Skyphoi* greci, dei *Crateri*: antichità e contemporaneità si mescolano come acqua e vino, per restituirci le reminescenze di una civiltà passata e le sensazioni di nuove intuizioni contemporanee.

Se fin dai tempi antichi le terrecotte assolvono funzioni di contenimento e conservazione, ora, con Paolo Demo, la ceramica torna nella *domus* contemporanea, come contenente di nuovi linguaggi materici che portano la natura della materia stessa oltre i confini della “terra”, verso trasformazioni inedite e snaturanti, ma conservando le proprie origini in continue e sensuali evocazioni.

Di evocazioni si può ancora parlare, per introdurre la serie di pezzi realizzati nello stesso anno e intitolati *Tales of the Factory* (2012): una metafora della fornace.

L’opera è costituita da una serie di pezzi ceramici con una loro precisa identità e autonomia - tanto che potrebbero essere ed esistere anche come singoli – che si incastrano armonicamente tra loro attraverso calcoli infinitesimali e proporzionali, per cui la materia si sottrae quasi totalmente all’imprevedibilità del fuoco, grazie ad una sorta di prevedibilità dell’imprevisto.

L’una sopra l’altra, le forme primordiali e di matrice geometrica, concretizzano l’ideale processo del fare ceramico all’interno delle manifatture e, partendo dalla loro frammentarietà, divengono integrità nuova, che assume l’aspetto di un monumento in memoria dell’industria ceramica.

Un’industria dall’odore inconfondibile, per i nativi di quei luoghi di ceramica, che sa di terra e di storia, di lavoro; ma anche di “albe e dei tramonti dove le lunghe ombre delle ciminiere e dei capannoni proteggono i pensieri di chi si muove e produce. Dove le campagne fanno da culla alle idee e ai progetti, dove le nebbie non nascondono ma rivelano, improvvisamente, le cime delle fornaci”⁷⁰⁸.

Sono forme che raccontano delle fabbriche e dell’impilamento dei crudi nei forni, quasi a rievocare la sfida millenaria tra l’uomo, il suo fare e la tensione portata da una tecnologia portatrice di continue e inevitabili trasformazioni. Ed è un mutare che investe la percezione della materia, i processi legati ad essa e i risultati finali, che in queste opere palesano la volontà di varcare nuovi linguaggi, che siano più appropriati a dare forma, sostanza e consistenza ad una visione ceramica poliedrica come quella di Paolo Demo.

Se *Tales of the Factory* è una metafora della fornace e un omaggio al luogo della genesi del pezzo ceramico, *Ovosapiens* (2010) è la metafora di un inizio più profondo e più fecondo.

⁷⁰⁸ P. Demo, “*Tales of Factory*”, in Supergialloblog, <http://www.paolodemo.it/portfolios/tales-of-the-factory-2/>

L'aspetto dell'opera è quella di un uovo, realizzato attraverso calcoli matematici che sostituiscono la forma ovoidale con una simmetrica sui due assi; l'uovo si trasforma in ellissoide e un taglio a 3/4 sull'asse maggiore ne dona le proprietà contenitive di una tazza, di uno scrigno, di un vaso.

Ma l'uovo è anche simbolo di vita, di procreazione e da sempre si trova come elemento e metafora che, nelle sue svariate declinazioni, compare nella storia dell'arte, così come nella cultura umanistica, per rappresentare significati semplici e complessi, dalla pittura al design, all'architettura. Basti pensare all'uovo di struzzo presente nella *Pala di Brera* (1472) di Piero della Francesca e alle sue implicazioni simboliche, sacre e geometriche; l'uovo può diventare anche un Concetto spaziale ne "La fine di Dio" (1963), la tela nera tutta bucata di Lucio Fontana, ma oltre la pittura, l'uovo può diventare anche metafora di un concetto dell'abitare, un contenitore della procreazione – artistica e umana – e di eventi in divenire.

Così, *l'Ovosapiens* di Paolo Demo si presenta, innanzitutto, come uno spazio abitativo, architettura prima e perfetta, come un luogo dell'essere; al contempo è simbolo ermetico dell'intimità e del contenimento universale.

Attraverso queste simbologie, la ceramica si fa nuovamente vaso, contenitore di un universo simbolico reso manifesto attraverso geometrie, proporzioni, armonie e la relazione di queste con lo spazio che la cinge.

Concettualmente, la ceramica torna alla *domus* come forma evocante metafore architettoniche e concretamente torna nello spazio dell'abitare come vaso e contenitore a sua volta contenuto.

L'architetto, artista e designer Paolo Demo ha sempre pensato che il posto giusto per la ceramica sia la casa e che, in qualche modo possa trovare spazio nelle case di ognuno di noi, evocando la sua aura secolare di funzionalità e usi; ma questi usi si sono evoluti e trasformati al passo di una società in continuo mutamento e sempre più complessa. La ceramica non può più essere ritenuta solamente un elemento prettamente funzionale, in quanto essa non è più necessaria per il sostentamento dell'esistenza umana né per la conservazione di cibi e sostanze altrimenti deperibili; dunque, più che conservare, la ceramica sembra custodire.

Al suo interno, simboli, valori estetici, linguaggi contemporanei e nuove esigenze, relative non alla sopravvivenza dell'essere umano, ma ad una qualità di vita non più forgiata sul necessario, ma sull'accessorio.

Questo cambiamento della percezione della ceramica le ha conferito un nuovo valore - senza dubbio artistico – e la possibilità di rivivere in una dimensione più profonda e spirituale, dove assolve una funzione più alta: quella emotiva.

Per sottolineare la nuova dimensione della ceramica, Paolo Demo, ha scelto di generare un progetto trasversale che lega i suoi pezzi ad altre forme espressive e altri linguaggi artistici mediante vere e proprie *Congiunzioni*.

La ceramica diventa legante, veicolo, condivisione.

Dialoga con le parole intense e i versi poetici quasi ermetici (ma universali) di Alessandra Ciccotti⁷⁰⁹, architetto, e Andrea Calatroni⁷¹⁰, giornalista e scrittore; questi mettono in luce gli aspetti emotivi ed emozionali dei profili ceramici e scandiscono il ritmo di un sentire analogico che diventa scatto fotografico empatico, a cura del gruppo Markandrè⁷¹¹.

Come sostiene lo stesso Demo, fare ceramica, progettartela, costruirla, foggiarla, significa dare forma ad uno scrigno, come “rifirma di se stessi nelle tante forme riconoscibili come proprie”⁷¹²; è necessario fare uno sforzo, dunque, e immaginarla in questa nuova veste, comprenderla per quel che è adesso: un desiderio di dare bellezza e forma al proprio spazio, il tutto come riflesso del proprio spirito.

⁷⁰⁹ Alessandra Ciccotti. Nasce nel 1975 a Tivoli, laureata in architettura, architetto e insegnante. Collabora come scrittrice nelle *Congiunzioni* che accompagnano i pezzi di design progettati da Paolo Demo Ceramics.

⁷¹⁰ Andrea Calatroni. Nato a Monza nel 1970. Laureato in Architettura, giornalista freelance e scrittore. Collabora con la rivista *LUCE* e il portale *Luceweb*, con articoli e interviste bilingue a professionisti e aziende della luce. A queste attività affianca un'attività di *web content* e *social networking* per aziende del mobile, dell'illuminazione e per le due riviste.

⁷¹¹ Markandrè. Gruppo formato da due amici di Padova, Marco Pilotto e Andrea Rinaldi, appassionati di fotografia analogica.

⁷¹² P. Demo, “*Il posto della ceramica. La casa, lo spazio e il desiderio*”, in Supergialloblog, <http://www.paolodemo.it/il-posto-della-ceramica/>

OPERE



Paolo Demo, *Pull-Lovers*, per la serie Toys, Democeramics, 2010. Foto analogica Markandrè.



Paolo Demo, *La Casa Nuova*, per la serie Toys, Democeramics, 2010. Foto analogica Markandrè.



Paolo Demo, *Ovosapiens*, Democeramics, 2010.



Paolo Demo, *Disco*, per la serie Echoes, Democeramics, 2012. Foto analogica Markandrè.



Paolo Demo, *Pandora*, per la serie Echoes, Democeramics, 2012.



Paolo Demo, *Tales of Factory*, Democeramics, 2012. Foto analogica Markandrè.

9.4 ROBI RENZI. UNA CERAMICA SILENTE.

Robi Renzi è un altro artista che abita il laboratorio di Francesco Ardini a Nove. Egli è una figura complessa, enigmatica, che compie molti percorsi non sempre continui, ma senza dubbio arricchenti e, fonti di una sorta di *melting pot* culturale e artistico, fanno dell'artista una figura difficile da definire.

Robi Renzi nasce nelle Marche, la sua prima formazione è di tipo classico e avviene a Firenze, dove proseguirà con gli studi di architettura. Successivamente, nel 1993, si sposterà a Milano dove fonderà la *Renzi&Reale* occupandosi di mobilia in legno, ma sempre caratterizzata da contaminazioni con altri campi, che in quel caso riguardavano la moda.

Dopo tredici anni a Milano, Robi Renzi sente la necessità di fuggire da quella città caotica che, pur essendo la culla del design italiano e di altri stimoli artistici, costringeva l'artista ad una produzione altamente commerciale, piegata alle esigenze del mercato e alle inclinazioni del gusto di una classe sociale milanese medio-alta. I prodotti che Robi Renzi progettava e realizzava non rientravano strettamente nella categoria dell'industrial-design, in quanto erano pezzi unici realizzati secondo una concezione altamente artigianale, ma non assolvevano le sue necessità e non rispecchiavano pienamente il suo gusto personale.

Per questi motivi, egli si trasferisce a Nove, dove decide di adottare la materia ceramica come uno dei *medium* per le sue opere; è una scelta dettata dalla natura duttile e altamente plastica del materiale ceramico, che meglio si presta alla realizzazione di forme libere, dando l'opportunità all'artista di seguire l'iter creativo dall'ideazione dell'opera - quindi dal progetto - fino alla forma finale.

Le opere ceramiche di Robi Renzi vengono originate da una poetica ricca di travasi culturali e contaminazioni artistiche proprie dei diversi percorsi intrapresi nel corso della sua storia personale e non è facile trovare un nesso tra un'opera e l'altra. L'artista si dedica a ricerche artistiche di varia natura e si mette nella condizione di indagare concetti e forme differenti, per non limitare la sue inclinazioni artistiche. E se le opere in qualche modo possono definire la personalità di chi le ha create, nel caso di Robi Renzi diventa più difficile, in quanto egli preferisce sfuggire alle definizioni - spesso frettolose e superficiali - mutando le sue forme e attingendo a fonti di ispirazione sempre diverse, nonostante appartengano alla stessa storia e alla stessa persona.

Le diversità riscontrabili tra i vari pezzi ceramici dell'artista, corrispondono ad altrettante differenti ricerche. Nei primissimi anni del duemila, Robi Renzi è a Nove e inizia a realizzare una serie di

opere che indagano le forme tradizionali di questa terra. Attraverso un'azione di recupero degli stampi novesi, dà vita a pezzi ceramici in cui convivono stili ed epoche diverse: le linee decorative tipiche di un repertorio barocco e nuovi elementi, in questo caso topi ceramici. Questi ultimi, sempre realizzati in ceramica, creano uno scenario ironicamente truculento e, con la loro presenza, evocano il contenuto che idealmente dovrebbe esserci all'interno della zuppiera, rimandando anche alla funzione della stessa.

Quest'ultima opera, è un esempio emblematico di ripresa della tradizione ceramica novese mediante una chiave più moderna e che esplora nuovi linguaggi formali.

Le sperimentazioni plastiche di Robi Renzi procedono attraverso una poetica di recupero della tradizione, facendo collidere le storiche forme novesi con elementi altri provenienti da epoche diverse, che incastrandosi in maniera incidentale con le linee eleganti e nobili delle antiche zuppe, creano pezzi, definiti da Philippe Daverio ad "alta tensione emotiva".

Queste opere vengono chiamate *Catafrugni*, secondo l'assonanza con il termine "catafalco", per evidenziare uno sproposito formale in cui le zuppe di grandi dimensioni (oltre i 45 cm), vengono ulteriormente esasperate da altre forme: braccia, gambe, elementi e frammenti di composizioni ceramiche baroccheggianti. Così, capita di cogliere l'incongruità tra la levigatezza delle cosce di un Eracle Anteo e i rilievi articolati di una foglia d'acanto adagiata sul manico di una zuppiera.

Queste opere vengono esposte per la prima volta a Nove, con una serie di nove pezzi nella sala espositiva della storica Manifattura Barettoni; il titolo dell'esposizione è *Pioggie barocche*.

Il senso di questa titolazione deriva da un'esperienza personale in cui un amico dell'artista originario della Libia, gli racconta di quando un mattino la popolazione del suo paese d'origine, si reca nel deserto dopo la pioggia caduta durante la notte. Lo scenario trovato da questa gente è sbalorditivo: dall'aridità del deserto, un giardino fiorito era sbocciato in una sola notte.

Queste piogge prolifiche vengono rievocate dall'artista per manifestare un'inseminazione metaforica che fa rifiorire una terra inaridita. Le sue opere, nella rivisitazione della tradizione, divengono metaforicamente nuove gemme, sbocciate grazie a nuovi linguaggi artistici che, come pioggia rigenerante, rendono nuovamente prolifico un terreno arso.

Dopo qualche sperimentazione ulteriore in questo campo, Robi Renzi ritiene che sia giunto il momento di andare oltre le forme tradizionali e ripartire dalla ceramica mediante altre intuizioni, altri metodi e altre plastiche.

In questo cambio di traiettoria egli, però, si sofferma ancora un po' sui pezzi ceramici baroccheggianti che hanno caratterizzato la produzione novese del Settecento, ma lo fa partendo

dallo stampo in gesso. L'artista infierisce su quest'ultimo alterandone le linee mediante lo scalpello, così, di conseguenza, verrà modificata anche la forma ceramica ricavata dallo stampo in questione. Gli esiti di questi interventi sono interessanti, le zuppiere barocche emergono da un blocco di gesso modificato, dando luogo ad un'antinomia tra formale e informale.

Questo contrasto tra la forma definita e la non-forma ritorna nelle opere recenti di Robi Renzi, costituite da piatti di grandi dimensioni realizzati attraverso il recupero della creta non più lavorabile. Questa, bagnata nuovamente e rimodellata, origina due grandi catini che, sovrapposti, lasciano fuoriuscire sul bordo la materia in tutta la sua naturalità e indefinitezza. E se le superfici interne ed esterne vengono smaltate, i margini magmatici di argilla fuoriuscita vengono lasciati puri e grezzi; proprio in questi contrasti tra formale e informale, tra definito e indefinito, tra natura e cultura, si rivela l'antinomia, come concetto portante della poetica artistica di questo periodo.

Successivamente, quando l'artista crede di aver adoperato a sufficienza questi linguaggi, si dedica ad indagini plastiche che possano essere, vivere e stare - letteralmente - in uno spazio al di là delle definizioni categoriche di genere. Le sue forme ceramiche più recenti sono impastate di ispirazioni che attingono ad altre e diversificate dimensioni, materializzate attraverso plastiche formali sintetiche, essenziali, pure e primordiali.

In questa essenzialità risiedono l'incontro e il dialogo tra la "scultualità" del pezzo e la sua appartenenza alla sfera del design. Il margine è molto sottile e spesso, al di là dell'opera nella sua totalità, è l'approccio con essa che fa la differenza; oltre le categorie e gli intenti originari, è l'approccio che può generare un cambiamento di senso e di significanti, nel bene e nel male.

Le opere più emblematiche, che meglio esemplificano questa natura duale delle forme, sono gli *Sdrusi*.

Questi, realizzati attraverso una trafilatura con bocchetta triangolare e la giustapposizione dei singoli pezzi estrusi, si danno come forme arcaiche e primordiali, in cui la ceramica sembra rievocare materiali di altra natura, come il ferro.

Gli *Sdrusi*, che devono il loro nome ad una crasi tra il termine "druidi" e "estrusione", rimandano ad un contesto culturale in cui risiedono anche tradizioni di natura druidica, animate da incantesimi, formule per preghiere e canzoni sacre.

Le forme si fanno portatrici di una dimensione spirituale, dove il concetto di "rituale" viene rivendicato dalle estrusioni, che intrecciate in un moto definito dalla materia e reggendosi in piedi su tre piedini, simulano le forme degli antichi bracieri, dove il fuoco trovava il suo spazio per

ardere ed essere alimentato; ora, lo spazio può accogliere e contenere qualsiasi altra cosa, anche il vuoto.

In questa struttura, dunque, la materia – che se non fosse argilla, potrebbe essere ferro – viene foggata dal fuoco e al contempo si predispone ad accoglierlo in un legame tutto concettuale.

Queste opere che sembrano provenire da un tempo barbarico, alludono anche allo scarto che si crea tra la rappresentazione di un oggetto arcaico e la reale esistenza dell'oggetto stesso nella sua più concreta natura.

Gli *Sdrusi*, nella loro massiccia consistenza diventano la sintesi tra la realtà e la sua rappresentazione, palesandone la difficile codificazione, trasversalmente riconducibile all'avvenimento storico del Sacco di Roma (410) dove i barbari, dopo il loro arrivo *nell'Umbilicus mundi*, impiccano delle statue commemorative senza comprendere la differenza tra la realtà e la sua rappresentazione (si veda l'opera dell'artista J.N. Sylvestre in un dipinto del 1890).

Questa serie di pezzi, vengono successivamente declinati in forme simili, ma di dimensioni differenti che danno vita agli *Hardbrick*, ovvero altre forme arcaiche date dall'estrusione di pezzi successivamente accostati gli uni accanto agli altri; questi, legati alla base, si aprono in un moto rigido verso l'esterno e, creando uno spazio centrale abitato dal vuoto, fanno del pezzo un'opera aperta (nelle forme e nelle possibilità interpretative).

La denominazione di questi pezzi ceramici rimanda alla durezza del mattone e di conseguenza alla consistenza del materiale laterizio, evocato dalle tonalità monocrome della creta grezza, ma anche attraverso la struttura interna delle diverse estrusioni, visibile dalla sezione di queste.

Un'altra serie di opere ceramiche realizzate dall'artista, mantiene un legame con la dimensione spirituale e sacrale del rito attraverso la de-contestualizzazione di un elemento decorativo e strutturale proprio dei calici medievali: il nodo. La reinterpretazione di questo attraverso una nuova scala dimensionale, trasporta il dettaglio decorativo dalla sua dimensione di "parte di un insieme" a quella più macroscopica in cui l'elemento acquista la sua autonomia ed esiste come forma unica e scultorea.

Le opere in questione appartengono ad una serie denominata *Nugget*, ovvero "pepita", e rimandano alla naturalità delle forme e alla loro dolcezza conferitagli dal fluire dell'acqua; questi pezzi ceramici, smaltati con i toni monocromi del bianco o del nero, possiedono anche una natura duale, in quanto possono essere realizzati attraverso una struttura che accentua la dimensione del vuoto interno alle forme, oppure la dimensione del pieno in una forma chiusa e dotata di un altro peso visivo oltre che fisico.

Tutte le forme primigenie portano con sé un'aura sacrale, a volte liturgica in senso religioso; i *Monoliti* plasmati da Robi Renzi si manifestano proprio come elementi geologici unici e massivi, volti alla celebrazione di qualche cosa di intangibile come la dimensione dell'essere o l' essere stesso.

Le forme dei *Monoliti*, sono state ispirate da un'esperienza personale dell'artista, che trovatosi di fronte ad una fonte battesimale romanica, decide di contemplarla silenziosamente, camminandole attorno secondo il moto del sole e riscoprendo così una pratica meditativa che ri-porta l'individuo alla profondità delle cose.

La struttura formale delle opere richiama il torsolo di un catino battesimale di forma ottagonale; i bordi sono sbocconcellati e indefiniti, come erosi dal tempo, dai fenomeni naturali e dalle tracce umane. L'infossatura centrale della fonte viene trattata con degli smalti lucidi o della cristallina in modo da rievocare il moto liquido dell'acqua e i suoi riflessi; nella loro essenzialità, sono fonti del pensiero e del pensare, investite di significati primigeni che invitano al silenzio e alla contemplazione.

La materia ceramica diventa un medium per generare un oggetto che nella sua densità e concretezza ha il potere e il compito di riportare l'osservatore all'origine del pensiero, all'intangibilità dei processi meditativi più semplici e necessari per una ri-conneSSIONE con lo stato originario e silenzioso dell'essere.

Il legame tra la materia e la dimensione meditativa sembra essere il perno poetico anche per la serie intitolata *Listening Stones*.

Queste opere realizzate in ceramica sono l'esito di un'intuizione scaturita dalla cultura giapponese e da una delle pratiche artistiche che la caratterizzano, ovvero, quella di disporre delle pietre trovate in natura ed aventi un particolare aspetto, in un modo gradevole e atto a stimolare la meditazione. Le pietre in questione vengono denominate *Suiseki*, letteralmente significa "pietra lavorata dall'acqua" e non sono pietre qualsiasi, ma sono dotate di una particolare forza espressiva data dalla loro forma, dalla loro struttura e dal loro colore, che armonicamente si manifestano in un tutt'uno, esaltato con un gesto ostensorio che pone le *Suiseki* su una tavoletta in legno che funge da basamento.

Mentre nella cultura giapponese queste pietre vengono mantenute nella loro forma originaria e naturale - per poi essere elevate e celebrate mediante un basamento che accentua il loro valore "scultuale" – le *Listening Stones* di Robi Renzi vengono realizzate, seppur evocando una materia rocciosa, interamente in ceramica secondo una forma definita e sviluppata longitudinalmente; al

contrario delle Suiseki, le *Listening Stones* sono l'esito di un intervento umano e, solcate alla base, accolgono l'incastro della tavoletta in legno su cui si posano.

Inizialmente questi pezzi ceramici venivano trattati con degli smalti grigi come la pietra, azzurri come il cielo e bianchi come la neve, per evocare paesaggi naturali puri e incontaminati; successivamente, le *Listening Stones* si sono appropriate anche di cromie più calde e squillanti o addirittura ossidate.

Sono opere che, sempre in bilico tra scultura e design, abitano gli spazi dell'uomo in maniera silenziosa. Esse ascoltano e richiedono ascolto, concentrazione, attenzione. Diventano a loro volta un luogo che accoglie la fuga dell'essere dai ritmi ad altissima velocità del presente contemporaneo e invitano a rallentare il passo, fermare la corsa verso il nulla, per recuperare una visione attenta e consapevole delle cose - e di se stessi - in un mondo dove c'è troppo rumore.

Questo "troppo rumore" viene contrastato con delle forme essenziali, che pur essendo permeabili al *noise* dell'universo e al tempo, sono immuni e restituiscono quiete e silenzio.

Questi pezzi ceramici, che riconducono a paesaggi silenti ed invitano ad un atteggiamento partecipato, paradossalmente si rivelano come pietre non naturali, ma altamente culturali.

Anche una delle ultime serie progettate e realizzate da Robi Renzi, è intrisa di silenzio e di vuoto: a questa appartengono i *Vase no Vase*, ovvero, "vasi che non vasano" - come sostiene l'artista - spazi ceramici la cui struttura, mutuata dalla geometria architettonica dei telai prima dei tamponamenti, crea degli spazi in cui l'esterno e l'interno si confondono e si fondono oltre le definizioni canoniche degli spazi architettonici.

La struttura, composta da tubolari ceramici estrusi e assemblati, lascia spazio al vuoto, creando anche possibilità di arredo personalizzato e stanze aperte ad infinite possibilità interpretative. Il *Vase no Vase* risulta essere un'opera aperta, in grado di contenere cose e oggetti, ma anche in grado di accogliere il nulla, il silenzio, il vuoto e, come scenografia di un rituale domestico, anch'essa invita alla contemplazione.

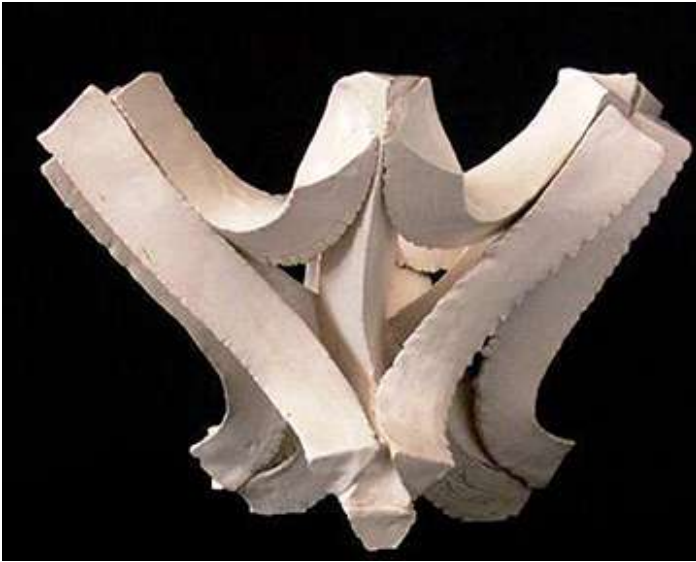
Le opere di Robi Renzi sono l'esito di svariate contaminazioni, che portano ad una ricerca sempre diversa nei modi e nelle forme, per questo difficile da sintetizzare e tanto più da definire; ma infondo, l'artista, alle definizioni e le loro limitazioni preferisce la comprensione di un'intenzione artistica e lo sguardo critico, consapevole e rispettoso di quello che quest'ultima ha generato.

La ceramica non si carica di metafore, bensì di concetti e di stati che riflettono le urgenze e le necessità di un vivere contemporaneo scandito dalla velocità di un ritmo irreal e virtuale che non appartiene alla natura umana. E proprio alla natura è rivolto l'anelito di questi pezzi ceramici, che

con le loro forme minimali e primigenie, guidano l'osservatore in un tempo universale invitandolo alla contemplazione delle cose, per meglio capire la natura del proprio essere.

Sono plastiche ceramiche contro il rumore del mondo; silenziose, enigmatiche e cariche di significati archetipici, universali nella loro sintesi formale e in equilibrio sulla labilità del confine tra scultura e design.

OPERE



Robi Renzi, *Sdruso*.



Robi Renzi, *Hardbrick*.



Robi Renzi, *Monoliti*.



Robi Renzi, *Monoliti*.



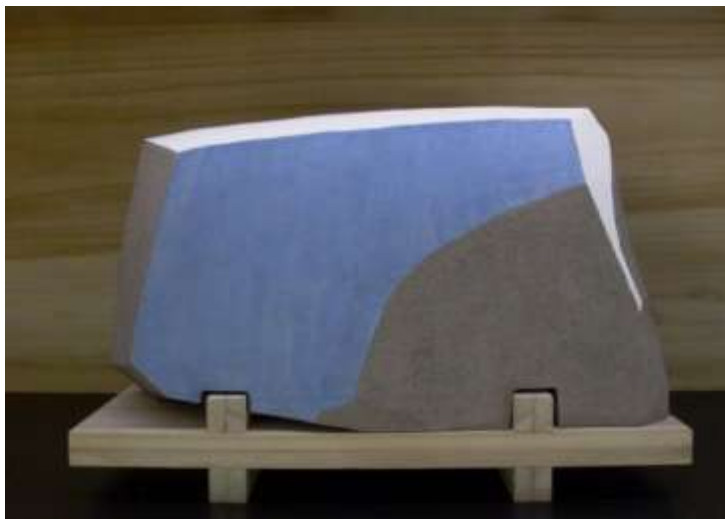
Robi Renzi, *Nugget*.



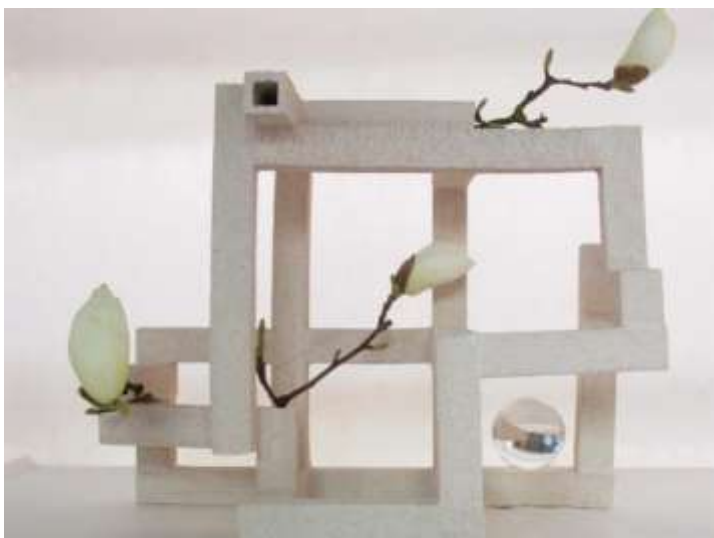
Robi Renzi, *Nugget*.



Robi Renzi, *Shining – Metals*.



Robi Renzi, *Lissening Stones*.



Robi Renzi, *Vase – No - Vase*.

9. 5 SIMONE NEGRI: LA CERAMICA COME CONTENITORE DI TEMPO

Oltre agli “eredi” e agli innovatori di una tradizione ceramica come quella radicata nella terra vicentina e in particolar modo a Nove, vi sono altre manifestazioni di un desiderio del fare e del costruire portatore di opere artistiche di qualità, date dalla dedizione, dalla passione e dalla continua sperimentazione di nuovi linguaggi tesi alla materializzazione di pensieri, concetti e intuizioni nuove, inedite, contemporanee e ceramiche.

Un esempio notevole di artisti che operano all'interno di una produzione ceramica intrisa di significati e contenuti, è Simone Negri. Il suo legame con la terra vicentina ha inizio quando, in occasione del II Concorso della Ceramica, tenutosi a Nove nel 2002, presenta le sue opere mature al pubblico nazionale e internazionale.

Seppur con metodi e processi differenti, anche Simone Negri – similamente a Robi Renzi - sviluppa nel tempo delle forme primordiali e primigenie: sedimentazioni ceramiche di contaminazioni culturali, artistiche e tecniche che si riversano in forme silenziose ed evocatrici di una sfera contemplativa.

Negri nasce a Milano nel 1970 e dopo essersi diplomato all'Istituto Statale d'Arte di Castelmasa (RO), approfondisce la sua ricerca in campo ceramico frequentando laboratori e seminari, sviluppando gradualmente un proprio linguaggio espressivo e riconoscibile, basato sugli interessi e la cura per i processi creativi che, mediante le dinamiche alchemiche della materia, portano ad esiti estetici e simbolici.

Una tappa importante nella formazione dell'artista è l'approdo al contesto artistico della Scuola Internazionale d'Arte Ceramica *La Meridiana* a Certaldo (FI), un'associazione culturale fondata nel 1981 da Pietro Elia Maddalena, con l'obiettivo di promuovere lo sviluppo dell'arte ceramica. All'interno di questa realtà toscana – all'inizio attiva solamente durante la stagione estiva, successivamente divenuta il luogo privato per l'insegnamento dell'arte ceramica più importante d'Italia – Simone Negri ha modo di conoscere la ceramica ad alte temperature (utilizzando il grès, la porcellana e impasti speciali come la Paper Clay) e sperimentare le tecniche di cottura come il Raku, ma anche le cotture con segatura e altro ancora.

Oltre l'apprendimento della tecnica, Simone Negri ha anche l'opportunità di confrontarsi con personalità artistiche provenienti da ogni dove e con percezioni diverse del materiale ceramico.

Come afferma lo stesso artista, “Il fermento e il clima che si respirava in quegli anni a *La Meridiana* restano ancora vivi nella mia memoria e, cosa molto importante, mi hanno fornito gli strumenti necessari per intraprendere con consapevolezza una ricerca personale in questo settore”.

L’inclinazione di Negri nei confronti della plastica ceramica è in realtà innata: sin da piccolo amava giocare con plastiline colorate e materiali plasmabili, provando gratificazione nel vedere le forme definirsi fra le sue mani; così, partendo da questa consapevolezza prova a costruire cose sempre diverse.

Ma la scelta della ceramica come materia privilegiata avviene quando l’artista milanese ha circa venticinque anni e visita il Museo Internazionale delle Ceramiche a Faenza; colpito dalle numerose possibilità tecniche ed espressive del materiale fittile, decide di dedicarsi ad esso.

In un primo momento, proprio la tecnica del Raku diventa la scelta più ottimale per un progetto lavorativo, ma nel corso degli anni questa soluzione non porta a riscontri economici positivi, così Simone Negri decide di procedere in modo diverso, secondo un approccio differente e proiettato oltre la sfera commerciale e soprattutto oltre il gusto diffuso.

Libero dai condizionamenti del mercato e delle aspettative di un pubblico pagante, l’artista intraprende una ricerca più personale, nutrita di stimoli eclettici, concentrata sull’interazione dei diversi fattori che costituiscono il processo ceramico e arricchita da una profonda consapevolezza delle possibilità conferite dalla materia.

L’esperienza della lavorazione ceramica Raku – che nella cultura giapponese è in sintonia con lo spirito Zen - cala l’artista in una dimensione sacrale, dove una contemplazione quasi rituale celebra la bellezza e l’armonia celate oltre la semplicità delle forme.

Inoltre, questa tecnica di origine giapponese, dimostra a Negri che non sempre è possibile avere il pieno controllo sul risultato finale, portandolo quindi a ragionare e operare mediante una poetica che contempla la dimensione della casualità.

Nonostante la ceramica insegni quanto sia importante conoscere la natura dei materiali e saperli gestire, Simone Negri vede la casualità come un aspetto estetico e artistico interessante (certamente usato anche in altre esperienze artistiche, basti pensare a Pollock o a Caster Nicolai e l’errore digitale), in quanto trova in esso un parallelo con l’imprevedibilità degli eventi costituenti l’esistenza umana. Ma nonostante questo, come egli stesso afferma, cerca di sviluppare una ricerca ceramica che consideri anche l’aspetto della progettualità, dando luogo a sperimentazioni che presentano anche aspetti antitetici, propulsori di esiti inediti e nuove possibilità linguistiche.

Oltre la dimensione processuale - che vede la ceramica come un insieme di azioni fisico/chimiche interagenti fra loro - a caratterizzare la ricerca artistica di Simone Negri è anche la dimensione temporale.

Questa, infatti, oltre ad essere la dimensione in cui intercorrono le relazioni tra la materia e il fenomenico, è anche la base della poetica che porta Simone Negri a realizzare forme che riescono ad esprimere orizzonti temporali molto ampi.

Le opere dell'artista, infatti, diventano elementi su cui l'entità temporale si deposita e stratifica portando ad esiti formali le cui origini sembrano perdersi nella notte dei tempi. Sono presenze materiche dalle esistenze atemporalità e per questo eterne.

L'artista, interessato ad una evocazione del tempo al di là delle collocazioni storiche, dà vita a forme sintetiche in cui l'argilla diventa la materia di un tempo universale, reso manifesto in un eterno presente.

Sono opere che iniziano a definirsi intorno al 2008, dopo varie fasi di sperimentazioni e, nonostante le declinazioni formali suggerite dalla materia stessa attraverso il processo creativo, le sculture rivelano la matrice archetipica del vaso.

Si mostrano come contenitori dalle forme essenziali, pure, monocrome, silenti e al loro interno si depositano valori universali in cui ogni essere si può identificare. Sono "sculture aperte", disponibili ad accogliere le diverse proiezioni e le diverse interpretazioni di colui che ad esse si avvicina mediante uno sguardo attento e di spessore, teso a carpirne il senso oltre la forma e le profondità sotto un'epidermide elegantemente tattile, dove le sedimentazioni a - temporali si possono sfiorare.

Le sculture ancestrali di Simone Negri hanno la capacità di superare i confini del tempo, in quanto in esse è sedimentato il passato, e il futuro si annuncia tra le sfumature delle superfici ceramiche ora lisce, ora grezze, su cui scivola anche il presente: un "qui e ora" materico, che rimanda ai primordi della terra e a filosofie orientali, dove la contemplazione diventa l'unica via per scorgere le profondità degli elementi e il reale valore dell'esistente.

Per comprendere la scultura ceramica di Simone Negri è necessario cogliere l'importanza della parola "contemplazione", in quanto è parte di un processo mentale - oltre che di uno stato dello spirito - presente alla base del processo formativo delle forme, che a loro volta trasportano l'osservatore nella dimensione del pensiero; è necessario soffermarsi sulla loro simmetria di matrice geometrica, dove le plastiche ellissoidali si lasciano cogliere in tutta la loro totalità con un solo sguardo, chiedendo di essere contemplate nella loro complessa semplicità.

Sono sculture contemplative, dunque, ma di una contemplazione che non porta verso altri mondi, bensì a questo mondo; al mondo in senso universale, ma anche al mondo individuale che caratterizza ogni essere umano.

Questo atteggiamento contemplativo nei confronti delle sculture di Simone Negri, vuole stimolare un viaggio mentale lontano dai condizionamenti sociali, in cui vige anche un trasporto sensoriale che - assecondato anche dall'artista stesso – anela ad uno stato emotivo privo di tensioni e attento al momento nella sua unicità e brevità.

Le sculture ceramiche sono l'esito di un approccio alla materia in cui l'artista cerca prospettive diverse, date da una percezione libera dai condizionamenti della comunicazione dei mass media e lontana dal continuo brusio di fondo.

Così, la semplicità di forme ceramiche ancestrali e la loro matericità, diventano il simbolo di una visione delle cose meno artificiosa, che conduce ad un paradossale distacco dal mondo contemporaneo, per aumentare la consapevolezza di far parte di esso.

Al di là dei ritmi frenetici e fagocitanti dell'attualità occidentale, emergono l'Oriente e le inclinazioni che Simone Negri ha nei confronti di questa terra così affascinante e culturalmente differente.

L'artista, da sempre affascinato dall'antropologia e dagli usi e costumi diversi dalla propria cultura, sente un particolare trasporto nei confronti della cultura orientale, in particolar modo, quella giapponese che, con le sue particolari peculiarità ha sempre mantenuto uno stile di vita all'insegna dell'equilibrio e dell'armonia, oltre che uno sguardo consapevole rispettoso e profondo sul mondo.

Equilibrio e armonia sono caratteristiche che emergono e caratterizzano anche le sculture di Simone Negri: custodi ceramiche di una visione del mondo che sospende il brusio dell'esistenza e il suo incedere veloce e frettoloso, per lasciare spazio ad un tempo più lento che consente allo sguardo di soffermarsi e immergersi nella contemplazione delle profondità celate al di là delle essenziali superfici ceramiche.

La bellezza delle sue sculture non è animata da sfarzi tendenziosi o da virtuosismi tecnici e decorativi, ma da un senso estetico universale, trasversale e democratico che fa della semplicità una virtù formale e semantica; la materia, infatti, trattata secondo particolari tecniche di affumicamento, genera superfici logore, carbonizzate, spesso dall'intenso colore nero, che evocano elementi di natura fossile sopravvissuti alle mutazioni fenomeniche e biologiche della Terra.

Il processo creativo di queste sculture non tende alla nobilitazione dell'argilla – percepita nella sua natura primigenia - ma alla celebrazione delle sue potenzialità espressive innate, intrinseche e rese manifeste attraverso un approccio sperimentale in cui la tecnica e la serendipità si incontrano.

Oltre alla serendipità, nel processo formativo delle forme perfette e quasi sacrali plasmate da Negri, risiede anche un “sapere profondo espresso attraverso la consapevole mano dell'artista che tratta la materia attraverso un'alchemica cosmesi oggettuale”⁷¹³.

L'artista, infatti, trasforma la materia ceramica mutandone l'epidermide, le cui sfumature sembrano tendere ora alla pietra, ora al marmo, ora al freddo metallo, palesando ancora una volta la ricchezza e la fertilità del materiale fittile che, grazie alla sua duttilità, si rivela immune a qualsiasi decadenza, plastica o concettuale che sia.

Se queste mutazioni epidermiche possono essere intese anche come snaturamenti del materiale ceramico, Simone Negri chiarisce come le sfumature in questione siano – in realtà - segni indotti dal fumo su di una superficie leggermente lucida. Questi, analizzati da una prospettiva prettamente tecnica, esprimono la forza di un processo di cottura, ma se analizzati dal punto di vista semantico emergono valori legati alla decadenza delle cose e alla sedimentazione del tempo. Un tempo eterno, celebrato, custodito nella sua sospensione - come ben palesano le opere intitolate *Custodire nel tempo*, *Sospeso*, *Celebrare l'offerta* – e materializzato mediante una materia ceramica che si rivela nel presente, ma che proviene da una dimensione eterna, per l'eternità.

L'universalità e l'atemporalità delle forme ceramiche di Simone Negri, nonché l'approccio che l'artista ha nei confronti della materia fittile, restituiscono esiti plastici dai contenuti concettuali, che pongono l'attenzione sulla necessità - e l'importanza – della contemplazione per meglio cogliere e capire il valore delle forme e il processo mentale che le genera e le anima.

Le sculture ceramiche di Simone Negri sono un invito ad andare oltre; oltre il processo, ma attraversandolo, oltre le forme, cogliendole; oltre la presenza della materia per giungere alla sua essenza.

Così, proprio per i loro contenuti universali e contemporanei, sono presenze importanti nell'esposizione intitolata *Extra Murum*⁷¹⁴: un incrocio di contaminazioni, ideata e organizzata dal gruppo di lavoro *Lampi Creativi* che, diffondendo l'arte ceramica contemporanea, aprono un varco

⁷¹³ L. Fiorucci, “*Contenitori di tempo in un eterno presente*”, testo critico per la mostra *Eterno presente*, Studio Dodici, Brescia 2016.

⁷¹⁴ *Extra Murum*: Un incrocio di contaminazioni, esposizione d'arte contemporanea, Villa Caldogno (Vi), 2017.

che lascia scorrere nuove idee, progetti, percezioni e nuovi linguaggi ceramici, rivelando la potenza e la fertilità del confronto.

La scelta degli artisti da parte dei curatori Marco Maria Polloniato e Fabiola Scremin, rivela la volontà di raffrontare percorsi diversi, ma accomunati da una ricerca rivolta alle molteplici possibilità espressive offerte dalla natura duttile del materiale ceramico.

Le opere di Simone Negri, dunque, tornano a Vicenza, dove tutto è cominciato, per auspicare a nuove partenze e nuovi percorsi, dove il materiale ceramico si afferma come medium espressivo, concettuale e contemporaneo.

E *Extra Murum*, come mostra itinerante e come spazio che rivela la sapienza del gesto sposata alla raffinatezza dell'intelletto, nelle sue inevitabili contaminazioni si pone l'obiettivo di guidare lo sguardo verso nuovi orizzonti, nuovi linguaggi artistici e nuovi accadimenti ceramici, che affondano le loro radici nella volontà di un *proiectum* rivolto ad un domani avveniristico, in cui "la ceramica c'è"⁷¹⁵.

⁷¹⁵ F. Scremin, "Italian contemporary ceramics? No tank, just art" in *Extra Murum. Arte contemporanea in villa*, a cura di M. M. Polloniato, F. Scremin, catalogo della mostra, Villa Caldogno (VI), Editore Lampi Creativi, Bassano del Grappa, 2017, p. 10.

OPERE



Simone Negri, grès, 1998. Foto scattata dall'artista per documentare la ricerca ceramica e la sua evoluzione.



Simone Negri, Raku, 2000. Foto scattata dall'artista per documentare la ricerca ceramica e la sua evoluzione.



Simone Negri, Raku, 2000. Foto scattata dall'artista per documentare la ricerca ceramica e la sua evoluzione



Simone Negri, Raku, 2003. Foto scattata dall'artista per documentare la ricerca ceramica e la sua evoluzione.



Simone Negri, Raku, 2003. Foto scattata dall'artista per documentare la ricerca ceramica e la sua evoluzione.



Simone Negri, Affumicamento, 2007. Foto scattata dall'artista per documentare la ricerca ceramica e la sua evoluzione.



Simone Negri, *Opera fittile*, 2008.



Simone Negri, *Sospeso*, 2010.



Simone Negri, *Indimenticabile Fuoco*, 2010.



Simone Negri, *Senza titolo*, 2011.



Simone Negri, *Senza Titolo*, 2013.



Simone Negri, *Custodire il Tempo #2*, 2014.



Simone Negri, *Celebrare l'offerta*, 2012.



Simone Negri, *Custodire nel Tempo #4*, 2014.



Simone Negri, *Senza titolo*, 2014.

CONCLUSIONI

Al termine di un percorso che trova la sua origine nella natura prima di un materiale duttile come la creta e nella sua primordiale aura sacrale ed esistenziale, viene il tempo di una sintesi che esprima al meglio l'evoluzione della percezione, dell'uso, del ruolo e della necessità del materiale terroso nell'espressione artistica di artisti passati, futuri e soprattutto contemporanei; artisti che hanno individuato nella ceramica un materiale d'elezione per comunicare le proprie facoltà di pensiero, le loro idee e il proprio essere, mediante una linea continua che li guida verso la manipolazione della materia come gesto che lega ideazione e esecuzione.

E' un gesto che genera delle tracce individuali, volte alla collettività che saprà cogliere il profondo di un'impronta che si fa segno di un essere colmo di profondità.

Come sostiene Antonella Pesola, si tratta di un essere "condizionato dalle strutture che lo controllano nella società"⁷¹⁶, ma anche nel suo esprimersi, nel linguaggio da utilizzare e nelle scelte artistiche da intraprendere.

Nello spazio frapposto tra l'azione di questi fattori esterni e la risposta che l'individuo necessariamente rivolge ad essi, si manifesta l' "io creativo", catalizzatore delle esperienze personali e promotore di nuove soluzioni di linguaggio, mediante l'elaborazione continua di complesse dinamiche comportamentali, psichiche ed esistenziali.

A risolvere lo iato tra l' "io" creativo, i contenuti di una comunicazione e la collettività ricevente e partecipante, occorre il segno, la traccia, l'impronta.

Segno che, nella sua definizione letterale, indica "qualcosa che sta per qualcos'altro"⁷¹⁷, dunque un elemento che, a prescindere dalla sua natura, è rivelatore di un'idea, di un concetto, di un contenuto e che diventa significante.

Nella creta, nelle sue superfici, possiamo ritrovare questo segno come manifestazione dell'individualità e, al contempo, della collettività; come rappresentazione simbolica e universale.

La plasticità della materia ceramica – dalla naturale propensione ad accogliere tracce e segni – diventa il luogo "in cui sorge la mediazione tra individuale e collettivo, tra soggettivo e oggettivo"

⁷¹⁶ A. Pesola, "Se fosse un Se/gno" in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 25.

⁷¹⁷ Ibidem.

⁷¹⁸ e, indistintamente dal soggetto da essa rappresentato, si fa traduttrice dei codici dell'incomunicabile e dell'intangibile, trasformandosi in una stanza abitabile (e accessibile), dall' "io" e dal suo messaggio.

Ecco che il "fare" ceramica, plasmarla e modellarla diventa azione che conferma e attesta l'esistenza dell'individuo, che si rivela al mondo mediante una traccia del sé, "materializzando forme che sono riproduzioni non del mondo riconoscibile, ma espressione degli stati d'animo, delle sensazioni più profonde, dell' 'io' comunicante, riuscendo a portare la dimensione inconscia in formato visibile"⁷¹⁹.

Così, perdendo la sua funzionalità, la ceramica diventa medium di sperimentazioni più libere, manifestazioni liberate basate su un'espressività plastica derivante dall'energia primigenia della terra; il suo essere sintesi concreta di quattro elementi come l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco e la sua esistenza intrinseca, la trasforma in estensione dell'esistenziale umano, diventando così la materia privilegiata per la trascrizione dei moti dell'animo.

Dalla rappresentazione dell'essere nelle sue sembianze ancora riconoscibili, alla graduale deformazione delle forme canoniche e accademiche, la ceramica si fa "principio fondamentale dell'arte"⁷²⁰, in quanto – come sostiene Arnaldo Badoi - la deformazione rappresenta innanzitutto l'emozione.

In un "percorso ceramico" all'insegna dell'antimonumentalità scultorea, non è possibile non partire dalla figura di Arturo Martini, che alla ceramica ha dedicato quasi la sua intera esistenza; come strumento di verifica di un proprio linguaggio artistico e come materia espressiva nei momenti di crisi e di sconforto, la ceramica si apre a nuove possibilità immaginative, che diventano determinanti per le generazioni a seguire e fondamentali per gli artisti contemporanei. Artisti che non operano più in termini di quantità, ma in termini di contenuto, di valore espressivo e concettuale, perché – come scrisse Martini nel 1926 all'inaugurazione di una delle sue stagioni creative - "che serve fare delle statue in più? Quello che vale è dare delle emozioni in più"⁷²¹.

La capacità di Arturo Martini, di sentire la materia e plasmarla trasferendo su di essa le proprie pulsioni del gesto e del pensiero, apre la via a numerose personalità artistiche che, dopo di lui e

⁷¹⁸ A. Pesola, "Se fosse un Se/gno" in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 25.

⁷¹⁹ Ibidem, p. 30.

⁷²⁰ S. Petrillo, "Terra-mater-materia. L'oscuro' grempo dell'Informale" in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 33.

⁷²¹ A. Martini, *Le lettere (1909-1947)*, prefazione di G. Comisso, Firenze 1967, p. 91, da D. Fonti, "Per la ceramica, 'una dolce rappresaglia popolare'. Riflessioni sugli echi del Novecento" in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, a cura di M. Margozi, N. Caruso, Castelvechi edizioni, Roma 2015, p. 49.

partendo da lui, operano nella continuità della coagulazione di terra ed emozioni, terra e pensiero, terra e moti dell'animo.

Dopo Martini, Mazzolani e la sua maiolica "femminin" come espressione di un'idea e di un concetto. Ancora rispondente ad un modello figurativo accademico, si accinge ad abbandonare la dimensione celebrativa e commemorativa della scultura, attraverso la realizzazione di soggetti fragili, idealizzati, inesistenti, frutto di un proprio pensiero e di una propria percezione delle cose.

L'arte ceramica, dunque, si rinsangua per altra via che non fosse quella emanata da un'istituzione accademica; le maioliche dell'artista marchigiano, rese manifeste prima di tutto nella sua mente, sembrano materializzarsi in un tempo breve, che nel suo eterno divenire, non è che il simbolo di un continuo mutamento e dell'incessante mobilità delle cose.

Una mobilità che è caratteristica innata di un materiale come l'argilla, così propenso ai mutamenti, alle espansioni e alle evoluzioni plastiche e che, oltre la figurazione, diventa caratteristica fondamentale anche nelle opere ceramiche di un artista come Lucio Fontana: con lui, la materia si fa spazio espandendosi oltre i limiti figurativi, diviene immagine tumultuosa, irrequieta e informale.

Grazie a Fontana – e successivamente a Leoncillo – la scultura ceramica abbandona la "forma" per intraprendere un cammino inedito, lontano da ogni tradizione rappresentativa e che riscopre la terra come materia carica della potenzialità – e della responsabilità – del gesto che si compie. E' un gesto che accarezza, che esplora, che plasma e tocca dando vita ad un rapporto intimo con la materia stessa.

Si attua un con-tatto fondamentale e sorgivo con la creta, che "si riscatta in trasparenza concettuale, in alito poetico"⁷²² e libera la scultura dai confini limitanti della forma.

In questi anni a cavallo tra il Cinquanta e il Sessanta si afferma una generazione operante secondo una direzione differente, che considera la ceramica non nel suo "come" scultoreo, ma nel suo fondante "perché", tesa, dunque, a diventare un corpo sostanziale e dotato di senso.

La ceramica acquisisce una nuova dignità al pari di altre tecniche artistiche, diventando medium di riferimento per una produzione nuova, mossa dalle esigenze e dalle urgenze di una generazione che operava all'indomani di una guerra che aveva sepolto corpi e ideali.

⁷²² F. Gualdoni, "Un probabile umore dell'idea. Quattro scultori del dopoguerra: Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli" in *Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli. Un probabile umore dell'idea. Quattro scultori del dopoguerra*, a cura di F. Gualdoni, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 6.

Al suo rientro dall'Argentina, nel 1947, Fontana torna alla terra, la plasma portandola in una dimensione altra, spaziale e concettuale, ma radicata alle espressioni dell'esistenziale, perché come scrive Agenore Fabbri, "chi si allontana dall'uomo non fa dell'arte"⁷²³.

Ma se Fontana è il promotore di una ceramica informale e di un legame intimo con la materia, Leoncillo ne è il vero rappresentante, che nascendo in "complicità essenziale con la terra"⁷²⁴, intesse con la ceramica un rapporto carnale e viscerale, facendo delle sue opere la diretta rappresentazione del proprio essere.

È il 1957 quando Leoncillo annota nel suo *Piccolo Diario*, che la forma scultorea, plastica deve essere un "nuovo oggetto naturale"⁷²⁵ dato da stratificazioni della materia che rappresentino quelle del proprio essere; l'argilla deve ricevere il respiro dell'autore che la plasma e il plasticare diventa atto necessario, esistenziale e materiale.

Leoncillo, attraverso le sue sculture, dichiara la sua fedeltà alla ceramica, come materiale attuale ed eterno; impastando nella creta le turbative della sua esistenza, intende la ceramica anche come una rottura dal concetto tradizionale di scultura e come traduttrice "dei moti più impreveduti dello stato d'animo"⁷²⁶; per questo, matrice e fautrice di una nuova organicità. "L'organicità di ciò che cresce ed è vivo, di ciò che è spento e si accumula come scoria [...] Organicità che nasce dai gesti"⁷²⁷ e che attraverso di essi meglio si presta – rispetto ad altre materie – a restituire le condizioni visibili e tangibili relative ad uno stato d'animo.

Dunque l'indagine della materia ceramica, giunge con Leoncillo ad uno stato in cui l'opera non può più essere estranea all' "io", anzi, lo ha impresso addosso, dimostrando, così, che la creta – questo materiale atavico e concreto – grazie alle sue proprietà innate di assorbire e rilasciare, può accogliere l'esistenzialità dell'artista e il caos della conoscenza del sé, restituendo "della natura umana l'eterno cercare e l'effimero appagamento"⁷²⁸.

⁷²³ C. Cerritelli, *Senso dell'esistenza. L'informale di Agenore Fabbri*, n. V. W. Feierabend, *Agenore Fabbri*. Catalogo ragionato pittura, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2011, p. 95, da L. Fiorucci, "La plastica informale tra figura e materia" in *Terrae. La ceramica nell'informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 15.

⁷²⁴ F. Gualdoni, "Un probabile umore dell'idea. Quattro scultori del dopoguerra: Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli" in *Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli. Un probabile umore dell'idea. Quattro scultori del dopoguerra*, a cura di F. Gualdoni, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 12.

⁷²⁵ F. Gualdoni, "Vicende della forma, della materia, del segno" in *Terrae. La ceramica nell'informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 22.

⁷²⁶ S. Petrillo, "L'eterno e l'effimero nella ceramica di Leoncillo" in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, a cura di M. Margozi, N. Caruso, Castelveccchi edizioni, Roma 2015, p. 34.

⁷²⁷ Ibidem, p. 35.

⁷²⁸ Ibidem, p. 41.

Dunque, come sostiene lo stesso artista spoletino, “la creta diventa materia ‘nostra’ per gli atti che compiamo su essa e con essa, atti che nascono da una reazione del nostro essere, che crescono dalla furia, dalla dolcezza, dalla disperazione, motivati dal nostro essere vivi, da quello che sentiamo e viviamo”⁷²⁹.

Lo scambio emotivo, fisico e intimo tra l’artista e la materia, avviene per gli artisti di questa stagione; nonostante possa essere configurato come un caso appartato, anche Fausto Melotti, sceglie la ceramica, muovendo verso altre declinazioni stilistiche oltre la poetica dell’informale.

Infatti, più che una non – forma, l’artista ricerca una “demateriazione”⁷³⁰ della materia stessa.

Così, la forzatura di un processo, l’abbandono all’imprevedibilità e una sapiente sperimentazione tecnica tesa agli aspetti alchemici degli elementi, porta Melotti alla realizzazione di fogli cangianti di ceramica e luoghi dell’esistente, dove la materia si “veste a festa”⁷³¹, caricandosi di profondi rimandi intellettuali e contaminazioni esperienziali. Il regno dell’immaginazione e della visione si mescola con l’acqua e l’argilla, manifestandosi in forme archetipiche di “pasta immaginaria”⁷³².

Dopo una produzione astratto-geometrica, Melotti, si scopre maestro del sublime, sapiente nella tecnica e, forse, custode dei segreti della terra. In un incessante oscillamento tra il gioco e la ricerca attenta, egli, approda al limite della materia e dei suoi pigmenti, “piegando il consueto ordine delle forme a una inventività creativa senza limiti”⁷³³.

Quello che Melotti intesse con la materia è un dialogo che contempla l’armonia, ma anche l’imprevedibilità, tanto che – come afferma egli stesso – capita che si ritrovi “padre di una creatura nata da un orgasmo imprevedibile”⁷³⁴; così, ogni sua opera ceramica, anche se originariamente caricata di una raffinata cosmesi oggettuale, diviene scultura oltre alla forma e lascia che l’oggetto si riveli come un ricordo lontano, lontano nel tempo, solamente evocato nel ricordo labile e sfumato di una forma illuminata dai riflessi cangianti della sua stessa pelle ceramica.

⁷²⁹ M. Margozi, “Leoncillo o della ceramica. La sua storia nella Galleria Nazionale d’Arte Moderna” in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, a cura di M. Margozi, N. Caruso, Castelveccchi edizioni, Roma 2015, p. 67.

⁷³⁰ F. Gualdoni, “Vicende della forma, della materia, del segno” in *Terrae. La ceramica nell’Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 23.

⁷³¹ S. Fontana, “Sculture vestite a festa. L’avventura di Fausto Melotti nella ceramica” in Fausto Melotti. Trappolando, a cura di S. Fontana, R. Montrasio, Silvana Editoriale con Montrasio Arte, Milano 2016, p. 12.

⁷³² F. Gualdoni, “Vicende della forma, della materia, del segno” in *Terrae. La ceramica nell’Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 24.

⁷³³ L. Fiorucci, “La plastica informale tra figura e materia” in *Terrae. La ceramica nell’Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 18.

⁷³⁴ Ibidem.

Tra segno e sogno, anche le ceramiche di Fancello, restituiscono uno stato dell'essere e una dimensione mentale fantasiosa e primigenia, che si rivela in una figuratività altra nutrita di un senso celato oltre la forma plastica.

Alchemica e, al contempo, intellettuale è la ricerca di una artista come Nedda Guidi, così attenta alle superfici materiche e alla responsabilità del gesto inteso anche come prolungamento emozionale della propria persona e del proprio pensiero.

A raccogliere e accogliere il gesto curioso e l'azione emotiva dell'artista, sono i suoi *Fogli* ceramici: manifestazione dell'imprevedibile atteggiamento della terra fresca soggetta a pressioni e interventi esterni.

Essa fissa il gesto dell'uomo, facendosi testimone silenziosa dell'azione compiuta che immutabile permane nel tempo, al di là di esso. Nedda Guidi, inoltre, pone la sua attenzione sulla spazialità che questi fogli presuppongono e la descrive mediante le vibranti increspature della materia, come fosse carta stropicciata, che mantenendo le sue pieghe, estende la ricerca anche alla dimensione temporale – oltre che spaziale – impreziosita dalle combinazioni ferrose degli smalti luminosi.

Incentrata sulla materia è, infine, la ricerca artistica di Carlo Zauli che coglie il fervido clima di sperimentazione ceramica degli anni Cinquanta e lo afferra, muovendo verso una “nuova concezione dell'espressione materica”⁷³⁵.

Le forme archetipiche del vaso e le cromie accese degli anni Cinquanta, lasciano spazio ad una ricerca diversa, dove il colore si annulla sulle superfici più grezze del grès; sono gli anni Sessanta e la poetica di Zauli si concentra sulle potenzialità tattili della materia e sulle sue energie intrinseche, così, assecondando i moti interiori della terra, l'artista “assembla una nuova spazialità, su cui si posano le innumerevoli sfumature del Bianco Zauli”⁷³⁶.

Come in altre ricerche che riversano nell'Informale, emerge il rapporto viscerale tra l'artista e la materia, che in alcuni casi (vedi Leoncillo) genera un vero e proprio assorbimento della figura nella materia stessa, ma al contempo, in Zauli, come in Nedda Guidi, la figura sceglie di essere una presenza subordinata alla natura della matrice ceramica, liberandola nelle sue potenzialità innate ed espressive.

L'atteggiamento in cui l'artista ascolta l'intima volontà della materia, si capovolge ulteriormente nel caso di Nanni Valentini, che intesse con la terra un rapporto sì intimo, ma non assertivo. Valentini ascolta il materiale argilloso, ma per intervenire su di esso con maggior consapevolezza

⁷³⁵ L. Fiorucci, “La plastica informale tra figura e materia” in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p.20.

⁷³⁶ *Ibidem*.

del gesto, dando luogo a nuove immagini e nuovi “racconti ceramici”, dove l’intelletto si manifesta sottoforma di zolla, piastra, forma archetipica in grado di “riordinare l’infinita gamma alfabetica di segni”⁷³⁷, con la volontà di tendere ad un nuovo linguaggio artistico, anelante l’universale, ma profondamente legato ad un vissuto esistenziale.

Dal processo intellettualizzato di Nanni Valentini, che prevede la scultura come materia “abitata da tensioni formative oscure e vitali”⁷³⁸ e partecipe del flusso vitale dell’esistenza, si compie un salto di senso, giungendo ad un percorso ceramico che più che indagare l’epidermide della materia, indaga la forma, con l’obbiettivo di trasporla nella quotidianità dell’esistenza.

In bilico fra oggetto e scultura, le forme ceramiche di Antonia Campi si liberano in una dimensione fantasiosa e sospesa tra i valori prettamente estetici e una più canonica funzionalità della matrice ceramica.

Attraverso l’operato di Antonia Campi, viene indagata anche la linea sottilissima e sempre più labile, che separa - o unisce – i due orizzonti operativi dell’arte: la scultura e il design. E, mediante la ricerca ceramica dell’artista-designer e gli esiti raggiunti, è possibile affermare che, quella di Antonia Campi, è una posizione indefinita, fatta di travasi tra la scultura (ceramica) e il design.

L’opera dell’artista-designer, dall’oggetto utilitario a quello meramente scultoreo o industriale, segna le vicende ceramiche del suo tempo, senza contare che, inevitabilmente, contaminerà anche i tempi futuri; fornendo così “una personale eterodossa interpretazione di una frase di Arturo Martini [...] : ‘ogni arte riuscì a raggiungere un preciso isolamento, mostrando di saper costruire nella propria intrinseca capacità. La scultura invece non fu, né potrà mai essere solo scultura’”⁷³⁹.

Dopo Antonia Campi, il percorso di ricerca costituente questo elaborato di tesi, si sviluppa – volgendo sempre più al contesto contemporaneo – indagando l’opera ceramica di un grande scultore veneto: Alessio Tasca.

⁷³⁷ L. Fiorucci, “La plastica informale tra figura e materia” in *Terrae. La ceramica nell’Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p.20.

⁷³⁸ F. Gualdoni, “Un probabile umore dell’idea. Quattro scultori del dopoguerra: Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli” in *Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli. Un probabile umore dell’idea. Quattro scultori del dopoguerra*, a cura di F. Gualdoni, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 18.

⁷³⁹ E. B. Gentili, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998, p. 35.

Egli, come gli altri autori citati, fa dell'argilla la materia di preferenza creando su un "substrato di tradizione forte e d'antico corso"⁷⁴⁰ impeti d'innovazione tecnica e creativa mediante la riscoperta della trafila.

E' il 1967 e Tasca mette a punto uno strumento industriale finalizzato ad una produzione in serie, ma che, a intuizione dell'artista novese, può essere piegato alle esigenze della scultura ceramica.

La trafila comporta un'operazione che si basa su un progetto, oltre che su un processo, finalizzato al raggiungimento di ricerche espressive che superano il fattore estetico, per "mettere nitidamente a fuoco la questione del rapporto tra arte e artigianato"⁷⁴¹, sottolineando così l'importanza di quella "terra di mezzo", di quella linea sottile in cui le due cose si fondono insieme; così, la dimensione oggettistica della ceramica, abbraccia definitivamente quella scultorea, guidando la materia ceramica verso una nuova "molteplicità di varianti possibili"⁷⁴².

Il progetto – inteso anche come idea prima – che concepisce un'opera, grazie all'uso della trafila, dà luogo ad un'innovazione tecnica, che libera nuovi linguaggi e nuove possibilità creative.

Sulla scia di questo grande artista, rinnovatore e innovatore del "fare"ceramico, altri artisti, proseguono con dedizione questo percorso, per rinsanguare il campo scultoreo della ceramica nel loro contesto geografico e culturale.

Sempre nel nome della tradizione, con grande lucidità operativa ed espressiva, alcuni artisti incedono nella creazione di nuove forme, di nuove immagini possibili, che risiedono oltre la questione dello stile.

I linguaggi formali di queste personalità artistiche contemporanee, trovano le loro radici nella tradizione – e da questa evolvono - in quanto, come sostiene Stravinskij, "la tradizione non si rispetta, si ama"⁷⁴³.

Con la cura di salvaguardare la coscienza dell'artefice, le opere a cui essi danno vita, vivono nel loro tempo e lo rappresentano mediante svariate declinazioni, che trovano un sano nutrimento anche nella più fresca e consapevole creatività; caratteristica questa, che sposata ad un raffinato

⁷⁴⁰ F. Gualdoni, "Vicende della forma, della materia, del segno" in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 24.

⁷⁴¹ L. Meneghello in *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, a cura di G. Menato, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga, Cornuda 2001, p. 13.

⁷⁴² A. Pesola, "Se fosse un Se/gno" in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 25.

⁷⁴³ F. Gualdoni, "Vicende della forma, della materia, del segno" in *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 24.

intelletto, può dare forma al pensiero e al senso di cui “l’opera profondamente, umanamente necessita”⁷⁴⁴.

Alla luce di ciò, è bene ricordare che la creatività (in ambito ceramico) non riguarda solamente la dimensione tecnica in cui si articolano le diverse fasi, dalla foggatura alla cottura, ma si rivolge innanzitutto alla “rappresentazione mentale”⁷⁴⁵, al pensiero, all’idea, ma anche allo stile inteso come spirito profondo delle cose e manifestazione di esso.

Oltre l’aspetto tecnicistico – importante e necessario – devono esistere i concetti, le idee e le emozioni che conferiscono anima ed esistenza all’opera.

Compreso ciò, risulta più completo e appassionato anche l’approccio nei confronti della ceramica contemporanea che, essendo il risultato di svariate e interessanti comunicazioni, propone una “visione attuale, viva, diversa, al passo con le necessità che impone l’arte contemporanea oggi”⁷⁴⁶.

Grazie ad artisti come Francesco Ardini, Pol Polloniato, Robi Renzi, Paolo Demo, Simone Negri è possibile vedere e contemplare la ceramica nella sua dimensione scultorea, come opera d’arte fine a se stessa, investita di senso e di nuova vitalità.

Gli artisti che si rivolgono alla ceramica con questo atteggiamento sono molti ad oggi; le personalità sopracitate sono presenze importanti che materializzano pensieri e idee soprafine mediante la materia, alimentate da una costante e ostinata fede nella ceramica e nelle potenzialità sconfinite - ed innate - ad essa intrinseche.

Questi, rappresentano una dimensione da cui partire e ri-partire per una nuova conoscenza intesa non come trasmissione di informazioni, bensì come esperienza acquisita mediante la pratica delle cose, le emozioni, le sensazioni, le riflessioni e la verifica di tutto questo attraverso la sperimentazione.

Oggi, la ceramica deve essere un monito a questa esperienza, le cui potenzialità sconfinano in orizzonti sempre nuovi e sempre vivi.

In ultima analisi, la ceramica si rivela come una forma di conoscenza che deriva dai sensi, in quanto essa è materia che imprescindibilmente dà consistenza alla realtà percepibile mediante la dimensione sensoriale, ma è anche manifestazione dei sensi stessi.

“La creta diventa materia nostra”⁷⁴⁷ e, accogliendo l’umano bisogno di liberazione, dà forma all’inesprimibile; accoglie significati nuovi, valori di nascita e rinascita.

⁷⁴⁴ F. Gualdoni, “Vicende della forma, della materia, del segno” in *Terrae. La ceramica nell’Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 24.

⁷⁴⁵ C. Casali, “Uno sguardo nuovo per la scultura ceramica. Alcune riflessioni” in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, a cura di M. Margozi, N. Caruso, Castelvecchi edizioni, Roma 2015, p. 30.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 31.

E nella materializzazione di queste “nuove forme del vivere”⁷⁴⁸ sono riconoscibili le espressioni dell’animo e dei suoi stati, si riversano le sensazioni più profonde e l’inconscio si rivela in formato visibile.

Così, in questa materia ceramica, è possibile riconoscere qualcosa che risiede in noi e che intimamente ci appartiene, in quanto, oltre ciò che guardiamo esiste e vive una forma che “stà dentro, prima ancora che nel mondo”⁷⁴⁹. E l’artista è colui che vedendola, la trasporta nella dimensione del visibile e del tangibile.

⁷⁴⁷ M. Margozi, “Leoncillo o della ceramica. La sua storia nella Galleria Nazionale d’Arte Moderna” in *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, a cura di M. Margozi, N. Caruso, Castelvecchi edizioni, Roma 2015, p. 67.

⁷⁴⁸ A. Pesola, “Se fosse un Se/gno” in *Terrae. La ceramica nell’Informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di L. Fiorucci, Silvana Editoriale, Milano 2015, p. 30.

⁷⁴⁹ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

- L. SERRA, "La mostra d'arte di Pesaro" in *Emporium*, vol. LX, n° 405, agosto 1924.
- G. MARANGONI, *Le arti del fuoco*, Ceschio Editore, Milano, 1927.
- O. VERGANI, "Robinson scultore" in *Corriere della Sera*, 19 ottobre 1948.
- L. PONTI, *Il mago Melotti* in "Domus", n. 230, 1948.
- R. HETTNER, Salvatore Fancello: ceramiche e disegni, galleria d'Arte Totti, Milano, Catalogo della mostra, Milano 1953.
- U. FOLLIERO (a cura di), *Cinquanta ceramisti italiani 1952 - 1957*, Industria Poligrafica Lombarda, Milano, 1957.
- G. C. ARGAN, M. CALVESI, (a cura di), *Leoncillo opere recenti*, Catalogo della mostra, L'attico, Roma 1960.
- G. BARIOLI, *Il ceramista Giovanni Petucco*, Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Nove, Giugno-Luglio 1962, stamperia Vicenzi, Bassano 1962.
- A. MARTINI, *Le Lettere 1909-1947*, Vallecchi, Firenze, 1967.
- G. CAPPA, *Incontro con Mazzolani*, S.I. Maestri Arti Grafiche, Milano, 1967.
- D. BUZZATI, "Corriere della Sera", 28 gennaio 1968.
- G. CARANDENTE (a cura di), *Leoncillo. Leoncillo Leonardi*, mostra antologica 8 Luglio – 8 Settembre 1969, catalogo della mostra, da *Il Piccolo Diario* (1957 – 1964), Edizioni Alfa, Bologna 1969.
- C. VIVALDI, *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte Bologna, Bologna 1973.
- M. J. R. DE INFANTE, *Scultura di Leoncillo dagli esordi al 1945*, Tesi di laurea specialistica, relatore Renato Barilli, Università di Bologna, 1978.
- Y. INUI, D. LAJOLO (a cura di), *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte, Bologna 1978.
- M. DE MICHELI (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti* Editoriale Jaca Book, Milano, 1983.
- N. STRINGA, *Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970*, Neri Pozza Editore, Grafiche Tassotti, Bassano del Grappa 1983.
- R. BARILLI (a cura di), *Carlo Zauli*, Grafis Edizioni d'arte, Casalecchio di Reno, Bologna 1984.

- E. CRISPOLTI (a cura di), *Fontana. Catalogo generale, Vol I*, Electa, Milano, 1986.
- F. FERGONZI, *Terra come materia. Ceramiche e terrecotte di Arturo Martini, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini, Martano*, Torino 1986.
- C. CERRITELLI, *Sogni di terra. Opere di Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Nanni Valentini*, catalogo della mostra, Gaia Studio, Faenza 1987.
- *Mazzolani, sculture, disegni e documenti nella collezione del comune di Senigallia*, catalogo della mostra, Urbania 1988.
- S. NAITZA, *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988.
- I. DELOGU, *Salvatore Fancello*, catalogo della mostra, Dorgali, 1988.
- G. BOJANI, *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1989.
- A. PANSERA, C. VENTURINI, *Enrico Mazzolani: Donne di maiolica e non*, Longanesi 900, Milano 1989.
- C. CAZZANIGA, (a cura di), *Nedda Guidi: sì ceramica*, catalogo della mostra tenuta a Roma, Altea, Roma 1990.
- F. D'AMICO, F. GUALDONI, *Nedda Guidi. Le terre e gli artigiani*, catalogo della mostra, Rondanini, Roma 1990.
- G. ERICANI, P. MARINI, N. STRINGA, *La ceramica degli Antonibon*, Electa, Milano 1990.
- P. G. CASTAGNOLI, F. D'AMICO, F. GUALDONI, *Lucio Fontana. La scultura in ceramica*, Electa Milano 1991.
- L. FABRIS, "Introduzione" in *Palazzo Sturm, Museo della Ceramica. Sezione contemporanea*, Città di Bassano del Grappa, Tipografia A. Minchio, Bassano 1993.
- G. CELANT, *Melotti. Catalogo generale tomo primo. Sculture 1929 – 1972*, Electa editore, Milano 1994.
- N. STRINGA, "Il nuovo Museo della Ceramica di Nove" in *Show Case*, n° 16, Ottobre 1994.
- M. ZATTINI, *Carlo Zauli*, Il Vicolo Divisione Libri, Cesena 1995.
- N. COMAR, *La Collezione Rizzarda: dal secondo ottocento alle arti decorative degli anni Venti*, Edizione Charta, Sesto San Giovanni 1996.
- C. PIROVANO, *Fausto Melotti. Teatrini 1931 – 1985*, Galleria dello Scudo, Charta, Verona 1997.
- C. NANNI, V. NANNI, *Nanni Valentini. La materia come poetica*, catalogo della mostra a Torino, Galleria Martano, Edizione Galleria Martano, Torino 1997.

- N. STRINGA, *Alessio Tasca. Terre rare*, Neri Pozza Editore, catalogo della mostra, Vicenza 1998.
- E. B. GENTILI, *Antonia Campi, antologia ceramica 1947- 1997*, Museo Internazionale del Design Ceramico, Electa, Milano 1998.
- N. STRINGA, (a cura di), *Arturo Martini, la scultura interrogata*, Marsilio Editori, Venezia, 1999.
- L. M. BARBERO, *Il Fronte Nuovo delle Arti. L'arte italiana attraverso le avanguardie del secondo dopoguerra*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 1999.
- M. Mc. CULLY, (a cura di), *Picasso : scolpire e dipingere la ceramica, catalogo dell'esposizione*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 2000.
- B. MUNARI, *Artista e designer*, Editori Laterza, Bari 2001.
- G. MENATO, *Alessio Tasca. Dare forma alla terra*, Galleria Civica di Valdagno, Grafiche Antiga , Cornuda 2001.
- A. FIZ, (a cura di), *Fausto Melotti. Segno, musica e poesia*, Skira editore, Milano 2000.
- H. FOCILLON, *La vita delle forme*, Einaudi, 2002.
- F. R. MORELLI, (a cura di), *Keramos, Ceramica nell'arte italiana dal 1910 al 2002*, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, Artemide Edizioni, Roma, 2002.
- L. FABBRI, *Carlo Zauli, l'alchimia delle terre 1952-1991*, Litografica Faenza Group, Faenza 2002.
- F. GUALDONI, *Alessio Tasca, Terra&Terrasette*, Museo Internazionale Design Ceramico, catalogo della mostra, Laveno Mombello 2002.
- M. CARBONI, *Fausto Melotti, introduzione all'opera in ceramica*, catalogo della mostra, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Skira, Ginevra-Milano 2003.
- A. COMELLATO, M. MELOTTI, (a cura di), *Melotti. Opere su carta*, Edizione Gabriele Mazzotta, Milano, 2004.
- K. BRUGNOLO, G. ERICANI, *La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo*, a cura di K. Brugnolo, G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2004.
- K. BRUGNOLO, *La ceramica nel Veneto. Museo Civico della Ceramica di Nove*, Cierre Grafica, Verone 2004.
- F. BERTONI, J. SILVESTRINI, (a cura di), *Ceramica italiana del Novecento*, Electa Editore, Milano 2005.
- F. GUALDONI, *Nanni Valentini. Terre*, Arte e Arte Edizioni, Bologna 2006.
- A. PANSERA, *Antonia Campi. Forme per la ceramica*, Terre d'Arte, Torino 2006.

- M. CALDIROLA, D. SORRENTINO , *Bertozzi & Casoni. Le bugie dell'arte*, Catalogo della mostra, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Damiani Editore, Bologna 2007.
- F. GUALDONI, (a cura di), *Un probabile umore dell'idea. Quattro scultori del dopoguerra*, Silvana Editoriale. Milano, 2008.
- A. PANSERA, *Antonia Campi. Creatività, forma, funzione, catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- A. PISTOLESI, "Alessio Tasca a Montelupo" in *Alessio Tasca a Montelupo*, Festa Internazionale della Ceramica 2008, Montelupo Fiorentino, Tipografia Rumor, Studio Bozzetto Cartigliano, Vicenza 2008.
- F. GUALDONI, *Fontana, Leoncillo, Valentini, Zauli. Un probabile umore dell'idea. Quattro scultori del dopoguerra*, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- A. PISTOLESI, S. O. RIVA, *Nanni Valentini. Ho scelto la materia*, Silvana Editoriale, Milano 2009.
- F. GUALDONI, *Carlo Zauli, scultore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.
- C. SIRONI, *Antonia Campi, opere scelte 1949 – 2009*, Umberto Allemandi & C. , Milano 2009.
- E. DELLAPIANA, *Il design della ceramica in Italia 1850-2000*, Electa architettura, Milano 2010.
- F. BERTONI, J. SILVESTRINI , *Bertozzi & Casoni. Opere 1980/2010*, Umberto Allemandi & C. , Torino 2010.
- F. GUALDONI, *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 2011.
- F. GUALDONI, *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*. Tipografia Valgimigli, Faenza 2012.
- A. PANSERA, M. CHIRICO, *Geometrie impossibili. Le ceramiche di Antonia Campi*, catalogo della mostra, Grafiche Aurora, Verona 2012.
- S. PORTINARI, Ni. STRINGA, Na. STRINGA, *Giovanni Petucco. Ceramiche*, Canova Edizioni, Treviso 2012.
- N. DEL BUONO, *Collage in 3D in Architectural Digest, Italia*, Edizioni Conde Nast Spa 2012.
- B. BUSCARIOLI, " Paolo Polloniato. Capricci contemporanei" in *La Ceramica in Italia e nel mondo*, rivista trimestrale, 14 Settembre 2012.
- G. ZODO, "Domus Carnea", Museo della Ceramica a palazzo Botton, Castellamonte (TO), dal catalogo della mostra Terra di Confine, 53° Mostra della Ceramica, 10° Mostra di Arte Applicata, a cura di V. A. Sacco, 30 Agosto – 19 Settembre 2013.
- R. SENNETT, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli Editore, Milano, 2013.
- L. COSSALTER, *Enrico Mazzolani e l'eterno femminile*, tesi di Laurea triennale, Storia e Conservazione dei Beni Culturali, Ca' Foscari, Venezia 2014.

- B. CORA', 1974. *Diario riservato di un viaggio in Giappone*, Museo Carlo Zauli, Magonza Editore 2014.
- S. COLETTI, M. ZAULI, *In forma ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Grafiche Tintoretto, Treviso, 2014.
- M. MARGOZZI, N. CARUSO, *La scultura ceramica contemporanea in Italia*, Castelvevchi edizioni, Roma 2015.
- L. FIORUCCI, *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea*, Silvana Editoriale, Milano 2015.
- C. CASALI, *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia, dal secondo dopoguerra*, Museo Internazionale delle ceramiche in Faenza, catalogo della mostra, Edizione Gli Ori, Pistoia, Bandecchi& Vivaldi, Pontedera, 2015.
- A. BENETTI "Paolo Demo: le macchine che vincono la morte" in *Area Arte*, rivista trimestrale, inverno 2015 - 16.
- F. STOCCHI(a cura di), *Fontana. Leoncillo. Forma della materia*, Fondazione Carriero, Milano, 2016.
- G. ALTEA, N. STRINGA, *Fancello. Lo spazio della metamorfosi*, Illisso Edizioni, Nuoro 2016.
- S. FONTANA, R. MONTRASIO, *Fausto Melotti. Trappolando*, Silvana Editoriale, Montrasioarte, Milano 2016.
- F. MELOTTI, *Linee*, Adelphy Editore, Milano 2016. Prima pubblicazione, 1981.
- L. FIORUCCI, "Contenitori di tempo in un eterno presente", testo critico per la mostra *Eterno presente*, Studio Dodici, Brescia 2016.
- C. CASARIN, "Ceramica come sostanza. Ceramica come linguaggio" in *Bassano News, periodico di cultura, attualità e servizio*, Città di Bassano del Grappa, Gennaio-Febbraio 2017.
- M. M. POLLONIATO, F. SCREMIN, *Extra Murum. Arte contemporanea in villa*, catalogo della mostra, Villa Caldogno (VI), Editore da Lampi Creativi, Bassano del Grappa, 2017.

SITOGRAFIA

- P. Demo, "Raccontare storie con matita e ceramica" in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/the-ceramic-ales-picture-show>, 27 Dicembre 2016, 03/05/2017.
- P. Demo, "Costruire. Il cuore non si stanca" in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/costruire>, 03/05/2017.
- P. Demo, "Collezioni" in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/collezioni/>, 03/05/2017.
- P. Demo, "La Casa Nuova" in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/portfolios/la-casa-nuova/>, 03/05/2017.
- A. Calatroni, "La Casa Nuova", in *Congiunzioni. Scritti di Andrea Calatroni per Democeramics*, <http://www.paolodemo.it/portfolios/congiunzioni/>, 03/05/2017.
- P. Demo, "Echoes", in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/portfolios/echoes-2/>, 03/05/2017.
- P. Demo, "Tales of Factory", in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/portfolios/tales-of-the-factory-2/>, 03/05/2017.
- P. Demo, "Il posto della ceramica. La casa, lo spazio e il desiderio", in *Supergialloblog*, <http://www.paolodemo.it/il-posto-della-ceramica/>, 03/05/2017.

