

D'A
Design e Artigianato,
Arti Applicate e Decorative

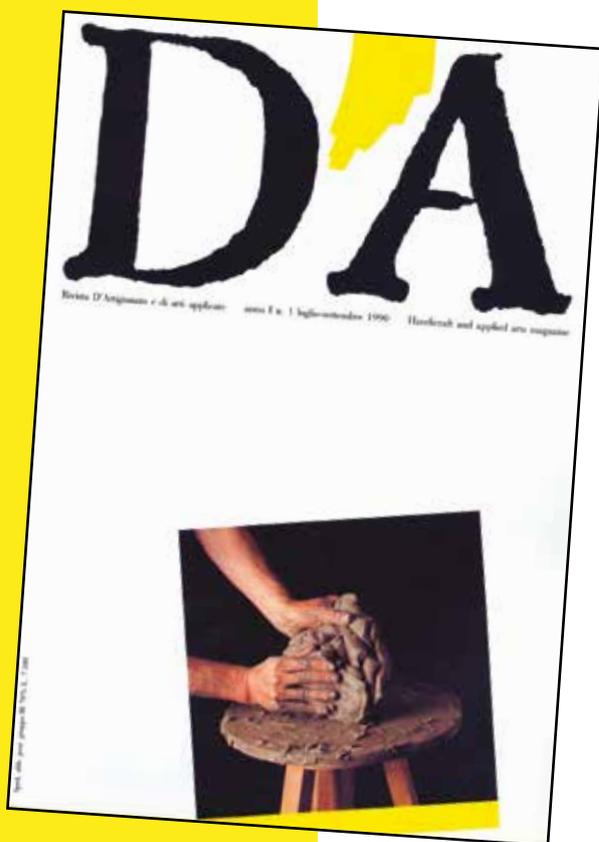
a cura di
Gilda Cefariello Grosso

PRIMEDICOPERTINA

**Scultura e pittura
ceramica dalla metà
del '900**

Collezione
Gianni e Giusi Mirulla

93 Artisti
135 Opere



OPERAIE MILÒ ENTE CULTURALE

EMIL EDIZIONI

PRIMEDICOPERTINA

**Scultura e pittura
ceramica dalla metà
del '900**

**Collezione
Gianni e Giusi Mirulla**

**a cura di
Gilda Cefariello Grosso**

EMIL EDIZIONI

PRIMEDICOPERTINA
Scultura e pittura ceramica
dalla metà del '900

ISBN 978-88-947989-1-3

a cura di
Gilda Cefariello Grosso

Coordinamento editoriale
Giovanni Mirulla

Ricerca iconografica
Giusi Lombardo

Segreteria di redazione
Sonia Sala

Realizzazione editoriale
Emil Edizioni
Via Lombardia 83
95045 Misterbianco CT
Tel 095.7560660
email info@emil.it

Prestampa
Graficamente.eu
impaginazione Chiara Pettinato

Stampa/ Printed in Italy
Rotomail Italia spa

©2025 Emil srls
Prima edizione ottobre 2025

Proprietà artistica e letteraria riservata per tutti i paesi.
È vietata la riproduzione di qualsiasi
parte dell'opera con qualsiasi mezzo effettuata

La Emil pubblica le riviste:

D'A, di design e artigianato,
arti applicate e decorative.

Emporium, rassegna semestrale
dell'arte industria

Patrocinio
e collaborazioni



OPERAE MILÒ
Ente culturale

DA

Rivista di design e artigianato,
arti applicate e decorative

Emporium

La rivista dell'arte industria



Associazione Italiana
Città della Ceramica

artEX

Centro per l'Artigianato Artistico
e Tradizionale della Toscana



Museo Internazionale
della ceramica in Faenza



Primediscopertina
è parte della collezione
Gianni e Giusi Mirulla

In copertina
Il primo numero della rivista D'A
Luglio/Settembre 1990

INDICE

| | |
|---|---------|
| Artisti in catalogo | IV |
| Autori dei testi | V |
| GILDA CEFARIELLO GROSSO Primediscopertina, scultura e pittura ceramica dalla metà del '900 | VI |
| CLAUDIA CASALI Primediscopertina, una collezione sui generis | VIII |
| ANGELO MINISCI Primediscopertina, una visione aperta tra identità e nuovi sguardi | X |
| GIACOMO LA ROSA La ceramica, metamorfosi di una materia tra arte e collezionismo | XII |
| Grazie! | XIV |
| CATALOGO Artisti, Opere, Testi | 1-187 |
| APPARATI Eventi, Biografie, Bibliografia, Traduzioni | 189-213 |

NOTA DELL'EDITORE

LA COLLEZIONE

Primediscopertina, la raccolta di cui ci occupiamo in questo volume, include solo le opere in ceramica tra quelle pubblicate nelle copertine delle riviste D'A e La Ceramica Moderna & Antica. Questa sezione è quindi solo una parte della raccolta che comprende anche lavori realizzati con altri materiali e che saranno oggetto di una successiva pubblicazione. Le due sezioni di Primediscopertina sono parte della più ampia Collezione Gianni e Giusi Mirulla.

I TESTI

I testi che leggerete a partire da pagina 2 sono gli stessi che in passato sono stati proposti come Cover story sulle riviste nelle cui copertine sono state pubblicate le opere. Essi vanno quindi contestualizzati agli anni di pubblicazione (qui riportati accanto alle firme degli autori).

LE TRADUZIONI

Per non appesantire ulteriormente il volume con le traduzioni a pagina 213 trovate il QR code che, scansionato, vi permetterà di accedere alle traduzioni in inglese.

ARTISTI IN CATALOGO

con opere e testi

| | | | |
|--|-----|-------------------------|-----|
| Aldo Ajò | 84 | Mario Lo Coco | 50 |
| Antò - Antonia Campi e Antonella Ravagli | 86 | Aldo Londi | 102 |
| Philippe Artias | 68 | Massimo Luccioli | 148 |
| Atelier Franco Bucci | 28 | Ugo Lucerni | 186 |
| Lee Babel | 98 | Guido Mariani | 66 |
| Gary Wayne Benna | 181 | Domenico Matteucci | 106 |
| Riccardo Biavati | 42 | Andrea Mauro | 62 |
| Katherine Blacklock | 182 | Nedo Merendi | 184 |
| Nicola Boccini | 150 | Barbaro Messina | 60 |
| Massimo Boi | 58 | Mirta Morigi | 22 |
| Valter Boj | 36 | Gianfranco Morini | 124 |
| Franco Bucci | 26 | Vanda Berasi Muky | 106 |
| Gianfranco Budini | 30 | Martha Pachon Rodriguez | 140 |
| Giulio Busti | 14 | Marta Palmieri | 152 |
| Silvia Celeste Calcagno | 128 | Alessio Paternesi | 16 |
| Bona Cardinali | 24 | Mario Pezzi | 48 |
| Nino Caruso | 34 | Rosanna Piccoli Bianchi | 64 |
| Tommaso Cascella | 178 | Giuseppe Pirozzi | 156 |
| Bruno Ceccobelli | 178 | Piergiorgo Pistelli | 88 |
| Ceramica Gatti 1928 | 100 | Carlo Pizzichini | 138 |
| Orazio Ciaramella | 2 | Roberto Polidori | 165 |
| Antonella Cimatti | 70 | Paolo Polloniato | 130 |
| Elisa Confortini | 112 | Karin Putsch-Grassi | 142 |
| Tiziano Dalpozzo | 18 | Francesco Raimondi | 136 |
| Sara Dario | 168 | Franco Rampi | 164 |
| Giorgio Di Palma | 134 | Antonella Ravagli | 72 |
| Enzo Esposito | 178 | Antonio Recalcati | 176 |
| Federigo Fabbrini | 166 | Aldo Rontini | 110 |
| Marcello Fantoni | 10 | Ivo Sassi | 32 |
| Candido Fior | 154 | Renza Sciutto | 82 |
| Ilario Fioravanti | 54 | Ettore Sottass | 174 |
| Evandro Gabrieli | 146 | Angelo Spagnolo | 144 |
| Goffredo Gaeta | 90 | Paolo Staccioli | 116 |
| Bruno Gambone | 4 | Enrico Stropparo | 132 |
| Guido Gambone | 162 | Franco Summa | 74 |
| Clara Garesio | 126 | Alfonso Talotta | 160 |
| Giuliana Geronazzo | 122 | Giuseppe Tampieri | 158 |
| Franco Giorgi | 40 | Mauro Tampieri | 38 |
| Rolando Giovannini | 80 | Alessio Tasca | 98 |
| Alfredo Gioventù | 78 | Nina Tasso | 118 |
| Luigi Gismondo | 96 | Guerrino Tramonti | 94 |
| Nedda Guidi | 46 | Panos Tsolakos | 108 |
| Tomo Hirai | 92 | Wladimiro Tulli | 170 |
| Ugo La Pietra | 104 | Paolo Vannucchi | 120 |
| Leandro Lega | 172 | Vito Vasta | 8 |
| Alfonso Leoni | 76 | Carlo Zauli | 44 |
| Adriano Leverone | 114 | | |

AUTORI DEI TESTI

| | |
|-----------------------------|--|
| Elena Agosti | 144 |
| Renzo Bertaccini | 124 |
| Franco Bertoni | 64,108 |
| Enzo Biffi Gentili | 22 |
| Luca Bochicchio | 138 |
| Gian Carlo Bojani | 10,14,26,54,56,68,76,78,84,166 |
| Claudia Bottini | 150 |
| Elisabetta Bovina | 22 |
| Aldo Brigaglia | 58 |
| Patrizia Capitanio | 158 |
| Luciano Caramel | 36 |
| Gilda Cefariello Grosso | 2,4,6,12,18,28,30,38,48,50,60,70,72,80, 82,88,90,98,104,110,112,116,118,120, 122,126,130,132,134,138,140,148,156, 162,164,165,166,170,172,174,176,178, 181,182,184,186 |
| Maria Concetta Cossa | 20 |
| Tiziano Dalpozzo | 94,144 |
| Viola Emaldi | 136 |
| Salvo Ferlito | 52 |
| Alessandro Gagliano Candela | 128 |
| Domenico Iaracà | 142,146 |
| Elena Longo | 24 |
| Luciano Marziano | 32,34,40,42,46,66,74,96 |
| Claudia Montebove | 62 |
| Marco Maria Polloniato | 152,154,168 |
| Antonella Ravagli | 86,106 |
| Germana Riccioli | 62 |
| Josune Ruiz de Infante | 44 |
| Vittorio Amedeo Sacco | 100 |
| Giuseppe Sangiorgi | 92 |
| Arianna Sartori | 160 |
| Fabiola Scremin | 152 |
| Vito Sorbello | 8 |
| Gino Turchi | 102 |
| Armando Verdiglione | 16 |
| Matteo Zauli | 138 |

PRIMEDICOPERTINA scultura e pittura ceramica dalla metà del '900

Gilda Cefariello Grosso
Storica dell'arte
Curatrice
Membro Comitato Scientifico D'A

PRIMEDICOPERTINA
è parte della collezione
Gianni e Giusi Mirulla



La rivista D'A, fondata nel 1990 da Giovanni Mirulla, ha sicuramente avuto il merito di essere stata portavoce e anche artefice di eventi culturali di grande importanza. A essa si deve riconoscere di aver contribuito in maniera sostanziale a colmare un vuoto editoriale nel campo delle arti applicate. Sono queste, infatti, assieme all'artigianato e al design, le tematiche su cui la rivista si è impegnata a presentare opinioni, informazioni, approfondimenti storici e momenti di critica. A tale riguardo, va sottolineata l'importanza che in precedenza avevano avuto altre qualificate pubblicazioni, a cominciare da Domus la quale fin dalla sua fondazione (1928), sotto la direzione di Gio Ponti, è stata testimone dell'evoluzione di eventi concernenti le arti applicate nonché strumento di riferimento per l'educazione al gusto e all'informazione. Anche D'A nel tempo ha raccolto un consistente bagaglio di testimonianze, di esperienze e di proposte con l'intento di procedere parallelamente alle problematiche e alle trasformazioni del mondo dell'artigianato e delle arti applicate. Certamente il suo scopo non è quello di fornire proposte risolutive alle criticità di questi settori ma di portarle a conoscenza, con consapevolezza, presso un grande pubblico. Il compito di D'A è stato e consiste ancora nello svolgere un preciso ruolo finalizzato all'esame di profili di personalità, di situazioni artistiche, di tecniche di lavorazione, di metodi di restauro, di musei italiani e stranieri e di rapporti tra artigianato e design. Va inoltre aggiunto che la rivista, soprattutto negli anni Novanta, è stata promotrice di numerosi eventi espositivi, tra cui quelli organizzati nel chiostro di Sant'Agnesa a Vitorchiano (VT) nel periodo in cui la redazione aveva sede nel locale Palazzo Fidelitas. Tra tutte le rassegne spicca comunque Virtualità del vaso. Variabili varianti, una manifestazione, ideata e curata dall'allora direttore del MIC di Faenza Gian Carlo Bojani che si svolse col supporto editoriale e organizzativo di Giovanni Mirulla, tra il 1994 e il 1997 in tre cicli e in diversi luoghi, sempre accompagnata da un interessante e utile fascicolo, Il giornale di mostra, il quale ha costituito un prezioso catalogo per ogni

singolo appuntamento. Questa agile pubblicazione, rilegata insieme a D'A, si è dimostrata anche in seguito una fortunata proposta editoriale che ha accompagnato molti altri eventi. Il primo ciclo di Virtualità del vaso ha preso avvio nel dicembre 1994, a Firenze, presso la Galleria di Fabrizio Boscoli, per poi proseguire nel giugno del 1995 a Vitorchiano, negli spazi di Palazzo Fidelitas; gli altri due cicli si sono conclusi nel 1997 e sono stati ospitati in diverse sedi, come Urbania, Torgiano, Milano, Vitorchiano e Caltagirone.

In pratica, gli artisti che hanno partecipato all'evento sono stati chiamati a cimentarsi in sperimentazioni riguardanti il vaso, ossia un soggetto tra i più canonici della tipologia ceramica, così ogni autore, non necessariamente legato a una formazione di ceramista, ha potuto esprimere in modo del tutto libero la sua capacità creativa. Le esposizioni Virtualità del vaso sono state anche un'occasione per invitare gli artisti a donare a Giovanni Mirulla uno degli esemplari da loro realizzati per questi eventi, da pubblicare poi nella copertina della rivista D'A per il progetto Primedicopertina, promosso già dal 1991. Si è venuta così a creare una cospicua collezione di opere di arti applicate, alle quali dal 2011 al 2023 si sono aggiunte quelle in ceramica proposte sulle copertine de La Ceramica Moderna & Antica anch'essa diretta in quel lasso di tempo dallo stesso Mirulla. La collezione è un vero e proprio archivio di lavori che sono espressione di decenni di sperimentazioni e ricerche di alto livello qualitativo e artistico.

Con la pubblicazione di questo volume, viene presentata la sezione ceramica della raccolta Mirulla relativa a questa particolare iniziativa editoriale e alcune altre donazioni degli stessi artisti presenti nelle copertine. Indubbiamente, ciò rappresenta un interessante racconto della storia della ceramica contemporanea, che mette in evidenza le evoluzioni e i cambiamenti avvenuti negli anni, e la collezione rivela una complessa rete di realtà che hanno operato in vari decenni fino ai giorni nostri e che hanno saputo ben interpretare gli avvicendamenti della cultura artistica contemporanea.

PRIMEDICOPERTINA UNA COLLEZIONE SUI GENERIS

Claudia Casali
Direttrice del Museo Internazionale
delle Ceramiche in Faenza
Membro Comitato Scientifico D'A



La ceramica ha avuto nella storia dell'arte alterne vicende. Spesso associata alle arti decorative, definite minori in quanto legate alla creazione e realizzazione di oggetti d'uso, è rinata nel secondo dopoguerra e ha successivamente trovato un'accoglienza eccezionale dal punto di vista scultoreo per merito di un sistema che l'ha accolta e supportata, di sinergie insperate che hanno coinvolto artigiani, ceramisti e critici, di penne che ne hanno scritto sottolineando l'eccezionalità di progetti creati ad hoc con visioni potenti, di finanziamenti pubblici significativi per un comparto in difficoltà, di progetti artistici ed editoriali portati avanti da diverse gallerie e case editrici, tra cui la Emil. In un'epoca in cui le riviste hanno avuto un inevitabile declino, dovuto ai nuovi mezzi di lettura diffusi a supporto della promozione artistica, decidere di mantenere viva la tradizione della carta è un gesto controcorrente, che merita un plauso. A partire dagli anni Novanta, epoca in cui ha fondato D'A e, successivamente, rilanciato La Ceramica Moderna & Antica e D'A, Giovanni Mirulla ha cominciato a collegare il suo progetto editoriale alla realizzazione di una collezione unica nel suo genere, invitando artisti, ceramisti e designer a essere raccontati e valorizzati sulla copertina e all'interno delle riviste stesse, divenute, soprattutto in anni recenti, unico supporto divulgativo nel panorama editoriale italiano. Il progetto di valorizzazione ha raccolto oltre un centinaio di sculture rappresentative di un arco temporale ampio, con

pezzi storici che vanno dagli anni Cinquanta alla contemporaneità (il progetto si è concluso nel dicembre 2023), e propone una mappatura dell'arte ceramica e del design di autori noti, soprattutto italiani, con alcune eccezioni per artisti da considerare italiani d'adozione come Panos Tsolakos, Tomo Hirai, Philippe Artias, Martha Pachon Rodriguez e Lee Babel. Scorrendo i nomi e le immagini delle opere emerge il racconto di oltre cinquant'anni di arte ceramica, con le sue poetiche e le sue riflessioni, le forme e le tecniche, la tradizione e l'innovazione. Così si passa dagli scultori puri, ad esempio Marcello Fantoni, Ilario Fioravanti, Alfonso Leoni e Ivo Sassi, ai designer votati alla materia, tra cui Antonia Campi, Tiziano Dalpozzo e Rosanna Bianchi Piccoli, per arrivare infine alle nuove generazioni di artisti che dedicano la loro vita alla ricerca e alla sperimentazione, come Nicola Boccini, Pol Polloniato, Silvia Calcagno, Giorgio di Palma, Marta Palmieri e Sara Dario.

Si tratta di autori, tutti presenti nelle grandi raccolte museali, che con i loro percorsi hanno contribuito a raccontare nuove visioni della materia per la valorizzazione dell'arte ceramica. Con costanza e caparbia, Giovanni Mirulla (insieme alla moglie Giusi) ha scelto quelli più rappresentativi, ha raccolto le loro testimonianze nelle sue riviste e oggi presenta al pubblico una collezione che racconta una visione, una passione e una dedizione unica nei confronti dell'arte ceramica.

PRIMEDICOPERTINA UNA VISIONE APERTA TRA IDENTITÀ E NUOVI SGUARDI

SE IL PASSATO DIVIENE MEMORIA
E IDEA PER COSTRUIRE NUOVI RACCONTI

Angelo Minisci
Designer
Coordinatore indirizzo Design LABA Firenze
Membro Comitato Scientifico D'A

PRIMEDICOPERTINA
è parte della collezione
Gianni e Giusi Mirulla



Questo breve scritto ha l'intento di dare visione alla costruzione della Collezione Primedicopertina, iniziata nei primi anni Novanta. Oggi viviamo in un momento tumultuoso e agitato nelle definizioni. Mai prima d'ora le arti applicate sono state così importanti, ma raramente il loro ruolo è stato tanto difficile. È chiaro che stiamo attraversando un periodo di grande transizione per quanto riguarda le relazioni globali, poiché siamo sempre più coscienti che il nostro pianeta non può continuare a usare le forme di pensiero sociale, economico e politico che lo hanno dominato nei due secoli passati. Negli ultimi anni, il quadro è completamente cambiato sia per la profonda trasformazione verificatasi nel sistema economico, sia per le altrettanto profonde trasformazioni che si stanno verificando nei processi formativi, produttivi e così via. Sentiamo dunque la necessità di rivendicare una memoria e invocare una migliore formazione e una maggiore selezione per il futuro. L'artigiano infatti, pur nella genericità della definizione data da Sennett (nel suo libro *L'uomo artigiano*), sa guardare quel mondo con un occhio diverso, rispetto a quello – voracissimo – degli squali della finanza, alta o bassa che sia. Sa guardare il mondo, suggerisce ancora lo studioso statunitense, riuscendo a cogliere le conseguenze di ogni suo gesto. Diversamente, gli apprendisti stregoni del capitale flessibile hanno perso ogni capacità di controllare l'operato del proprio lavoro, di testarlo, di sottoporlo a prova, di vagliarne al massimo il grado di prevedibilità e le conseguenze. Oggi, l'amore per il lavoro è l'amore di ciò che si può ottenere con il lavoro. Infatti, il preconcetto di considerare le arti applicate come appartenenti a un'area inferiore ha dominato in parte tutta la storia del movimento moderno e alcune scuole di pensiero che credevano di poter pronosticare la fine di ogni manualità in nome di una meccanizzazione sfrenata. In questi anni le Primedicopertina sono state la testimonianza del nostro impegno e progetto per le arti applicate, e non solo, riattivando i saperi e la ricerca fatta da tutti quelli invitati e pubblicati nelle copertine, con la capacità del fare che rischiava di andare persa. L'archivio, in termini di valore, non è solo una raccolta di artefatti generici, ma un tesoro di informazioni storiche, culturali e artistiche. Questo tipo di

archivio possiede in sé diversi valori: a) valore storico, perché documenta il processo creativo di un artista o di un gruppo di artisti fornendo informazioni sulla loro vita, le loro ispirazioni e il loro lavoro; b) valore artistico, inteso come forza di conservare e promuovere l'opera, rendendo accessibile al pubblico la sua storia e il suo significato; c) valore culturale, cioè comprensione della storia e della cultura di una comunità; d) valore di ricerca, visto che l'archivio è una fonte di informazioni cruciale per la ricerca storica, artistica e culturale. Passato non è sinonimo di polvere e odore di formalina, ma è la forza con la quale continuare a raccontare e a testimoniare il mondo del fare artigianale e non in tutte le sue sfaccettature. La complessità è nel codice e non nella natura delle cose, quindi se costruita la complessità più inestricabile diventa progettabile. Un'espressione non ermetica ma ricca, diversa, capace di trasmettere un'emozione sottilissima. In tale contesto crescono e maturano questi buoni progetti e buoni propositi, con un movimento dal basso e tesori di una cultura del lavoro che vede in ciò l'espressione delle proprie passioni. Per lo scrivente sono ancora di più un immergersi nella ceramica, nei suoi luoghi e nelle sue forme. C'è un mondo periferico che riordina il suo stato e non è solo malinconia come molti possono pensare. In realtà, negli ultimi anni è accaduto che questi e altri progetti fatti e pensati hanno iniziato a collegarsi a rete, a scoprirsi reciprocamente e, attraverso manifestazioni e social media, hanno costituito un vero e proprio pensiero critico. Essi pongono l'accento sui mutamenti in corso, che siano dei guizzi estetici, dei colpi di genio costruttivi o delle critiche alla società in cui viviamo: centotrenta e più pezzi da una collezione di oltre trecento, dalle diverse manufatti e materiali, sono segno e identità per un potenziale museo in progress delle arti applicate. Ecco, vi sono gli spazi per un nuovo modo di intendere tutto questo, cioè la precisa volontà di ritrovare l'autenticità minacciata da ogni parte, che "è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venire tramandato dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica [...]" (Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1966).

LA CERAMICA METAMORFOSI DI UNA MATERIA TRA ARTE E COLLEZIONISMO

Giacomo La Rosa
Gallerista
Curatore



A lungo considerata una disciplina secondaria nel panorama delle arti visive, la ceramica italiana ha conosciuto, a partire dagli anni Cinquanta, un'evoluzione profonda e sorprendente, tale da ridefinirne radicalmente lo statuto culturale. Una delle trasformazioni più emblematiche è rappresentata dalla dissoluzione della tradizionale dicotomia tra arte e artigianato, sostituita da una visione integrata che vede i linguaggi della manualità dialogare con quelli della sperimentazione estetica.

In questa nuova prospettiva, l'artista contemporaneo si distingue non più per l'appartenenza a un genere, ma per la capacità di fondere sapere tecnico e memoria storica in una sintesi creativa che, pur radicata nel passato, si proietta verso il futuro. La ceramica diviene così terreno fertile per la ricerca individuale, svincolata dai canoni decorativi e funzionali, capace di dare forma a un pensiero artistico complesso e stratificato. L'opera ceramica moderna, infatti, non si esaurisce nell'atto della sua realizzazione, ma si completa attraverso l'interpretazione del pubblico. La centralità dell'autore cede il passo a una dinamica partecipativa in cui il fruitore è parte attiva del significato. In questo contesto, numerosi artisti italiani hanno riscoperto le potenzialità espressive della maiolica, elevandola ad autonomo e sofisticato mezzo di indagine artistica. Le loro opere, ricche di forza simbolica e formale, hanno contribuito a ridefinire la ceramica come linguaggio pienamente legittimato nel sistema dell'arte contemporanea.

La collezione qui presentata rappresenta un tributo a questa rivoluzione estetica. Le opere selezionate testimoniano un rinnovato interesse per la ceramica come medium espressivo, capace di attraversare i generi e contaminare le discipline. Dalle tecniche miste alle installazioni, dalla scultura alle forme ibride, ogni pezzo riflette la vitalità di una materia in continuo dialogo con il proprio tempo. In queste creazioni

si dissolve l'idea tradizionale di arte ceramica, sostituita da una concezione fluida e co-essenziale, dove passato e presente convivono in equilibrio instabile ma fecondo. Il manufatto non è più semplice esito di una tecnica, ma veicolo di narrazione, critica e riflessione. La cultura di massa, i linguaggi del marketing e i media partecipano alla costruzione dell'immaginario in cui queste opere si inseriscono, contribuendo a definirne la ricezione e il valore simbolico. In tale cornice, l'oggetto ceramico assume un'identità complessa: esito di una sintesi post-moderna in cui le categorie tradizionali si fondono in una rete di significati aperti e interconnessi.

Questa collezione si configura dunque come un itinerario attraverso la metamorfosi della ceramica italiana: da oggetto d'uso a forma d'arte, da prodotto artigianale a espressione collezionabile e museale. Le opere in mostra raccontano un percorso fatto di sperimentazione e ibridazione, in cui materiali diversi – dalla ceramica al grès, dal vetro al metallo – si intrecciano con visioni artistiche trasversali e funzioni liberate dai vincoli dell'utilità.

La materia si apre così alla scultura, all'installazione, all'azione. Le superfici non decorano, ma interrogano; le forme non servono, ma evocano. È un'arte fluida e dinamica, in cui il valore del manufatto si misura nella sua capacità di innovare il linguaggio artistico, di stimolare lo sguardo critico, di attivare emozioni e pensiero.

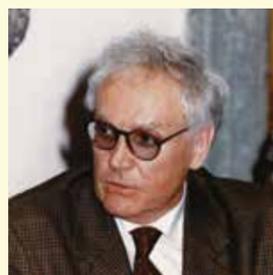
In questo orizzonte si collocano figure fondamentali protagoniste di una rivoluzione silenziosa che ha restituito alla ceramica un ruolo centrale nel dibattito artistico contemporaneo. Le loro opere, oggi ambite anche nel mercato collezionistico, non sono soltanto oggetti d'arte, ma manifesti di una sensibilità moderna che ha saputo fare della ceramica un veicolo di linguaggi plurali, capaci di parlare a un pubblico sempre più attento e consapevole.

GRAZIE!

36 anni di pubblicazione sono tanti, e tantissimi sono i personaggi che ci vengono in mente. In particolare, qui vogliamo ringraziare quanti hanno contribuito alla formazione della raccolta Primedicopertina. Va da sé che gli artisti donatori sono tutti in prima fila, ma allo stesso tempo ci viene da pensare a personalità del livello di Giancarlo Bojani, Luciano Marziano, Tiziano Dalpozzo (già membri del comitato scientifico della rivista D'A) e, infine, Claudio Casadio. Tutti loro, soprattutto Bojani e Marziano, hanno dato un supporto di idee e un apporto concreto nella costituzione di questa originale collezione. Bojani contribuì anche con qualche donazione, oltre a esserne insieme a Giovanni Mirulla l'ideatore.

Tra i maestri donatori non possiamo non citare Walter Boj, Muky e Wladimiro Tulli i quali, oltre alle donazioni per la sezione Primedicopertina, sono molto presenti nella nostra più ampia collezione. Sempre tra i maestri, segnaliamo e ringraziamo gli scomparsi Rosanna Bianchi, Mario Pezzi, Luigi Gismondo, Alessio Tasca e Nino Caruso, artisti con cui ci sentivamo di frequente, sempre tra i più puntuali a rinnovare l'abbonamento a D'A anche se non erano tenuti a pagarlo.

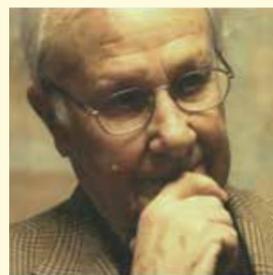
Gianni e Giusi Mirulla



Gian Carlo Bojani



Tiziano Dalpozzo



Luciano Marziano



Claudio Casadio

Come non ricordare, poi, l'amicizia con Mauro Andrea e Giancarlo Scapin, entrambi prodighi di consigli e troppo presto venuti a mancare. Sono inoltre da ringraziare alcuni amici che, pur non essendo tutti presenti con delle opere, hanno sempre dato un contributo di idee, come ad esempio Barbaro Messina, Carlo Cazzaniga, Rolando Giovannini (compagno di viaggi in Cina), Lorenzo Muggiano, Francesco Navanzino, Mirco Denicolò, Danilo Sartoni (donatore di alcune opere) e il libraio-amico-prezioso Renzo Bertaccini. Grazie anche a Ugo La Pietra e a Enzo Biffi Gentili, ultimi ma possenti baluardi per le arti applicate, con i quali scambiamo "gustose" telefonate. Per concludere, un infinito grazieee! va ai membri del comitato scientifico, messi volutamente ultimi perché sono padroni di casa in D'A. Quindi grazie a Claudia Casali, Maria Concetta Cossa, Alessandro Fiorentino, Gilda Cefariello Grosso, Elisa Guidi, Angelo Minisci e Vittorio Amedeo Sacco, con i quali ci siamo spesso confrontati sulle candidature per la pubblicazione in copertina e su tanto altro. Un ringraziamento speciale, è rivolto a Gilda la quale, oltre a firmare articoli per la rivista sin dal suo primo numero, qui riprodotto in coper-

tina, ha "graziosamente" curato questo catalogo. Ovviamente quando si vuol ringraziare tanti, ci si può dimenticare di qualcuno. Non ce ne vogliate. Continueremo i ringraziamenti sulle pagine di D'A.

CON AiCC COME LA METTIAMO?



AiCC o, meglio, le persone che fanno parte della struttura, dal personale interno ai sindaci delle città associate. Ecco, li ringraziamo tutti per averci ogni volta accolto con affetto e amicizia e ci congratuliamo con loro perché,

avendo partecipato ad alcune assemblee, abbiamo constatato che tra sindaci, anche di diverse tendenze politiche, c'è sempre stato e ha prevalso un rapporto di fattiva collaborazione. Per tutti, ringraziamo il presidente e sindaco Massimo Isola, il past director Giuseppe Olmetti, il vicepresidente vicario Paolo Masetti e la nuova direttrice Nadia Carboni. (AiCC Associazione italiana Città della Ceramica)

IL COMITATO SCIENTIFICO DI D'A



Claudia Casali



Maria Concetta Cossa



Alessandro Fiorentino



Elisa Gudi



Gilda Cefariello Grosso



Angelo Minisci



Vittorio Amedeo Sacco

CATALOGO

Artisti

Opere

Testi



ORAZIO CIARAMELLA

Nell'attività di Orazio Ciaramella si coglie un continuo processo di sperimentazione e ricerca finalizzato alla definizione di nuove morfologie. In lui l'invenzione nasce spesso dallo sviluppo di firme cromatiche regolato dalla sintassi di un equilibrato rapporto. La materia quindi diviene duttile elemento che, attraverso il suo organizzarsi ora in forme vorticosi, ora in elementi dalle superfici lisce, riesce a evidenziarsi proprio attraverso l'uso di colori nettissimi che spesso sembrano avere la funzione di scomporre i piani delle salde geometrie delle figure. Tra le ricerche di Ciaramella troviamo anche soluzioni che mirano a frazionare clamorosamente l'unità della composizione. Si hanno così opere dove la materia, smembrata in numerosi brandelli, e trattenuta entro un'intelaiatura metallica, ci mostra i suoi aspetti più nascosti. Gli elementi compositivi dalle variate morfologie si espandono nello spazio, non necessariamente richiamati attorno ad un nucleo fisso. Questo tipo di invenzione formale caratterizzata da centri liberi e superfici mobili non sempre abbisogna di un elemento catalizzante come la struttura in filo metallico. Infatti i singoli elementi dell'impianto possono essere distribuiti su un piano orizzontale creando ambientazioni del tutto particolari. Si viene così a costruire nello spazio un percorso articolatissimo dove lo spettatore può cogliere risponderne significative tra le zone d'ombra e le vibrazioni luminose in una sequenza ricca di sollecitazioni immaginative.

I caratteri delle opere di Ciaramella scaturiscono anche da un processo di esaltazione del valore degli spessori, degli spazi e dello sviluppo del dettaglio. Le sue opere anche se



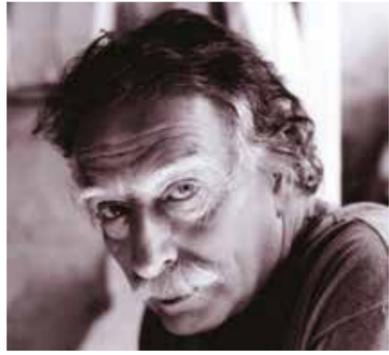
D'A n.11
Gen/Mar 1993.

*Poseidon '92,
pietra lavica e smalto
su supporto di legno
cm 60x88 circa*

n.1

spesso sembrano provenire dal gioco del caso, sono in realtà una ingegnosa accordatura tra meditate forme geometriche altamente raffigurative e un'intensa ricerca di effetti di superficie che sa rendere l'impianto compositivo allo stesso tempo energico e fluido. Orazio Ciaramella riesce a tradurre il suo estroso linguaggio attraverso tecniche e materiali diversi che gli permettono di raggiungere originali soluzioni. Alieno da pregiudizi e diffidenze, egli accomuna nel suo repertorio esemplari in maiolica, brillanti realizzazioni con tecnica raku, pezzi rivestiti sapientemente da patinature a freddo e opere in lava maiolicata. Proprio la lava è un materiale molto presente nei lavori di Ciaramella, talvolta frantumata e mischiata ad altri materiali ceramici, ma spesso utilizzata in lastre dai contorni irregolari e frastagliati su cui vengono a disporsi dinamici plessi grafici esaltati nei loro percorsi da una vivacissima cromia. Di grande interesse sono anche certe opere dove è palese la necessità di attingere con un linguaggio personalissimo a repertori tradizionali. Nascono così vasi dalle strutture essenziali su cui l'artista interviene con evidenti lacerazioni dovute all'inserimento di schegge di lava. In questi esemplari la copertura a smalti può essere fortemente ridotta per rendere partecipe il colore naturale della terracotta al delicato equilibrio cromatico. Orazio Ciaramella si pone quindi come personalità artistica molto decisa, e la sua disponibilità ad aprirsi a continue esperienze lo porta a trovare terreno fertile per sviluppare le sue ricerche in una perfetta alternanza di rigore geometrico e di istinto non convenzionale.
(Gilda Cefariello Grosso, 1993)





BRUNO GAMBONE

Il percorso dell'attività di Bruno Gambone si sviluppa, attraverso molteplici esperienze, nella continua ricerca di ogni possibilità espressiva. In questo suo agire vediamo quanto sia viva la curiosità di esplorare diverse vie per ridestare la materia dal suo torpore trasformandola in identità vitale. L'operato di Gambone prescinde da ogni intento mirabolante, e sottolinea invece il nascere e l'espandersi di strutture primarie. In lui risiede l'intimo legame dell'artigiano, custode di tecniche millenarie, e dell'artista in costante parossismo creativo. Osservare le sue opere è quindi una scoperta di continue e sorprendenti sperimentazioni. Il suo primo avvicinamento al mondo della ceramica è di breve durata e avviene in età giovanile nell'atelier paterno, dal quale si allontana presto per dedicarsi a ricerche in pittura, scultura e teatro. Nel 1969, in seguito alla morte del padre, per non lasciare inattivo il laboratorio, ritorna al mondo ceramico. Nascono così, dalle sue personalissime ricerche, coloratissime maioliche: cromie intense e solari accanto ai morbidi toni pastello caratterizzanti forme del tutto originali. Accanto alle maioliche, prodotte da Gambone solo per alcuni anni, prendono origine anche gli esemplari in gres, materiale che l'artista ha impiegato costantemente fino a oggi attuando attraverso esso continue ricerche con risultati di grande qualità. Sicuramente, per Gambone il materiale ceramico non è mai elemento circoscritto a una prassi di consumato manierismo ma un vero campo d'azione in cui esprimersi vuol dire analizzare l'evento creativo attimo per attimo senza concessioni alla casualità. A tale proposito, ricordiamo come esempio la serie degli esemplari in gres grigio, decorati con smalti lucidi, in netto contrasto con l'opacità del materiale ceramico. Tali smalti vengono disposti in zone geometricamente determinate o in lievi tracce dalla grafia nervosa per simulare un effetto di pieno, che però, in qualche modo, rivela una trasparenza che mostra la struttura dell'oggetto. L'interesse di Gambone è rivolto talvolta anche al recupero di una sensazione arcaica in esempla-



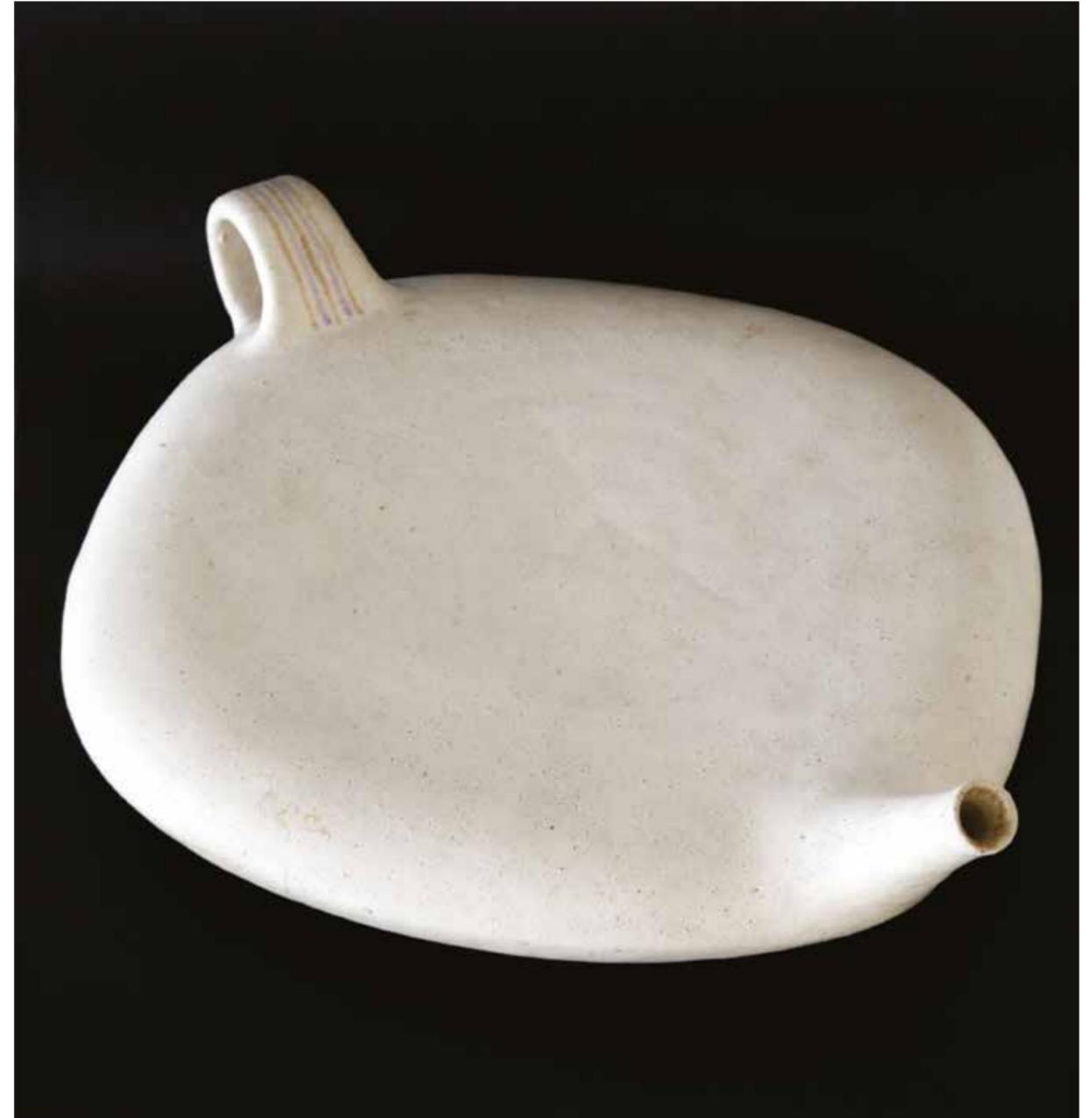
D'A n. 14
Ott/Dic 1993.

Teiera, 1992,
ceramica,
diametro cm 50 circa

n.2

ri dalle superfici scabre; in essi la linea strutturale perde continuità per le vistose fratture che volutamente riportano alla mente reperti archeologici, dalla superficie corrosa dal tempo.

Non dobbiamo dimenticare l'attenzione che Gambone pone sull'elemento colore. Se per certi oggetti la cromia si restringe in genere ai toni decisi del bruno e alla morbidezza di quelli chiari, oppure in taluni casi è la materia stessa che diventa massa cromatica, in altri esemplari vi è una vera e propria esplosione di colori. Questi ultimi sono frutto delle sue ricerche su particolarissimi smalti che rappresentano un deciso ampliamento della gamma cromatica destinata alla produzione del gres. Applicazioni di grande interesse di ciò si hanno, ad esempio, su piatti dove la cromia obbedisce spesso a una regolata ripartizione geometrica del complesso decorativo; in essi ogni elemento non ha valore a sé stante, ma è connesso profondamente con l'intero percorso dell'immagine. Anche nella recentissima serie di ciotole è manifesta una sensibilità decorativa altamente raffinata che si traduce soprattutto in ritmiche sequenze delle modulazioni cromatiche. Densissimo di impegni e riconoscimenti è il curriculum di Bruno Gambone. Dall'età di 13 anni ha preso parte a numerosi movimenti artistici e ha esposto a New York, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Düsseldorf e Milano. Dopo il 1969 intensifica la sua attività con la ceramica partecipando alle più importanti manifestazioni del settore: Parigi, Faenza, Biennale di Venezia, Monaco. Fra i tantissimi riconoscimenti avuti dal maestro fiorentino citiamo la medaglia d'oro Enapi alla Fiera di Monaco nel 1974, i due premi al Concorso della ceramica mediterranea di Grottaglie (TA) nel 1974 e nel 1977, il premio della Mostra nazionale e della Biennale della Ceramica di Reggio Calabria nel 1981, il premio del Salone di Verona nel 1984. Gambone è tuttora membro dell'Accademia di Ginevra, legata all'Unesco e al World Craft Council. (Gilda Cefariello Grosso, 1993)





BRUNO GAMBONE

Nella sua lunga attività artistica Bruno Gambone ha saputo costruire un personalissimo codice della ceramica dove, fase dopo fase, dà vita a uno straordinario *modus operandi*. Infatti, in maniera sistematica egli compone con estro e creatività il proprio linguaggio senza alcun timore poi di sottoporlo a un processo di scomposizione dove talvolta anche l'unità linguistica è fatta oggetto di continua revisione. Ecco così che alle rigorose impostazioni centrate su griglie compositive regolate da una ordinata geometria si affiancano, ad esempio, modelli irregolarmente lacunosi. Bruno Gambone riesce, come un abile *magicien*, a tradurre il suo mondo progettuale utilizzando il materiale ceramico e trasformandolo con sicurezza secondo i valori lessicali del suo linguaggio. Le soluzioni adottate quasi mai nascono dall'improvvisazione: sono frutto di studiate e continue sperimentazioni. Sottesa da una solida esperienza, ogni innovazione viene introdotta spesso come sfida non solo verso scelte adagiate sulla consuetudine di certe produzioni ceramiche ma anche verso se stesso in un continuo superamento dei traguardi raggiunti. Tale procedura manifesta anche un desiderio, magari inconscio, di agire secondo un modo di vedere che Kierkegaard così definisce: "Ciò che la possibilità promette, ha un aspetto più seducente della realtà". Le *possibilità* di Bruno Gambone divenute poi realtà costituiscono un vastissimo repertorio tipologico di alto livello qualitativo. Vasi, ciotole, piatti, sculture e lastre di ogni genere, realizzati in gres, nascono così da una attenta progettazione, senza trascurare neanche i minimi particolari. Guardando certe opere notiamo come anche gli spessori siano sapientemente calibrati, assumendo la funzione di segni denotativi che catturano prontamente l'attenzione. Pensiamo, ad esempio, a un grande piatto degli anni Ottanta dove Gambone utilizza una griglia compositiva di grande armonia formata da elementi eterogenei. Si tratta di una costruzione molto complessa, nonostante l'uso di soluzioni decorative basate su moduli geometrici elementari, nella quale la resa dell'immagine è proprio costruita sulla variazione di spessori. Partendo dall'alto del piatto vediamo la fascia bianca sottilissima, quasi trasparente, che lascia in vista la fitta quadrettatura della *texture* del fondo, sotto questa si dispone una fascia scura, più spessa, da cui si possono intravedere dei piccoli brani del fondo.

Dopo questa segue una grossa striatura che mostra la sua morfologia granulosa e, al di sotto, una larga fascia luminosa, in porcellana, che si adagia sulla superficie estroflettendosi ai bordi. Altro genere interessante è una particolare serie di esemplari dove l'artista inserisce frammenti rivelando un'attenta ricerca in merito al rapporto tra oggetto e rappresentazione. Ne è un esempio significativo un piatto dove la superficie è resa discontinua per la presenza di



La Ceramica
Moderna
& Antica n.288
Apr./Giu 2015.

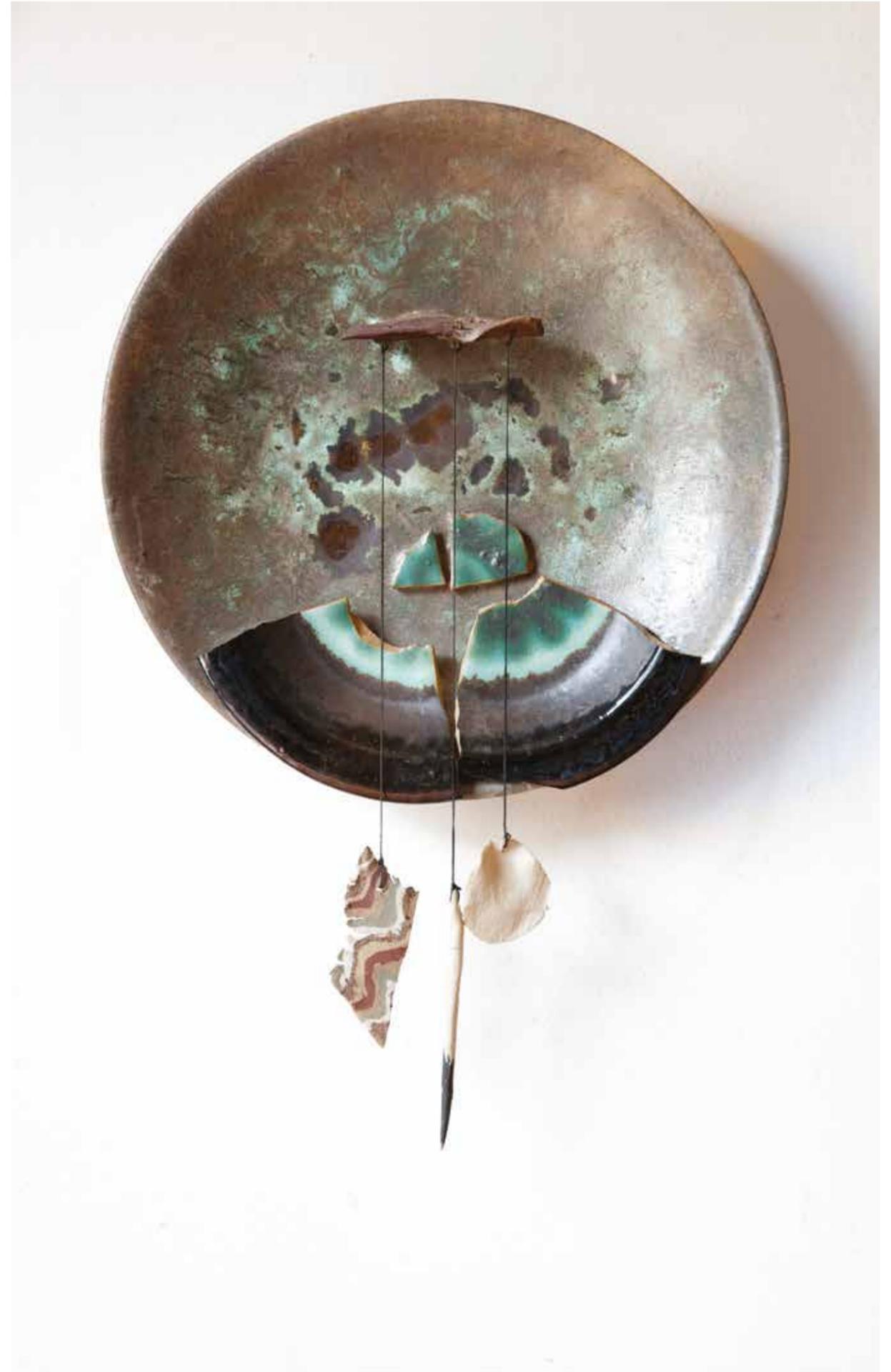
Piatto, fine anni '90,
gres,
cm 36,5x7x55 circa.
Foto di Raffaele
Inglese

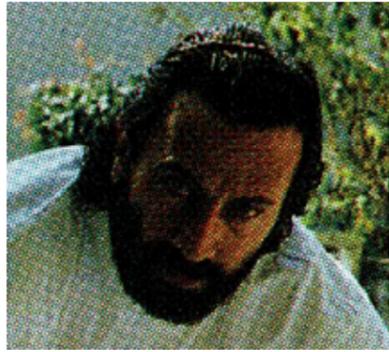
n.3

frammenti ceramici eterogenei che vengono a essere quasi entità astratte. Si viene così a costituire una raffigurazione dove i singoli elementi sono regolati da un linguaggio visivo molto dinamico e dove l'apparato cromatico, definito dalle tonalità degli smalti e dai colori naturali dei gres, ha la funzione di concentrare l'attenzione su ogni elemento guidando così l'osservatore ad apprezzare ogni aspetto dell'intero impianto compositivo. Una maniera ben diversa è adottata dall'artista in un altro piatto, sempre facendo ricorso all'inserimento di frammenti. Qui l'impostazione è regolata da un tono più pacato per l'uso di una griglia strutturale semplificata; il piatto-supporto mostra infatti gran parte della superficie articolata dai variegati effetti degli smalti e solo nella porzione inferiore i due frammenti vengono ad essere inclusi armoniosamente in perfetto accordo cromatico. L'elemento di originalità è costituito dall'inserimento dei tre pendenti che conferiscono all'esemplare un elegante effetto scenografico.

Significativa nel repertorio di Bruno Gambone è anche la produzione legata a schemi di gusto primitivo dove l'arcaico viene reinterpretato felicemente nel presente. In alcune ciotole di grandi dimensioni l'artista riesce a dare prova di come questo senso primitivo possa concedere alla contemporaneità valori espressivi di grande fascino. Questi esemplari ben riescono a rievocare il vasellame di produzioni arcaiche, per le superfici ruvide, i bordi irregolari e per gli smalti dai toni cupi distribuiti in modo disuniforme. Una attenta osservazione, però, ci rivela che, nonostante questo abbandono al primitivo, gli esemplari mostrano sia per gli accordi cromatici che per le linee strutturali una totale adesione al gusto contemporaneo. Interessanti, ad esempio, sono certi particolari di queste ciotole come le soluzioni decorative per il bordo definito da una fascia di fitte rigature dal ritmo piuttosto regolare che conferisce agli esemplari un gradevole effetto luministico.

Tra le opere recenti vi è la serie *Omaggio a Pinocchio*. In questo caso il celebre burattino è variamente interpretato e addirittura di esso viene proposta anche una versione al femminile. Sono sculture cariche di ironia e ammiccanti, pur se costruite sempre attraverso progetti centrati su schemi assai rigorosi, che fanno apparire questi esemplari solenni come idoli. Anche la serie *Sculture da viaggio* appartiene alle opere di recente ideazione. Si tratta di plastiche di piccole dimensioni che vogliono essere anche un omaggio a Bruno Munari. Sono opere molto equilibrate nel loro rapporto tra volume e spazio, sono caratterizzate da forme agili e sottili dalle superfici rese morbide da un particolare tipo di smalto bianco e anch'esse ci offrono un'immagine recente della fine sensibilità di Bruno Gambone. (Gilda Cefariello Grosso, 2015)





VITO VASTA

*"Le sommeil est plein de miracles! / Par un caprice singulier
J'avais banni de ces spectacles / Le végétal irrégulier, / Et,
peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau
/ L'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau
(Charles Baudelaire, Rêve parisien).*

Questi versi appartengono ai *Fiori del male*. Baudelaire vi costruisce la sua città onirica in antitesi alla città reale. Nessuna presenza vegetale, espressione del caos e dell'anarchia che regnano nella natura, turba l'ordine artificiale dell'onirica architettura. Ne risulta un universo di prodigi marmorei, metallici e acquatici. Che sono sì natura, ma natura sterile e inorganica: l'uomo-artefice può manipolarla, ridurre a ordine e simmetria. Cavarne gemme, cascate di cristallo, specchi d'alabastro. Niente è più distante di queste immagini cubiche, di queste arcate gigantesche che configurano una città svuotata di uomini e suoni, dalla natura grezza vitale e disordinata. Il quadro che ne viene fuori è quello di un ordine superiore inattuabile e immutabile contrapposto al caos e all'anarchia in divenire dell'ordine naturale. Baudelaire ha alluso in questi versi alla creazione artistica, all'opera del demiurgo che dosa e traspone nella pura astrazione gli elementi di cui dispone. E al Sogno di Parigi alludono le Nuvole di Vito Vasta in mostra nella sala Mimismagia dell'Istituto d'Arte Fortunato Depero di Rovereto. Quattro grandi cubi in ferro disposti a scacchiera, sormontati da una modanatura d'ottone, racchiudono nel cavo



Disco, 1995,
refrattario, ossidi,
diametro cm 58 circa
n.5



D'A n. 16/17
Apr/Set 1994.

Quattro Nuvole,
1992,
terracotta ossidata,
diametro cm 40
circa cad.

n.4

interno sei vaporose nuvole di terracotta. Al cospetto dell'installazione si è colti da un perplesso bilanciamento e da stupore indecidibile. Ma è soltanto un primo improvviso moto, poi ci si rende conto che questa concatenata contrarietà, questa alchimia di forme ed elementi antitetici si dialettizzano e si armonizzano. Vasta ha simbolizzato nei suoi cubi il processo dialettico dell'arte, nella cui sintesi si inglobano e si cristallizzano due ordini di fattori opposti: leggerezza e pesantezza, staticità e movimento, retta e curva, caldo e freddo. Quello che Baudelaire ha espunto dalla sua onirica visione, il disordine inconscio dei sentimenti, dei desideri, delle ansie e speranze della vita, Vito Vasta mantiene. Ma regolarizzato e normalizzato nell'arte, tenuto sotto controllo dall'ordine compositivo. Allo stesso modo, l'artista ha reso presenti l'organico e vivo tessuto dei sogni e delle passioni, rappreso nell'immutabile e sterile superiore universo dell'arte. I sogni e le illusioni sono presentificati attraverso il *principium individuationis* dell'ordine logico-compositivo. Senza tale principio informatore, le suggestioni e le efflorescenze dell'ego non trovano reale e precipua forma. Restano scariche sulla carne di un ordigno biologico. Il corpo non si muta in statua, ma resta misero e deperibile corpo. Senza una gabbia coercitiva e formale, le nuvole restano nuvole, destinate a vagare e svanire nell'aria. Nell'incavo di questi cubi le idee condensano in mobile presenza di una muta bellezza: *Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles.* (Vito Sorbello, 1993)





MARCELLO FANTONI

La copertina della rivista è stavolta dedicata a un'opera del ceramista Marcello Fantoni, donata, in occasione dei suoi ottanta anni. Nato a Firenze nel 1915, Fantoni vi ha sempre risieduto e operato. Il suo laboratorio e la sua scuola di ceramica sulla via Bolognese sono stati frequentati da gente proveniente da tutto il mondo, soprattutto dei paesi anglosassoni. Questa sua attività, per quanto oggi ridotta, non può dirsi esaurita perché a ottant'anni di età Fantoni è più vivace che mai. Marcello Fantoni è conosciuto soprattutto come ceramista e opera in quanto tale sin dal lontano 1927, ma la sua attività si è misurata anche con altre tecniche dell'arte: la pittura, il disegno, la grafica e la scultura in bronzo, argento, rame, ferro e cemento. Formatosi all'Istituto statale d'arte di Firenze, egli è stato anche docente straordinario per qualche tempo all'Accademia di Belle Arti di Firenze dove ha insegnato scultura. Maestro eclettico fra i più importanti del XX secolo, animato da una spinta continua alla ricerca e al rinnovamento di tecniche e materiali ceramici, assieme alla grande ricettività di forme dal figurativo all'astratto, dal popolaresco al colto, dalla scultura vera e propria all'oggetto d'uso, dalla maiolica al gres, Fantoni ha interpretato in ceramica, con una sensibilità particolare per la funzione decorativa del colore, vari momenti significativi dell'arte contemporanea. Sue opere sono custodite in importanti musei di varie città italiane e straniere, tra le quali Londra, Manchester, Edimburgo, Tokyo, Kyoto, New York, Boston, Syracuse, Amsterdam, Firenze, Venezia e Faenza. È uno dei pochi ceramisti italiani a essere ospitato con una certa frequenza, soprattutto dagli anni Ottanta, nelle aste internazionali Christie's e Sotheby's. Fra il 1991 e il 1992 è presente in Inghilterra alla mostra *The New Look. Design in the Fifties* (Manchester City Art Gallery e Glasgow Art Gallery), nel cui catalogo Fantoni è ampiamente citato come esempio di fusione creativa negli anni Cinquanta fra arte e design. Ad multos annos, Maestro!
(Gian Carlo Bojani, 1995)

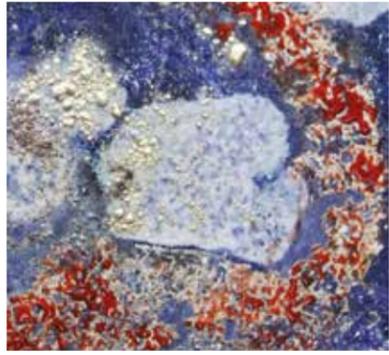


D'A n.19
Gen/Mar 1995.

Vaso, anni '50,
ceramica policroma,
cm 30x70 circa

n.6

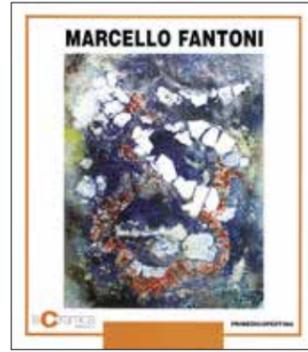




MARCELLO FANTONI

“Fantoni ha interpretato in ceramica, con una sensibilità particolare per la funzione decorativa del colore, vari momenti significativi dell’arte contemporanea”.

Con queste parole Gian Carlo Bojani (*D’A*, n. 19, 1995) ben definiva in maniera sintetica e quanto mai efficace questo artista fiorentino. Oggi, nel centenario della nascita, torniamo a riflettere sull’opera di Marcello Fantoni. Il suo approccio con la ceramica avviene negli anni Venti quando nella sua città natale si iscrive all’Istituto d’Arte di Porta Romana, nella sezione *Arte della ceramica e vetraia*. Il suo apprendistato avviene sotto la guida di eccellenti maestri quali lo scultore Libero Andreotti, il pittore Gianni Vagnetti e Carlo Guerrini, direttore artistico della manifattura Cantagalli. La ceramica, il materiale che egli ha amato per tutta la vita, non è stato l’unico mezzo espressivo con cui si è cimentato nel suo iter artistico. Oltre all’argilla ha operato magistralmente anche con i metalli, il cemento e la pietra. Inoltre il settore ceramico non è stato l’unico campo di indagine, perché i suoi interessi si sono estesi alla pittura, alla grafica, alla medagliistica e alla scultura. Soprattutto dobbiamo dire che Fantoni è sempre stato in grado di guardare gli eventi del mondo dell’arte e il loro continuo evolversi. Ne è stato un attento osservatore e si è prestato a seguirli, non in modo passivo, interpretandone i paradigmi per creare con notevole originalità opere che sono una testimonianza delle varie evoluzioni dell’arte contemporanea. Anche la mostra fiorentina allestita a Palazzo Medici Riccardi (4-24 maggio 2015) ripropone attraverso una selezione di opere una chiara lettura del suo percorso artistico. Come ben sottolinea Sara Garvani, curatrice della mostra e del catalogo (De Paoli Edizioni d’Arte), Fantoni, “di temperamento temerario e deciso, [...] per tutta la sua vita manterrà [un] atteggiamento volto alla ricerca del nuovo, rifiutando anche buone offerte di lavoro, pur di essere libero di esprimere creativamente le proprie intuizioni personali”. Negli anni Cinquanta, quando aprirà un proprio laboratorio dopo molti anni passati a lavorare in varie fabbriche, Fantoni continuerà a ricorrere a soluzioni ornamentali centrate soprattutto su espressioni figurative. Ne è esempio interessante la serie *Vasi Guerrieri Blu*, cioè esemplari dalla superficie non omogenea, coperta di smalto blu variegato, che presentano immagini dalle evidenti riduzioni formali e che sono caratterizzati da un apparato grafico molto complesso dove il colore è distribuito entro settori ben definiti. In questo caso il frazionamento della superficie diviene anche generatore di ben orchestrati effetti dinamici. Della sua produzione della fine degli anni Cinquanta abbiamo testimonianza nelle interessanti ricerche su alcune forme dalle linee strutturali molto eleganti contraddistinte da una copertura di smalti a colature dai toni gialli e rossi molto vivaci. Anche il mondo di civiltà ormai lontane, come quella etrusca, diviene



La Ceramica
Moderna
& Antica n.288
Apr./Giu 2015.

Aurora Boreale,
1988, ceramica
gran fuoco,
cm 33x42 circa

n.7

per Fantoni motivo di elaborazione e ricerca. Ecco quindi nascere esemplari che sicuramente riportano alla memoria moduli di una tradizione lontana ma, allo stesso tempo, mostrano i risultati di una magistrale interpretazione dell’artista fiorentino.

L’indagine che Fantoni compie nel costruire il suo personale linguaggio si avvale soprattutto di una ricerca che punta essenzialmente sul rapporto tra l’oggetto e la sua collocazione nello spazio. In *Scultura Astratta* del 1963, ad esempio, l’artista agisce con estrema libertà nel costruire con grande equilibrio un impianto compositivo molto articolato dove i vari elementi formali delle masse volumetriche sembrano avere una vita propria nel loro espandersi nello spazio. Molto felice, in questo caso, è la scelta di un apparato cromatico ridotto a pochi toni che permette di concentrare maggiormente l’attenzione persino sui più minuti particolari, come le irregolarità dei profili, gli anfratti cupi e i diversificati modi in cui la materia si estroflette per conquistare lo spazio.

Alcuni anni più tardi Fantoni propenderà per soluzioni formali basate su schemi di maggiore sintesi. Questo si può osservare, ad esempio, in alcune sculture del 1973, caratterizzate dalla copertura di smalti bianchi, connotate da tagli e angolature che sembrano evocare sedimenti rocciosi. Rimane costante però nel lavoro di Fantoni, per tutto l’arco della sua lunga attività, un grande interesse per gli effetti di superficie. Infatti, vediamo spesso la predilezione per zone scabre dove gli smalti tendono a raggrumarsi, oppure la ricerca di effetti particolari che interrompono l’unità di superficie attraverso l’impiego di colature di smalto. Interessanti effetti luminosi sono riscontrabili, ad esempio, in un vaso realizzato attorno al 1970, costruito con notevole rigore formale e qualificato da una superficie animata dai contrasti cromatici tra il tono scuro e la luminosità dell’oro. Meritano una particolare attenzione alcune lastre, degli anni Novanta, nelle quali Fantoni mostra una perizia non comune nella sperimentazione sulle potenzialità dei materiali. Se osserviamo una di queste opere, *Aurora boreale* del 1998 – visibile in quarta di copertina e donata alla collezione *Primediacopertina* dalla figlia dell’artista –, notiamo come la materia tenda a frammentarsi trasformandosi in energia dai guizzi luminosi. Marcello Fantoni è stato un indiscusso maestro di livello internazionale, ha avuto numerosi riconoscimenti (tra i quali il Premio Faenza negli anni 1949, 1954 e 1959) e ha saputo condividere generosamente la sua esperienza con i suoi allievi. Sono assolutamente appropriate le parole di Antonio Paolucci che nella presentazione del catalogo della recente mostra fiorentina di Palazzo Medici Riccardi rileva: “Marcello Fantoni ha amato la Bellezza, ha saputo pensarla, sognarla, accarezzarla, darle forma compiuta nelle sue ceramiche meravigliose”. (*Gilda Cefariello Grosso, 2015*)





GIULIO BUSTI

Giulio Busti è storico della ceramica, oltre che ceramista. La ricerca storiografica è sgorgata in lui, è emersa da una precisa pratica della ceramica, che non intende conflittuale con la tradizione ma interagente, e diviene dialettica nella rilettura. Per lui, fare ceramica, sperimentarne le tecniche o tentare di riesumarle è rivisitare, conoscere le fonti e, inversamente, riscoprire le fonti significa farle ricadere, filtrate e rielaborate, nell'attualità del suo far ceramica. Se non si coglie questo cordone ombelicale, credo che diventi difficile leggere i tentativi delle proposte ricreative che Busti ricerca nei gangli di una tradizione illustre. È sottile il percorso di questo ceramista, tanto che vedrei esplicitate le caratteristiche delle sue opere solo in una rappresentazione didattica in cui tecniche e materiali usati, terminologie e nomenclature, forme e usi corrano simultaneamente su uno schermo o disposti in un allestimento con una selezione di opere della tradizione, in abbinamenti via via tesi a rispecchiarsi l'un con l'altro per evidenziare i rapporti sottili. Da qui si potrebbero più agevolmente cogliere gli scarti di affinità, le suggestioni, le diversità e le contaminazioni, il senso delle rielaborazioni, la promiscuità fra materiali e decorazioni tradizionali con quelli di provenienza recente e diversa innestati da Busti. La sfida del ceramista, che tenta di svincolare da ogni tipo di imitazione, compresa quella di ruffianeschi echeggiamenti o citazioni, così come da cadute nell'aggiornamento delle mode estetiche, diverrebbe in tal modo più chiara. L'uso di lustri oro e rubino, di ori zecchini, di ingobbi e smalti, di vernici e cristalline, di sgraffi o graffiture, di impronte, di decalcomanie-serigrafie e motivi aerografati – tutto un repertorio di tecniche decorative associato ad argille di tradizione locale e non – evidenzerebbe il gioco dei rimandi e delle mutazioni così spesso di sapore direi anamorfico. Se tale carattere anamorfico riguarda soprattutto le tecniche e i materiali per quel che finora si è detto, anche dalle forme recenti, cioè elaborate dalla seconda metà degli anni Ottanta a oggi, viene suggerito e portato alla luce qualcosa di analogo: mentre le forme a partire dagli anni Sessanta tendevano generalmente a caratteristiche canoniche di piatti, ciotole e vasi visti soprattutto in funzione delle decorazioni. Si guardi come sono state ottenute certe coppe amatorie, la cui leggerezza ed eleganza di profilo catturano esperienze di design (così come le squadrate panate); o come sono stati realizzati certi piatti da pompa che nell'enfasi di incorniciature barocche includono schermi opachi diagrammati; o come germogliano certe forme della torcigliona, della chimera, del gamelio e dello spirito del vento che usano le varianti delle anse, dei supporti e persino dei contenuti per riproporre contenitori fittili antichi, rinascimentali e popolari, intenzionalmente massicci come colpiti dalle correzioni del tempo e dei suoi agenti, in suggestioni persino antropomorfe di archetipi donne-vasi; o come sono fatte nascere certe forme classiche, monumentali, come da vulve in espansione, da placente lacerate; infine come ironizzano nelle loro metamorfosi di forme e colori – dal becco all'ansa – le sue quizzanti teiere. In questa attitudine mentale e fattuale sembra di cogliere l'eco delle parole di Georg Simmel: "[...] Non è soltanto il corpo del vaso che deve corrispondere contemporaneamente alle esigenze dell'arte: altrimenti le anse sarebbero dei semplici appigli, indifferenti nei confronti del loro valore estetico-



Vaso Blu,
ceramica,
diametro cm 45x77
circa
n.9



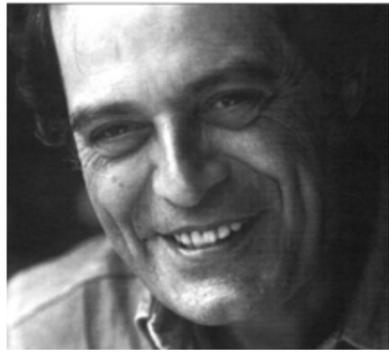
D'A n.20/21
Apr/Set 1995.

Due Teiere, 1995,
maiolica dipinta
a mano,
circa cm 16x35 /
cm 30x18

n.8

formale, come i fori della cornice. Invece queste anse, che collegano il vaso all'esistenza al di là dell'arte, sono comprese contemporaneamente nella forma dell'arte, devono, in modo del tutto indifferente al loro fine pratico, legittimarsi come pure forme, costituendo con il corpo del vaso un'unica visione estetica. Per questo duplice significato e per la caratteristica chiarezza con cui si presenta, l'ansa diviene uno dei problemi estetici più degni di riflessione [...] (G. Simmel, *L'ansa del vaso*, in *Arte e Civiltà*, a cura di Dino Formaggio e Lucio Perucchi, Isedi, Milano 1976, p. 76). (Gian Carlo Bojani, 1995)





ALESSIO PATERNESI

La scultura di Paternesi apre alla verticalità delle cose, dove l'infinito della parola, l'infinito attuale, le trae alla loro cifra, appunto alla loro qualità: lungo una narrazione che porta alla scrittura dell'immagine, all'ologramma, a un'altra lingua diplomatica, con cui la penisola si ripropone all'era planetaria. Paternesi sospende l'orizzontalità e, con essa, l'intera geometria euclidea, di cui si ammanta ogni criticismo. Nessuna linearità. Nessun continuo. Nessun punto fermo. Né morto. Né cieco. Nessun segno dell'abolizione dell'Altro, quindi dell'abolizione della varietà artistica e della differenza invalicabile. Nessun cerchio la scultura di Paternesi cammina lungo una spirale dove le cose non finiscono e dove l'arte non è più hegelianamente una variabile, ma una variazione costante, la vicenda delle cose mentre vanno verso la scena originaria, la vicenda della gloria. Chi può negare alla scultura di Paternesi l'autenticità e l'originalità? Chi può privare della generosità la sua opera senza confiscare il cielo e il paradiso cui essa ci introduce? Nessuna totalità. Nessuna circolazione. Nessuna unità: l'arte di Paternesi abita dove le cose procedono dall'inconciliabile della relazione, dell'apertura, da quell'inconciliabile che Giordano Bruno chiama l'ombra (*Le ombre delle idee*). Arte dell'ombra, dell'armonia non sociale. Arte che partecipa alla reinvenzione dell'Europa come seconda Etruria, come regione inattraversabile del cielo. Anche l'inferno qui è una parte del cielo, la cui altra faccia è costituita dal paradiso, dalla via del malinteso. Paternesi è uno scultore etrusco e secondo-rinascimentale al tempo stesso, e nell'altro tempo della parola, nel tempo dell'arte e dell'invenzione, nel tempo che non finisce, nel tempo in algebrico. Il modo dell'ombra, dell'inconciliabile; è l'ironia, la speranza, con cui il proseguimento si instaura quasi prima che le cose incomincino e debuttino. Paternesi inventa una lingua immemorale: scolpisce in etrusco, senza negativismo e senza il sentimento della sconfitta dinanzi



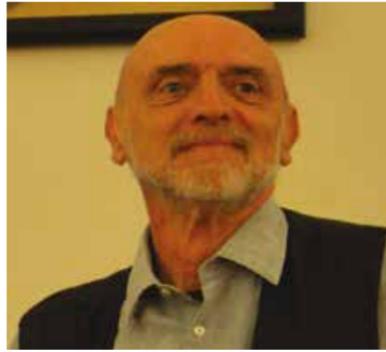
D'A n.25
Lug/Set 1996.

Vaso scultura, 1996,
vitreous china,
diametro cm 19x85
circa

n.10

all'impero incipiente o tramontabile. Questa scrittura attiene a un piacere essenziale, tanto irrapresentabile quanto irrimediabile, al piacere che sta nell'apporto alla qualità. Nella galleria di queste statue l'inconscio non è il selvaggio, ma la logica dell'apertura, prima ancora che si instauri la logica particolare a ciascuno. Senza la chiusura propria al principio di unità e di circolarità. Arte integrale quella di Paternesi. Le cose procedono per integrazione e, nella loro verticalità, si rivolgono alla loro qualità. Il labirinto di Paternesi rimane non soltanto senza cadavere, ma anche senza tomba: parte dall'apertura per sfociare nel paradiso della parola. Impossibile leggere la galleria senza il paradiso. E nel modo dell'apertura sta la speranza, che è il futuro. La scultura di Paternesi è arte del futuro, di quel futuro che non può fondare né formare il tempo e l'avvenire, ma da cui il tempo e l'avvenire, la differenza e la varietà procedono. Il principio del futuro è il principio del *tertium datur*. Se il futuro determinasse il tempo, questo finirebbe e la differenza potrebbe essere soppressa. La questione donna esige con Paternesi la traversa della memoria nel suo debordamento e nella sua tradizione fino all'arte e all'invenzione. Il nudo indica fino a che punto il femminile e il maschile sono costituiti da maschere, che serbano l'alterità dell'immagine. Le figure stanno agli antipodi dell'analogico, dell'identico, dell'opposto, del simile. Li dissipano. Estrema astrazione, perché la materia della parola resiste a qualsiasi presa, a qualsiasi padronanza. Un'arte senza animalità e senza animazione. Arte di vita. Arte del cielo. Arte etrusca del terzo millennio. Non c'è più sostanza a garantire che la superficie sia piana. E donna diviene ora nome di una sintassi senza codice ideologico ora enigma della differenza sessuale, della differenza incolmabile. E la lettura deve ancora seguire i teoremi e gli assiomi della scultura di Alessio Paternesi, per potere, poi, provarsi a indicarne la cifra.
(Armando Verdigione, 1996)





TIZIANO DALPOZZO

Ben consapevole, anche attraverso la sua professione di architetto, del ruolo dell'oggetto d'arte non concepito solo come ornamento, Tiziano Dalpozzo ha un particolare talento per la comprensione della valenza funzionale della produzione artistica. Con sottile procedimento analitico egli giunge a interessanti operazioni di rilettura di oggetti ormai storicizzati, esaminandone il percorso creativo nei più ampi significati. Un esempio ragguardevole di ciò è *L'impagliata*, opera del 1990 che fa parte della serie *Museo* e che è ispirata a esemplari prodotti in epoche passate. *L'impagliata*, che nella sua originale funzione era un servizio per il pasto della puerpera, nasce da una aggregazione di elementi differenziati, ciascuno atto a un uso specifico, assemblati opportunamente per ottenere un carattere unitario dell'insieme.

La motivazione che spinge Dalpozzo a occuparsi anche della progettazione di oggettistica e di elementi d'arredo è causata sia dal piacere di *immergersi* nella cultura dell'oggetto funzionale, sia dall'interesse nato in lui per l'industrial design alla fine degli anni Settanta. Proprio alcune sue ricerche nel settore del progetto industriale gli permetteranno di curare la mostra *Il servizio da tavola*, allestita nel 1979 al Palazzo delle Esposizioni di Faenza.

Fin dai progetti per le sue prime opere, come il servizio da caffè *Franca* (1982) o il *Posacenere per non fumatori* (1987), vediamo che Dalpozzo predilige soluzioni centrate su strutture di assoluta linearità. Nascono così oggetti attuali, anche se l'ispirazione risente di matrici storiche, che si mostrano in tutta la loro disinvolta gradevolezza. È proprio questa freschezza a renderli particolarmente interessanti, e una puntuale testimonianza è offerta dalla serie *Nonni-ne*, cioè delle scatole portadolci in ceramica, realizzate assieme a Carlo Pastore e presentate a Perugia nell'ottobre del 1994 in occasione della manifestazione *Dolce ceramica*



D'A n.27
Gen/Mar 1997.

L'impagliata, 1997
ceramica,
diametro cm 27x19
circa,
ceramiche Paolo
Marioni

n.11

design per l'artigianato umbro nel prodotto dolciario. Questi oggetti hanno un voluto riferimento iconografico alle scatole-damine progettate negli anni Venti del Novecento da Francesco Nonni. Su di esse, però, Dalpozzo inserisce una forte semplificazione dell'apparato decorativo e l'elaborazione di un nuovo elemento costituito dalla duplice possibilità di immagine del coperchio che può mostrare il busto della damina, oppure, capovolgendolo, elementi vegetali o zoomorfi. L'evoluzione del tema delle Nonni-ne ha dato origine nel 1996 alla serie *Oskar*, articolata in tre modelli nati dalla rilettura di costumi ideati da Oskar Schlemmer per il teatro del Bauhaus. Possiamo trovare infatti in questi oggetti di Dalpozzo forti riferimenti alle ampie e rigide gonne del *Balletto Triadico* messo in scena per la prima volta nel 1922 a Stoccarda.

Tra gli interessi di Dalpozzo non manca il richiamo alla tradizione popolare. Ne è singolare e sintomatica esemplificazione *l'Acchiappamosche romagnolo*, un curioso oggetto in vetro, che pare vanti antenati cinesi dell'era precristiana, riproposto attraverso una nuova interpretazione della struttura pur mantenendo inalterato il primitivo principio funzionale. Non possiamo certo fare a meno di apprezzare e condividere questo tipo di atteggiamento quasi archeologico nel riproporre oggetti d'uso comune, la cui esistenza ormai segnata dalla tecnologia moderna è affidata solo alla memoria. Nell'operare di Tiziano Dalpozzo è manifesta l'intenzione di voler quasi giocare con gli oggetti, come se il momento della riflessione e della progettazione non fosse distinto da un momento ludico. Infatti, le sue opere nascono in genere da una sorridente e gioiosa rimediazione su eventi del passato con i quali egli sa mantenere legami saldissimi, riuscendo però a distillare aspetti di attualità validi anche nei nostri giorni.

(Gilda Cefariello Grosso, 1997)





TIZIANO DALPOZZO

Si potrebbe raccontare Tiziano Dalpozzo in molti modi differenti, ma ciò che sento – e soprattutto posso in questo momento fare qui – è trasmettere di lui un'immagine segnata dai miei ricordi personali. Ancora studentessa alla facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze, incontrai Tiziano nello studio di progettazione nel quale stavo già cercando di farmi le ossa come progettista. Non ricordo esattamente l'occasione ma, in una città come Faenza, grande per la ceramica e piccola a sufficienza per conoscersi un po' tutti, lo incrociai, appunto, nello studio in cui operavo. Parliamo della fine degli anni Settanta-primi anni Ottanta, un periodo storico particolare che ha indotto diversi cambiamenti.

Di quell'epoca ho molto vivi i ricordi tragici che hanno segnato l'Italia, ma allo stesso tempo ho presente la positiva forza contraria tipica dei movimenti culturali che hanno tracciato percorsi di cui ancora oggi risente il vasto mondo dell'arte e della progettazione: dirimpenti furono, al riguardo, *Alchimia*, guidato da Alessandro Mendini, e *Memphis*, fondato da Ettore Sottsass; entrambi fecero scuola e influirono nella formazione di linguaggi nuovi per il design e nella ridefinizione di paesaggi domestici, ancor più che urbani. È bene ricordare quanto, ancor prima, il movimento degli Architetti Radicali, diffusosi in Europa e negli Stati Uniti oltre che in Italia fin dalla metà degli anni Sessanta, abbia orientato in tal senso stimolando i cambiamenti registrati in architettura e nel design nel corso dei due decenni successivi. Tiziano si è calato in quei bei solchi e lo ha fatto – lo sottolineo – con una certa caparbia e ostinazione. Il nostro architetto (declino qui una sua affettuosa espressione) si è sentito di affrontare una ricerca progettuale a tutto tondo, ovvero sviluppata in diverse direzioni: dall'architettura al design d'interni e di prodotto, dall'artigianato all'allestimento di eventi artistici, fino all'insegnamento all'ISIA di Faenza e, ancora, come teorico e promotore del cosiddetto *artigianato artistico*.

In tanti di questi ambiti, in particolare a partire dal 1984, ho avuto modo di condividere esperienze professionali con Tiziano Dalpozzo, incrociandolo poi spesso nella vita e nel lavoro, fino a ritrovarmelo a fianco, in anni più recenti, come componente del comitato di direzione dei periodici *D'A Design e Artigianato*, *Arti Applicate e Decorative* e *La Ceramica Moderna & Antica*, entrambi diretti da Giovanni Mirulla. Prima ancora (dal 1996) abbiamo condiviso l'esperienza nella rivista *Artigianato tra arte e design*, diretta da Ugo La Pietra, ambedue componenti del comitato tecnico e corrispondenti per la ceramica di Faenza, una fra le importanti aree artigiane per le quali la testata si poneva come promotrice su vasta scala. Con Ugo La Pietra, Tiziano ha tenuto rapporti di collaborazione e amicizia nel tempo, certamente sostenuti anche da un'analoga sensibilità verso il ricco panorama dell'artigianato artistico e da una certa



D'A n. 108/109
Ott 2017/
Mar 2018.

Nonnine, 1994,
ceramica decorata
diametro cm 20x25
circa

n.12

affinità di linguaggio nella progettazione di oggetti realizzati con le antiche tecniche artigianali ancora praticate in Italia (dalla ceramica al legno, dal vetro soffiato al metallo, dalla gioielleria alla tappezzeria, oggetti per la quotidianità, per la casa ecc.).

Se è vero che la ceramica non è nella testa (e tantomeno nel cuore) di tutti i faentini, è anche vero che in molti di essi si trasforma in vera passione, se non in professione; per Tiziano, già avviato nella sua attività di architetto, l'avvicinamento a quest'arte è stato sicuramente favorito quando (e qui continuo nei ricordi), verso la seconda metà degli anni Ottanta, entrambi ci siamo trovati a far parte del Consiglio Residenti del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza (all'epoca con competenze di indirizzo culturale e consultazione per gli affari gestionali dell'istituzione culturale) e nell'Associazione Amici del Museo. Molte sono le amicizie e i rapporti di collaborazione nati e sviluppati a partire da allora, rapporti che Tiziano ha coltivato nel tempo come la tenace, e se vogliamo un po' gigionesca, amicizia con Edoardo Alamaro: anche lui architetto e *malato* di ceramica, anzi di musei di arte e industria. A parte le battute, parlare del lavoro di Tiziano significa scandagliare un variegato mondo di esperienze, di interessanti personaggi e significative figure operanti nel panorama artistico/progettuale. Fra le esperienze progettuali condivise ne ricordo qui una sola perché la ritengo assai significativa per suggerire ancora di più, a chi non conoscesse Tiziano, i linguaggi e gli approcci progettuali che egli ha sempre osservato con interesse: si tratta della mostra *Il Design di ricerca e la ceramica Bitossi*, tenuta al Museo Internazionale delle Ceramiche (MIC) in Faenza e da lui curata con l'allora direttore Gian Carlo Bojani, per la quale mi occupai del progetto e direzione lavori dell'allestimento espositivo di cui uscì la pubblicazione nel 1989 sul numero 48 della rivista *AREA*, già diretta da Ugo La Pietra. Nel 1987, invece, Dalpozzo aveva curato, sempre al MIC, l'allestimento della mostra dedicata alle bellissime ceramiche progettate dal grande Ambrogio Pozzi (catalogo *ELECTA*). Guardare le cose che ha fatto Tiziano vuol dire scoprire qualcosa di lui: una mescolanza di durezza, dolcezza e mistero, come accade, ad esempio, con la foto-ritratto che gli scattai tempo fa e che impiegò per decorare a intarsio il piano di un tavolo in cotto, servizi e piatti da frutta in porcellana e fotomeccanica, e nei delicati oggetti porta-zucchero in ceramica e in acciaio, progettati in tempi diversi per il Bar Ritocchino a Faenza, a cui contribuì nella prima fase di ammodernamento e le cui immagini ci sono state gentilmente concesse dai titolari. Molte cose potrei ancora scrivere... Mi auguro di poterlo fare in futuro con gli amici del Comitato di Direzione della rivista che si uniscono in questo ricordo e ai molti che possono raccontare altro di Tiziano.

(Maria Concetta Cossa, 2018)





MIRTA MORIGI

Venticinque anni di matrimonio particolare, trascorsi non con un comune mortale ma con la materia, la terra. Un amore perfetto che è nato, si è trasformato e plasmato negli anni attraverso un dialogo costante. *Una corrispondenza d'amorosi sensi* non con la materia inanimata ma con la terra viva, la ceramica, la maiolica.

L'attacco languido si presta a descrivere perfettamente l'attività di Mirta Morigi. Una bottega di ceramica aperta per gioco più di venti anni fa che oggi è fra le più attive del territorio faentino. Morigi ha iniziato col graffito e poi con la maiolica, con le decorazioni classiche della tradizione faentina e lì non si è mai arenata. Sempre in posizione critica, lei, di ricerca e dialogo che spesso e volentieri l'hanno portata a realizzare oggetti particolari, a metà fra pezzo unico e oggetto d'uso. Il tempo e il lavoro ne hanno raffinato e decantato le capacità tecniche e la *mano felice*, le quali, miscelate a un'intelligenza viva, l'hanno resa una tra le più *frizzanti* interpreti della tradizione ceramica faentina. Forse perché le sue non sono mai state *traduzioni letterali* ma interpretazioni conformi all'originale. La tradizione, quindi la storia sempre apparsa sulle sue ceramiche come riedizione, mai come copia. E l'azzardo si è rivelato scelta vincente quando dalla Bottega sono usciti i primi *lembi* con le citazioni cinquecentesche. L'ansia di vivere il contemporaneo, la contaminazione continua di altri generi e territori, il rispetto della tradizione, sono presenti in tutta la sua produzione. Una necessità che all'inizio degli anni Novanta è approdata al design. Le serie *Chi pe' stu mare va sti pisci piglia*, *Gata Iova*, *Calle e Matisse*, nate dalla collaborazione con il designer Carlo Pastore, ne sono la testimonianza. Un rapporto di incontro-scontro continuo, il cui procedere dialettico ha fatto sì che la produzione recente fosse *tradizionalmente attuale*: il colore, la simmetria e certe forme (antiche) abbinati a disegni nuovi, studiati e pensati in funzione del mercato della Bottega. Una pratica, il design, che ha *convertito* l'istintiva Morigi a progettare prima di fare, a guardare per vedere, forme e decorazioni. Un diverso approccio alla ceramica, quindi nuovi oggetti: mensole, console, tavolini, ciotole, bottiglie e vassoi, nei quali la ceramica è spesso assemblata con il legno e con il ferro. Un caso particolare nel panorama ceramico faentino dominato dalla riproduzione storica. Mirta Morigi ha tradotto così una pratica antica e una nobile tradizione in una moderna attività in cui la Storia e l'Arte convivono felicemente con il Design. L'osmosi continua fra artigianato e arte, fra la Sua pelle e la pelle ceramica, è stata l'elisir di giovinezza, l'alchimia di una formula che è e rimane luogo di incontro ceramico, artistico e culturale per tutti quelli che amano, oltre la ceramica, sorprendersi.

(Elisabetta Bovina ed Enzo Biffi Gentili, 1997)



D'A n.29
Lug/Set 1997.

Centrotavola, tre
pezzi, maiolica,
circa cm 33x24 /
34x23 / 22x21

n.13





BONA CARDINALI

Artista modenese con quasi quarant'anni di carriera alle spalle, Bona Cardinali si è formata nelle fabbriche di Sassuolo disegnando composizioni floreali a terzo fuoco e progettando piastrelle in cotto forte fiammato nella manifattura Degli Espositi. Il rigoroso lavoro svolto nelle officine la spingerà poi a frequentare l'Istituto d'Arte di Modena, un momento significativo per la giovane che, oltre a ricevere una conoscenza delle tecniche, viene a contatto con illustri personalità nel campo delle arti, tra cui Luigi Spazzapan, insegnante di pittura dell'istituto. Dopo aver compiuto un viaggio-studio a Parigi (1960), Cardinali inizia la sua attività nell'insegnamento prima all'Istituto d'Arte di Isernia, in seguito in quello di Napoli. Questa importante esperienza didattica, arricchita da un viaggio-studio negli Stati Uniti (1962), costituisce un momento di crescita umana e artistica. Contemporaneamente, inizia il suo impegno politico accanto allo scultore Morelli, che sposerà in quegli anni, e a Mattiacci. A partire dal 1964, con l'opera *Riflessioni*, Cardinali comincia a introdurre nei suoi lavori materiali diversi al fine di portare la ceramica a dialogare e a confrontarsi con il diverso da sé. L'attività espositiva, intrapresa sin dal 1958, si incrementa nel periodo napoletano, che la vede impegnata in collettive con altre artiste italiane e partenopee (*Donne e Ricerca nell'Arte Oggi*, padiglione Salvator Rosa, Napoli, 1966). Dalla fine degli anni Sessanta al 1977 circa, la sua ricerca si orienta sul tema dell'Involucro elaborato in maiolica. Gli Involucri dell'epoca (si veda l'esempio presentato nel 1971 al XXIX Concorso internazionale della ceramica di Faenza) si impongono per la massiccia oggettualità, privi di ogni banale connotazione iconografica tradizionale, chiaro segnale della crisi della figurazione che l'oggetto estetico, o estetizzante, aveva allora avuto. Il 1971 segna il trasferimento di Bona Cardinali a Roma, dove insegna all'Istituto d'Arte Silvio D'Amico. Sperimentato la prima volta in



D'A n.30
Ott/Dic 1997.

Vestito, 1995,
terracotta e maiolica
diametro cm 31x36
circa

n.14

pubblico a Frascati, nel corso di un intervento di animazione urbana, l'Innesto del 1977 aprirà un nuovo stimolante momento di riflessione. La particolare esperienza segna per l'artista la capacità di staccarsi definitivamente dai limiti dell'oggetto. L'Innesto consiste nella combinazione di due tipi di materiale: quello naturale, come il blocco di argilla cruda, e quello vivente, come il tronco di un albero o una parte del corpo umano; fra i due elementi un foglio sottile di plastica colorata. Spiega la Cardinali: "La semplicità della creta, il suo carattere primordiale, il suo naturale e armonico inserirsi nell'ambiente si oppongono qui alla forza soffocante, ed infine distruttiva, che l'uso scorretto della tecnologia esercita sull'uomo e sulla natura spezzando pericolosamente la circolarità del loro rapporto. Il porre, allora, fra la materia dell'opera e il soggetto vegetale e umano, degli elementi che rimandano, senza bisogno di mediazioni, ad una prassi consumistica incontrollata ha per me un duplice significato: se, da una parte, simbolizza la coscienza della positività del progresso tecnologico, tanto da sottintenderlo come tutt'uno con la vita dell'uomo moderno, dall'altra sottolinea la pericolosità dell'uso indiscriminato dei suoi strumenti e prodotti con il quale si perdono di vista i valori più profondamente umani". Pensato come strumento di relazione, conoscenza, verifica, l'Innesto della Cardinali conferma l'intenzione di un progressivo allargamento di interessi nel campo estetico che può avere un'influenza sul campo didattico e sulla riflessione vera e propria intorno all'oggetto. Queste sperimentazioni coincidono con le contemporanee ricerche condotte nel campo degli audiovisivi (1977-78) e del teatro (1984-85). Attualmente, il terreno di indagine dell'artista continua a spaziare nel campo dei mass media, anche se molto tempo viene dedicato al disegno e alle sculture di piccole dimensioni.
(Elena Longo, 1997)





FRANCO BUCCI

Sono rimasto un artigiano-ricercatore. “Sarebbe utile che questa mia esperienza fosse invece valorizzata dalle doti creative di un vero imprenditore, che creda nelle qualità di questo materiale, lo valorizzi, lo faccia conoscere e lo immetta in una vera produzione industriale. Anche l'imprenditore è dotato di creatività, come l'artista e l'artigiano, e infatti la sua capacità di inventare, trasformare, produrre ricchezza, a mio giudizio poggia sulla stessa vena di *follia* che in genere hanno gli artisti. Il designer ha delle idee, che trasforma in progetti. L'artigiano ha delle idee che trasforma in progetto, conosce la tecnologia e produce. Dunque, io mi considero un artigiano. I confini tra l'artigiano e il designer sono tuttavia abbastanza labili. Anche in passato, ad esempio, l'artigiano lavorava su commissione. I vasi di Fratterosa – una zona dell'entroterra della provincia di Pesaro dove si producevano oggetti in ceramica fino all'avvento dell'età industriale – accettavano suggerimenti da parte del *cliente* che incidevano naturalmente sulla forma dell'oggetto. La borraccia da mare, panciuta e col fondo piatto, rispondeva ad esigenze funzionali di stabilità sul fondo delle imbarcazioni, indicate evidentemente dal primo committente marinaio al primo vasaio contadino che ha realizzato il prodotto”. La selezione di oggetti di Franco Bucci in mostra a Faenza, in un arco di tempo di circa trent'anni, dai Sessanta ai Novanta, rappresenta il complemento appropriato alle dichiarazioni stesse, travasate dal campo dell'operatività, macerate, non teoriche. Credo di conoscere abbastanza bene Franco Bucci, e in qualche modo anche la sua opera, per poter dire che quell'atto critico potevo chiederglielo, quando gli dissi di fare una scelta dei suoi lavori che potessero rappresentarlo nel migliore dei modi in un museo. Il museo di Faenza raccoglie già un gruppo di opere dell'operatore pesarese, soprattutto legate al periodo giovanile, creativo e insieme utopistico, del Laboratorio Pesaro, e poco oltre. La selezione di oggi viene a completare, per la conoscenza almeno, quell'esperienza aurorale della prima metà degli anni Sessanta, quando operava assieme a Nanni Valentini, Filippo Doppioni e Roberto Pieraccini. Era un'esperienza collettiva, sodale, e in quanto tale anonima. Era quella una identificazione poetica, un'adesione piena ai modelli del mestiere, una forte passione. In seguito, dalla seconda metà degli anni Sessanta, Bucci ha proseguito la sua strada approfondendo i solchi di quell'esperienza, caricandola di significati e di altre esperienze, da quella artigianale a quella del design, dall'imprenditoriale all'artistica, anche nell'orizzonte internazionale. Dico *artistica* perché ho riflettuto molto sulla sua ricerca condotta a Fratterosa, un luogo favoloso della mia infanzia, sui vasi che già negli anni Settanta andavano scomparendo, sulla codificazione fattuale delle forme e dei rivestimenti da lui compiuta. Proprio da quell'operazione è partita anche la mia riflessione sulla *virtualità* del vaso, una virtualità di ri-creazione, di re-invenzione, che si identifica proprio con il processo artistico. Bisognerebbe condurre una ricerca mirata ai valori plastici e cromatici sull'opera di Franco Bucci, in tangenza con certe espressioni artistiche contemporanee, lo richiamo per una futura indagine. È vero, una volta Bucci mi disse che lui non faceva vasi virtuali ma concreti: credo che poi abbia inteso che la virtualità si identificava nella de-strutturazione, quella che egli stesso operava su vasi, te-



D'A n.35
Gen/Mar 1999.

Tre Teiere E, 1999
grès porcellanato,
circa cm
31x21x13,5 /
29x19x13 /
24,5x15x11

n.15

gami, brocche e altro di Fratterosa non tanto (o solo) per un'operazione storico-filologica ma per la ricerca di nuove risorse virtualmente esistenti in quel vasellame, e che lui andava a far riemergere proprio quando l'implicito del non più fatto e usato, di una perdita dell'esperienza andava affondando una straordinaria esperienza umana. Da qui gli proveniva anche un'ancora di salvezza rispetto al rischio di un appiattimento sui richiami forti del design internazionale, specialmente nord-europeo. I manufatti della mostra faentina evidenziano bene questo processo.
(Gian Carlo Bojani, 1999)



Protovaso, 1995,
grès tornito a
mano con terra di
Castellamonte
diametro cm 11x38
circa
n.16





FRANCO BUCCI

Franco Bucci, riconosciuto un maestro del design e dell'artigianato artistico italiano, intraprende la sua attività all'inizio degli anni Cinquanta. Si diploma nel 1953 all'Istituto d'Arte di Pesaro nella sezione Smalti su metallo e si subito dedica alla produzione di opere in rame smaltato. Dopo un'iniziale laboriosità tra le mura domestiche, Bucci fonda lo studio Mastro Tre assieme a Paolo Sgarzini, Vladimiro Vannini e Aldo Jacomucci. Fin dalle prime realizzazioni concepite cinquant'anni orsono risulta evidente il suo spirito di innovazione e modernità. Egli infatti, seguendo criteri di estrema razionalità, inventa nuove forme caratterizzate da linee sobrie ma armoniose ed eleganti. Questi oggetti sono un mirabile esempio di ricerca di una nuova estetica dell'oggetto d'uso dove mai viene meno l'interesse per la funzionalità.

Nel 1961 Bucci costituisce il Laboratorio Pesaro assieme a Filippo Doppioni, Roberto Pieraccini e Nanni Valentini. Sede dell'impresa è la celebre fabbrica Molaroni. In questo periodo di grande vitalità si dà vita a numerose ricerche finalizzate allo sviluppo in senso moderno di settori come la ceramica e il rame smaltato. Mentre la produzione di oggetti in rame continua fino al 1970, la ceramica, anche in anni successivi, sarà per Bucci un interesse costante. Proprio per essa egli propone particolari effetti ottenuti attraverso la cottura nel forno a fiamma libera, con alimentazione a legna, lo stesso usato dalla manifattura Molaroni. Si ottengono così oggetti assai particolari e molto interessanti anche dal punto di vista cromatico. Dal 1966 Bucci dirige in proprio, con la moglie Anna, il Laboratorio Pesaro e al contempo collabora come consulente con altre manifatture, tra le quali Villeroy e Boch nel 1970, con il ceramista toscano Federigo Fabbrini. Negli anni Settanta, dopo un periodo di difficoltà dovuto alla faticosa accettazione da parte del mercato delle sue originali realizzazioni, gli oggetti per la tavola e



D'A n.67
Gen/Mar 2007.

Due Brocche
Beccaccia, 2001
ceramica gres,
diametro cm 28x15
circa

n.17

per l'arredamento proposti da Franco Bucci si impongono per il loro disegno e modernità. Si tratta di una modernità dalla grande forza espressiva, da cui traspare chiaramente la particolare predilezione dell'artista per la ceramica popolare. Da essa, con personali interpretazioni, egli sa trarre forme dalla lineare eleganza e di alto livello qualitativo. Anche dopo l'affermazione della sua produzione sia in Italia che all'estero, Bucci continua un'intensa attività di ricerca e di sperimentazione. Frutto dei suoi studi nel settore delle tecnologie è l'Ipergres con il quale si ottengono lastre di notevoli dimensioni. Intanto il Laboratorio Pesaro è sempre una fucina di idee, coinvolge numerose personalità dell'arte – basta citare, ad esempio, *I piatti della poesia* prodotti in collaborazione con Gianni Sassi conosciuto alla Iris Ceramiche nel 1972 quando Bucci era consulente dell'azienda – e richiede maggiori impegni gestionali perché è ormai diventato un'impresa di grandi dimensioni.

Così nel 1995, per non sacrificare la sua attività creativa, Bucci lo cede e nel 1998 fonda un nuovo atelier strutturato come una vera e propria bottega artigiana nella quale si compiono ricerche di carattere tecnico – nel 2000 viene realizzato Stonefire, un nuovo impasto per pirofile che sopportano il contatto diretto con il fuoco – e si progettano oggetti in piccola serie proposti al pubblico anche attraverso la vendita diretta.

Franco Bucci scompare prematuramente il 4 maggio 2002. Il suo atelier è ancora attivo grazie all'interesse della famiglia, la quale si è inoltre impegnata nella realizzazione di un archivio, consultabile anche online (www.archiviofrancobucci.it e www.francobucci.com), dove è possibile seguire tutta la storia del percorso di un artista la cui esperienza ha lasciato una traccia assai importante nella storia della ceramica contemporanea.

(Gilda Cefariello Grosso, 2007)





D'A n.37
Lug/Set
1999.
Notte, 1997,
argilla
nero fumo
e maiolica
policroma
cm 50x70
circa

n.18



D'A
n.112/113
Ott 2018/
Mar 2019.

La Folla, 1996
grès, diametro
cm 15x38
circa

n.19

GIANFRANCO BUDINI

Molteplici fattori inducono a osservare con attenzione le opere di Gianfranco Budini. Innanzitutto il loro aspetto denota la necessità dell'artista di presentare le sue immagini entro uno schema rigoroso. All'interno di questo, però, gli elementi narrativi intessono tra loro dialoghi vitali, sia quando si tratta di ordinate file di alberi che si inseriscono in paesaggi rocciosi, sia quando vengono rappresentati templi solennemente innalzati su alte stele, o quando si realizzano superfici attraversate da segni che sembrano graffi di artigiani. Non è mai quindi un gelido incasellamento di idee e di motivi: è piuttosto il risultato ponderato di un fare poetico che riprende dalla natura alcuni brani per tradurli attraverso la materia con un linguaggio che ci attira e ci sorprende. Nelle opere di Budini troviamo spesso la presentazione di una natura più ideale che reale, resa attraverso sigle preziose: alberi intagliati minutamente come delicate sculture in avorio oppure nuvole che appaiono con le loro gibbosità opalescenti, come perle barocche. Invece le onde del mare nel continuo scintillio del loro moto di *Tra cielo e mare* ci introducono in un mondo-palcoscenico nel quale, tra la vibrante struttura dell'acqua e la distesa del cielo, *recitano* in silenziosa compostezza gli alberi della piccola isola. Anche in una creazione di maggiore sintesi formale, qual è *Notte*, Budini sa efficacemente rivelare le sue sensazioni. In questo caso egli risolve l'immagine puntando soprattutto sul binomio cromatico del blu e del nero fumo che, inquadrato entro limiti ben stabiliti, ha la capacità di evocare visioni

notturne. Il ricorso a schemi molto semplici è presente pure in altri lavori, tra cui, ad esempio, alcuni vasi ideati per la manifestazione *Virtualità del Vaso*. In essi vengono esclusi dettagli inutili, che distoglierebbero il fluido percorso narrativo, e la lineare struttura, rivestita da continue scalfitture, diviene l'alta rocca che sostiene l'ordinata teoria di case del paesaggio urbano.

La creatività di Budini si esprime con stupefacente originalità nella produzione di fischietti. In essa vediamo come il suo contatto con il mondo mediterraneo, avvenuto durante il periodo di insegnamento all'Istituto d'Arte A. Frangipane di Reggio Calabria, lo porti a riprendere e interpretare le radici popolari di questa cultura fortemente intrisa di miti arcaici. Ha così origine una tipologia variatissima di figure nelle cui morfologie ritroviamo teste di fauni, sirene, piccoli demoni e animali fantastici. Questi ultimi spesso sono invenzioni che non possono non ricordarci figure fantastiche medievali, al cui fascino non sono stati insensibili alcuni grandi artisti, Hieronymus Bosch su tutti.

Molto personale è in Gianfranco Budini l'elaborazione di questi esseri strani le cui originali e quanto mai bizzarre forme si ricoprono talvolta di colori brillanti, talvolta di dinamiche vibrazioni luminose scaturite dalla tecnica Raku, oppure vengono lasciate nella semplice veste di terracotta, a cui viene affidato il compito di trasmettere all'intera immagine un'impronta di sapore arcaico.

(Gilda Cefariello Grosso, 1999)





IVO SASSI

Ivo Sassi utilizza le peculiarità tecnico-funzionali del fare artigianale, cioè la manualità, il rapporto con la materia e la sua conoscenza, per superarle e trasferirle sul piano della scultura. Questa operazione complessa, a conti fatti base di ogni operare, in grado di eliminare artificiose gerarchie e di valorizzare tutti gli elementi che danno senso e quindi qualità estetica all'oggetto, si raccorda alla grande scuola faentina che, pur immersa nella vena della tradizione, si apre alle istanze della contemporaneità. In questo quadro, il percorso di Sassi è esemplare e si sviluppa per tappe significative. L'artista, infatti, attraverso un corretto e ben metabolizzato impiego linguistico della materia ceramica, costruisce situazioni fluide per cui talune proposte rimandano ad antecedenti espressivi, costituendo un contesto nel quale la storia è attualizzata e resa congruamente viva. Indicative, in tal senso, sono le creazioni che compongono la serie delle Ere tecnologiche la cui declinazione informale richiama modulazioni quasi barocche attraverso un organicismo generalmente circoscritto nella forma del tondo. Ma già in questi lavori si evidenzia una sorta di bipolarità sempre presente nel lavoro di Sassi. Essa dà luogo a eventi di tipo analogico, laddove le piegature, la sinuosità delle forme, pur presentandosi nella primarietà segnica, rimandano al solco, alle striature che scandiscono lo spazio di un giardino giapponese, ai sommovimenti tellurici che modificano l'assetto della terra. Permanente la tensione operativa dovuta al rapporto con la materia ceramica, un rapporto fatto di seduzione manipolatoria ma pure dell'allarmante imprevedibilità derivante dal grandioso impatto con il fuoco. Il turbinio organicistico quasi si placa nelle opere più recenti, la cui proposta ha avuto un notevole impatto nella grande mostra allestita nel 1997 a Brisighella (RA), città natale dello scultore, che ha costituito un evento di eccezionale risonanza nell'ambito della terza Biennale della scultura all'aperto. Il

titolo della manifestazione, Terre Armate, giocato sul termine terra come luogo natio e come materia, espone l'aspetto emblematico colto nell'opera Totem, nella quale la germinazione segnica che preme dall'interno pare alludere o addirittura rievocare analogie naturalistiche. È questo un procedimento estensivo poiché la morfologia delle opere allarga il concetto di natura quale universo contenete le linee portanti di forme archetipiche. In Ala e terra, oltre alla memoria del piumaggio, la composizione sottolinea l'incidenza ordinatoria dell'orizzontalità e della verticalità come strutture di visione del mondo. L'artista definisce una prospettiva operativa densa di gioia panica, con vibranti cromatismi in una scala per cui il rosso del fuoco vira nel caldo bruno della terracotta, mentre i cantanti azzurri avvolgono le forme di Acqua e Mare, opera che decampa nel territorio dell'installazione. Si tratta di operazione sottilmente ambigua che amalgama i rimandi analogici con la costruttività. Significativo in questo senso è Albero, visivamente riconoscibile, nel quale tuttavia sono colti e suggellati i segni del lavoro, della composizione che ne legittimano la collocazione sul piano artistico. L'oggetto si carica di valenze emblematiche, di risonanze interiori e quello di Sassi è quasi un percorso di raffreddamento emotivo segnalato da opere che tendono a combinare i valori materici colti nella primarietà oggettiva della bellezza della superficie, all'interno della quale il gorgoglio informale si trasforma, in un erpicarsi araldico di tralci. È il caso dell'opera Colonna rossa alla quale si accompagna la vena ironica di Personaggio Manfredo, fino a pervenire alle scaturigini primarie dello specifico operare espresso da Mio fuoco in cui manipolazione, cromatismo e immagine si connettono a situazioni psichicamente pregevoli in un'ansia di elevazione che ha sempre come base e parametro le virtualmente infinite possibilità espressive dell'argilla. (Luciano Marziano, 2000)

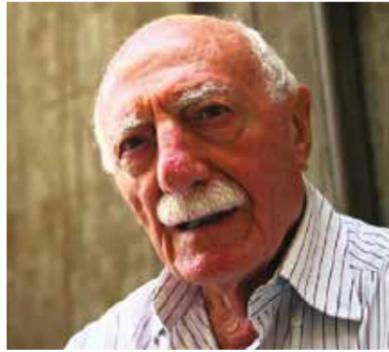


D'A n.40
Apr/Giu 2000.

Natura morta n. 6,
1996,
maiolica policroma a
terzo fuoco,
diametro cm 38 circa

n.20





NINO CARUSO

La prima mostra di Nino Caruso, allestita nel 1956 nelle sale della Galleria dell'Incontro a Roma, era caratterizzata da un arcaismo sottolineato dalla superficie ruvida e sabbiosa di piatti, vasi e anfore. La figurazione rimandava a un mondo mediterraneo fatto di misteri marini, memorie mitiche, scene di pesca e tauromachie. Il colore trovava viraggi di antichi verdi-bruni con (a volte) riflessi lustranti. Il rapporto con l'argilla, pratica e cura permanente dell'artista, in taluni passaggi operativi si pone quale emblema di un rapporto più ampio con materiali diversi, come il ferro utilizzato nel 1964 a Pesaro nella realizzazione del Monumento alla Resistenza. La scansione degli elementi acuminati disposti come una selva di lance coglie simbolicamente una sofferta e lacerante condizione umana. La struttura articolata in un complesso ambientale consente alla celebrazione memoriale di porsi quale coinvolgente luogo di incontro e di flusso di coscienza. Una piazza di tipo nuovo caratterizzata da un alto tasso di esteticità che avvicina e immette il lavoro di Nino Caruso nel territorio dell'architettura e del design assunto nell'originario concetto di progettualità finalizzato alla realizzazione di eventi plastici. Questa fase trova documentazione nelle pareti in ceramica ottenute dall'assemblaggio di elementi modulari della Chiesa evangelica di Savona (1966-67), del Consorzio Agrario di Bologna (1974), della Stazione Metro di Marsiglia (1974) e dell'Ospedale di Tokyo (1984). A partire da questi lavori, Caruso applica una tecnica personale di elaborazione di moduli ricavati da blocchi di polistirolo tagliati con un filo elettricamente riscaldato che, moltiplicati e assemblati, danno luogo a forme variabili. Sono esperienze intense che l'artista riverserà nell'attività di docente e di divulgatore in testi fondamentali (*Ceramica viva*, *Decorazione ceramica*, *Tecnica Raku*) e in filmati (*Arte della ceramica*). Il raccordo con le tradizioni quale scaturigine culturale, come il rimando alle originarie e quasi archetipiche tipologie della colonna, dell'arco e dell'emblema, formeranno l'oggetto di installazioni realizzate in diverse città (Castellamonte, Civita Castellana, Cesena, Ferrara) e culmineranno nello spettacolo allestito nella Rocca Paolina di Perugia (1991) e nella sistemazione della Piazza di Torgiano (PG), il cui spazio viene focalizzato nella fonte di Giano. L'installazione permanente costituita dagli elementi dell'arco e della cornice è collocata a Brufa, frazione del co-



*Palмира, 1995,
terracotta,
cm 23x32 circa
n.22*



*Lucumone, 1986,
ceramica raku,
cm 13x 27 circa
n.23*



*D'A n.42
Ott/Dic 2000.*

*Mitovaso, 1989
terracotta decorata
con ingobbi,
h cm 35 circa*

n.21

mune di Torgiano alla quale Caruso ha dato un grande contributo di idee e di proposte che hanno consentito la costituzione di un parco di sculture all'aperto ad opera di notevoli scultori contemporanei. La tendenza alla verifica e all'utilizzazione di materiali diversi ha trovato realizzazione a Shigaraki (Giappone) nel padiglione in cemento *Il vento e le stelle*. Le linee della costruzione sul tondo e sul lineare ne fanno un esempio straordinario di opera architettonica densa di risonanze culturali. La ricerca di radici, di raccordo con un passato rivissuto alla luce e nelle ragioni della contemporaneità, significativamente si concentra nel microcosmo del vaso come luogo primario e primordiale dell'evento ceramico: il vaso viene trasferito nel terreno del mito e lo spirito mitico si incarna in esso. La riduzione all'essenzialità è incentrata nella disarticolazione dell'oggetto, ricomposto secondo linee personali che per manifattura e impiego di materiali rimandano a moduli operativi diramati nel corso della storia giocata nel cruciale spazio del bacino mediterraneo, in un sincretismo che collega la cultura degli antichi etruschi a memorie barocche che virano nell'ordine classico. L'operazione raggiunge livelli di seduzione per la cromia che dalle levità di colori chiari si dirama a corruschi bruni e rossi che trattengono la memoria del fuoco, mentre le asimmetrie e l'astrattezza delle linee pongono in evidenza l'entità dei piani e dei volumi che costituiscono forme aperte all'interno delle quali trascorre il flusso spaziale. Il mito-vaso che ingloba l'oggetto d'uso e la sublimazione concettuale delle forme costituisce anche un ponte con una perennità culturale nella quale si innestano rimandi al popolare filtrato dal diaframma critico nel quale appare forte la risonanza simbolica colta nella più recente produzione delle lucerne depositarie dell'olio e fonte di luce. In questi nuovi lavori, Nino Caruso recupera la tipologia di oggetti di tradizione con una loro fondamentale funzionalità ma modificati attraverso una complessa operazione affidata all'assemblaggio di vari moduli che, pur conservando la destinazione d'uso o una sua memoria in un gioco plastico serrato, transitano nel territorio della scultura, le cui forme sono giocate su una circolarità di eventi plastici con gli spigoli addolciti, il dialogo tra la scanalatura e i rigonfiamenti che si mutano in modanature, spezzoni di cornici. (Luciano Marziano, 2000)





VALTER BOJ

"[...] io nasco nei laboratori ceramici di Albisola; ho iniziato da bambino a curiosare nello studio di Mario Anselmo poi ho fatto il garzone di bottega presso la Fabbrica di Lino Grosso. Sono stato anche a lavorare presso la Fabbrica G. Mazzotti, dove purtroppo non ho potuto apprendere nulla, perché le mie mansioni erano esclusivamente quelle di pulire la fabbrica o fare lavori di routine", mi scrive in una bellissima lettera Valter Boj, nella quale così conclude: "la ceramica per me è l'unico materiale che si presta a movimento, forma, più colore, più luce; questo io intendo per le mie sculture, che debbono essere delle forme dello spazio in luce. Il lavoro nasce dalle mie mani e lo porto a compimento fino alla fine, non amo farlo toccare da nessun altro". Certo, in tutto ciò Boj è stato aiutato dall'essersi trovato fin dall'infanzia in una capitale della ceramica come Albisola, città che poteva però anche corromperlo, indirizzandolo a una pratica ripetitiva finalizzata alla produzione di oggetti solo utilitari o, peggio ancora, alla falsa ceramica d'arte di destinazione largamente commerciale nella quale sono caduti pure alcuni laboratori del centro ligure. Per sua fortuna, Valter ha presto incontrato artisti della ceramica, che in primo luogo erano appunto artisti, e con loro anche, o prevalentemente, artisti dediti ad altre tecniche (marmo, pietra, bronzo, ferro) che tuttavia si erano impadroniti dei segreti della ceramica.

Ad Albisola non c'era più Fontana e neppure Jorn, restava però la loro eredità che ancora stimolava l'ambiente. Ed erano presenti e attivi autori come Lam, Fabbri, Corneille, Matta, Dova, Carlé, Rossello, il cui esempio teneva viva la fiaccola di un impegno di ricerca rivolto alle specifiche e fertili possibilità di una scultura, in particolare quella ceramica dove le materie e le tecniche arricchivano il lavoro plastico offrendogli specifiche connotazioni, in altri modi non raggiungibili.

È questa la via scelta da Valter Boj, il quale si è proposto di diventare, ed è diventato, uno scultore che usa la ceramica e non, genericamente ed equivocamente, un ceramista. Lo confermano gli esiti della sua ormai lunga attività e la stessa loro immediata riconoscibilità: non in termini di stile o, peggio, di stilemi, ma sul filo di un'ispirazione, emotiva e fantastica e al contempo mentale, radicata nella cultura mediterranea che si risolve non in simboli o descrizioni ma nell'effusione di una materia lievitante, sempre inevitabilmente blu come il mare e il cielo. Dove, certo, si concretano pure ripercussioni della realtà naturale, non in termini mimetici e neppure cifrati ma su di un registro di partecipazione empatica.

La riprova di siffatta intensità espressiva comunicante la offrono i dipinti, che in un linguaggio differente, anche per la congenita sostanziale bidimensionalità, e quindi con diverse modalità, danno realtà a un messaggio identico a quello veicolato dalle opere tridimensionali in ceramica, seppur in una diversa dislocazione. Al campo aperto dello spazio si sostituisce infatti, attraverso le superfici accostate alle pareti, una sorta di accerchiamento, più o meno fitto in rapporto al numero dei quadri e quindi alla misura degli intervalli: pur essi significanti, del resto, come le pause in una composizione musicale, non diversamente dai segni bianchi che intervallano, come nelle ceramiche, le campiture blu. Mai uniformi, queste, mai ferme in una sospensione che trava-



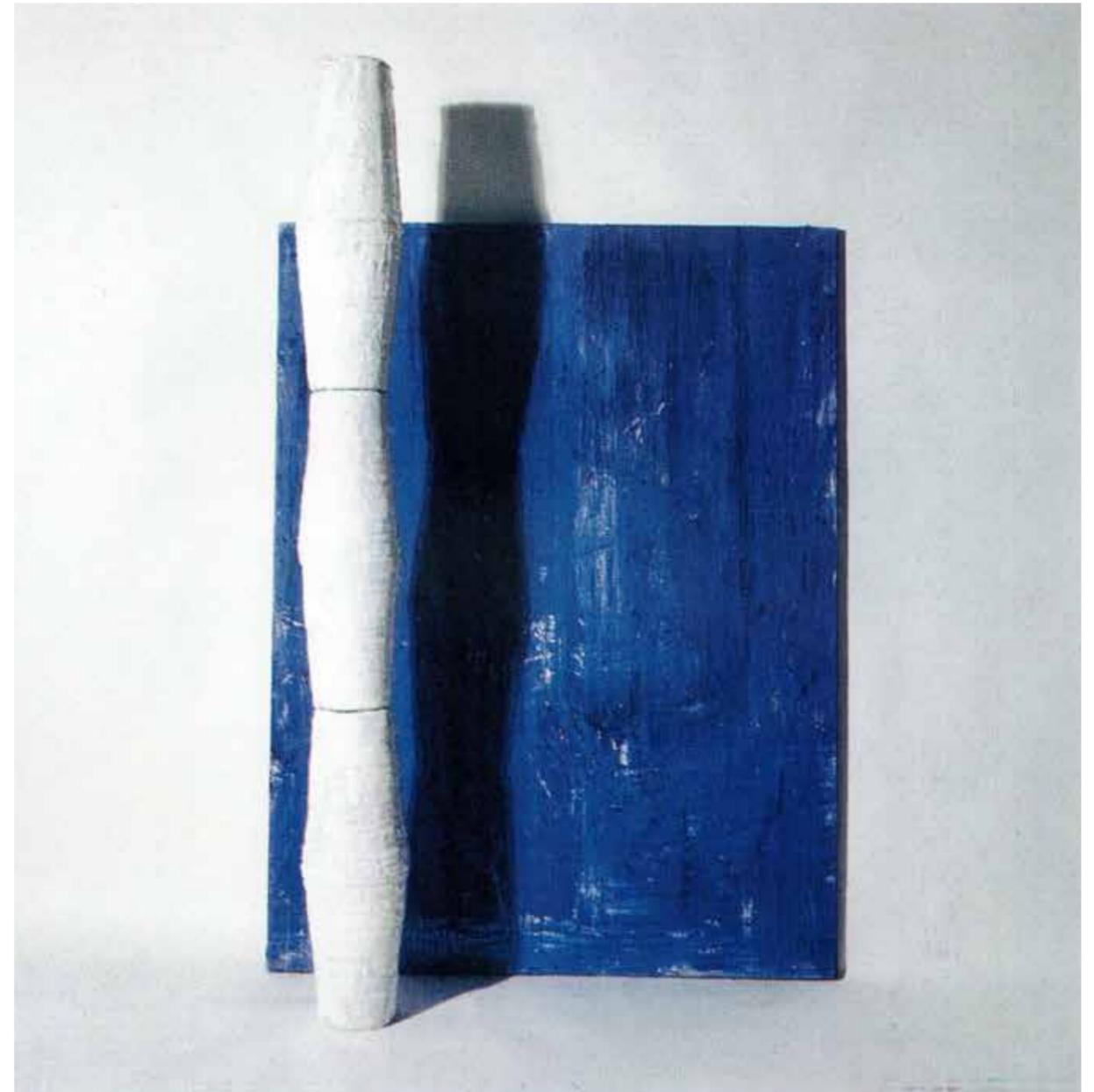
D'A n.44
Apr/Giu 2001.

*Virtuale Reale, 1995,
tecnica mista su tela
cm 120x160 circa,
colonna ceramica
con ossido di zinco
e fondenti,
h cm 186 circa*

n.24

lichil il fenomeno. Infatti, come ha bene osservato Valerio Dehò, "non vi è nessuna metafisica fissità nell'artista ligure. Tanto in pittura che in ceramica la ricerca della dinamicità per Boj è una costante di riferimento. In fondo, nell'equilibrio delle composizioni egli cerca quel minimo di instabilità che dia alla composizione un movimento interno". Il che non contrasta la possibilità, nelle superfici-pittura, di una dilatazione, nel finito, verso l'infinito, entro peraltro, anche qui, circoscrizioni fisiche e psichiche.
(Luciano Caramel, 2001)

*Scultura su base in
legno, 1997,
smalto bicomposto
su biscotto,
base cm 20x9,
scultura h cm 36*
n.25





MAURO TAMPIERI

Ripercorrere le vie intraprese da un artista è un compito che presenta sensazioni non prive di emozioni. Infatti a poco a poco entriamo in un mondo dove la moltitudine dei segni ci appare a prima vista come un percorso di arcaiche costruzioni. L'indagine quindi diviene spesso un'affascinante tentazione che ci induce a cogliere nelle forme e nei cromatismi tutti quegli elementi sintattici necessari a comprendere l'aspetto peculiare della creatività di un artista. Addentrarsi all'interno dell'opera di Mauro Tampieri significa proprio osservare e rimanere coinvolti da un fare che mette in luce con chiarezza anche i sentimenti più introversi. Di questo autore faentino colpisce soprattutto l'abilità di presentare forme caratterizzate da una composta volontà organizzatrice e, certamente, non è per gelida metodicità che prende avvio la sua azione ma soprattutto per notevole capacità di razionalizzazione. Egli infatti è artefice di costruzioni dominate da una sintassi interna dove gli elementi, anche se avvicinati in maniera contrastante, sembrano più propensi a dare vita a relazioni basate su misurati equilibri. Tampieri spesso predilige nelle sue espressioni forme geometriche semplici animate però da una forza e un vigore tutt'altro che banali. È ben evidente che nulla è concesso alla casualità, visto che ogni elemento, anche il meno appariscente, è funzionale a tutto l'impianto compositivo. Ad esempio, *Profili* del 1987 propone un'elegante struttura dalla nitida simmetria dove viene messa in evidenza una fascia centrale nella quale gli elementi compositivi si presentano più frammentati assolvendo però alla funzione di effettivi valori luministici dell'intera composizione. Come in *Profili*, anche per altri suoi lavori Mauro Tampieri predilige soluzioni cromatiche caratterizzate dal rosso e dal nero. Così, in *Gola*, dove l'impianto compositivo è centrato su forme geometriche molto squadrate, il grande campo rosso, sotteso da un'esile fascia nera, accoglie l'incunearsi di un triangolo dai rocciosi elementi. Analogamente in *Passaggio* ricorre la stessa rigorosa impostazione formale anche se qui il maggiore verticalismo conferisce una nota di solennità alla composizione. I frammenti di *Terre Rosse Deserto* si dispongono invece liberamente sulla superficie creando con i loro diversi spessori variabili effetti chiaroscurali. Cosa che è ancor più accentuata nell'elegante costruzione *L'uomo e la piramide* dove profili e rugosità articolano dinamicamente uno spazio ben definito e dai contorni netti. Sempre a una costruzione in verticale si ricorre in *Finestre*, opera dove lo schema compositivo viene ad essere centrato da un'equa ripartizione in quattro settori all'interno dei quali si creano particolari effetti di superficie ottenuti tramite un sistema di opportune fessurazioni a cui si unisce, in perfetta sintesi, una cromia distribuita con equilibrato dosaggio. Talvolta il maestro faentino costruisce le sue composizioni imperniando l'intero impianto su un gioco di netti contrasti cromatici, senza però deviare mai dal suo linguaggio pacato e razionale. Esemplificativa, in tal senso, è *Anni Verdi*, un'opera in cui l'abbinamento del bianco e del nero, pur creando evidenti contrasti simultanei, riesce a offrire una lettura molto chiara dell'im-



Compenetrazione di una forma al tornio, 1980, grès cm 33x25x15 circa
n.27



D'A n.45 Lug/Set 2001.

Trasformazioni, 2001 maiolica 1050° interventi a terzo fuoco, diametro cm 24x18 circa

n.26

paginato. Ovviamente, nelle creazioni di Mauro Tampieri non possiamo non notare un notevole senso di eleganza formale, dove è evidente il fine senso decorativo che rimane sempre in un margine contenuto, senza sconfinare nella leziosità. È possibile constatare che ogni evento creativo è spesso narrato attraverso un linguaggio dal ritmo misurato. In *Stupore*, ad esempio, il fulcro dell'attenzione è il centro del disco dove elementi come i plastici volti dalla cromia ardente sono i protagonisti di un racconto fluido e coerente. Ancora molto fantasioso Tampieri si dimostra nell'ideazione di una serie di vasi-sculture. Partendo da una forma-recipiente, egli ne distorce la struttura in vario modo, definendo così nuovi parametri, e per questo talvolta ricorre a vistosi tagli dai bordi accentuati che lasciano vedere ammassi di detriti. Spesso sul fondo disuniforme attraversato da vistose creste, come nel vaso *Pensando all'Oriente*, l'artista inserisce dei volti che diventano così elementi di una costruzione che denota nella sua originalità un'ulteriore dimostrazione della sua volontà innovativa. Meno articolato è forse il vaso *Tulipano nero* il cui impianto compositivo è caratterizzato da una ricerca di eleganza formale visibile sia nella slanciata sagoma che nel fine apparato decorativo. Sicuramente dalle opere di Tampieri traspare anche la sua grande dimestichezza nel trattare i materiali ceramici, una perizia assai preziosa che gli permette di trarre dal suo cospicuo bagaglio di competenze tecniche i modi più opportuni per trasferire il suo spirito creativo in forme ricche di originalità regolate sempre da equilibrate scelte compositive. (Gilda Cefariello Grosso, 2001)





FRANCO GIORGI

Le opere di Franco Giorgi confermano il procedere di un lavoro condotto all'insegna della ricerca finalizzata, in ogni caso, a un intento di definizione che, nell'oggetto ceramico, assomma molteplici esperienze: formali, cromatiche e tecniche. L'artista viterbese ha svolto un'intensa attività di pittore evidenziando una notevole componente sperimentale, per cui l'incidenza coloristica veniva conseguita anche con minimi mezzi come la grafite, utilizzati a segnare il campo espressivo. Si può quindi affermare che Giorgi si inserisce coerentemente nella prospettiva dell'arte moderna che, come ormai è noto, ha tra l'altro quale finalità primaria l'indagine sullo strumento impiegato fondamentale nel piano generale dell'opera, la quale resta sempre un evento caratterizzato da forme, materia e rapporti plastico-cromatici. Intriso di arte e immerso per vicende di vita (docente, operatore, designer) nella ceramica, nella sua manipolazione, Giorgi individua un microcosmo dove varie esperienze si coagulano, si amalgamano, ogni coefficiente trovando corrispondenza e completamento nell'opera finale. L'artista revoca in causa le forme canoniche (il piatto, il vaso, il pannello, la stele) ma su e attraverso di esse svolge una serie di operazioni dalle quali emerge la specificità di un lavoro che, per autonomia tecnica, recupera anche la pratica artigianale come quella di preparare da sé gli smalti. Le varie tipologie rimandano alla categoria di oggetto d'uso contenente un alto gradiente di esteticità sia per forma che per decoro. Il piatto di Giorgi assume la funzionalità basilare di contenitore, ma l'artista ne fa motivo di variazioni che vanno dalla forma concava, con fondo e tesa liscia, ad altra forma animata da piegature, dilatazioni come onde che tendono a fuoriuscire dai limiti dell'oggetto, che resta però ancorato alla struttura del tondo. La decorazione si svolge in cantante trama coloristica con declinazioni astratte. L'indagine si estende alla tecnica, così Giorgi manipola e modifica materiali basilari come la ramina con dosaggi e passaggi tali da renderla più chiara o più scura, utilizza il terzo fuoco per il lustro in oggetti monocromi che ema-

nano cangianti riflessi ottenuti per interferenza della luce, per mutazioni ambientali. Nel vaso di Franco Giorgi i vari fattori assumono una funzionalità espressiva non aliena, in taluni casi, dall'intendimento di rendere concreto lo spazio. In alcuni la decorazione consegue un flusso continuo tra l'interno e l'esterno sicché l'oggetto ne risulta, oltre che documento plastico, campo pittorico, con segmenti coloristici, nei toni del bianco, dell'azzurro, dei gialli. L'oggetto attenua la sua funzionalità d'uso e allude o rinvia ad altro, a contenuti concettuali. Anche l'intervento pittorico è limitato nei toni del bianco e del marrone, anzi, quasi a sottolineare un universo operativo che trae linfa da se stesso, il colore, specialmente il marrone, è ottenuto per diluizione dell'argilla. Il risultato è quello di una sottolineatura di fini plastici, tali da sconfinare nel terreno della scultura.

Il pannello di Giorgi costruisce l'assemblaggio di una serie di mattonelle che configurano un paesaggio fantastico, nel quale gli elementi figurativi riconoscibili sfumano e si dissolvono in zone astratte. I colori caldi, quasi di ascendenza fauve con predominanza del rosso, si raccordano agli altri nei toni del verde e del giallo. La composizione propone una funzione polivalente perché può costituirsi come pannello parietale, ma anche come sezione pavimentale. È di tutta evidenza che, in questo caso, l'artista mette a nudo una intenzionalità di estetizzazione ambientale. La stele di Giorgi, infine, si cimenta con la verticalità, cogliendone la qualità fondamentale, che è quella di immissione nello spazio. La stele, elaborata in forma spiraleica, si propone come segnacolo, totem, enigma confinario. L'avvitamento scandito da pieni e vuoti è sottolineato da variazioni coloristiche quali l'uniformità del marrone delle superfici interne e la levità dei toni chiari di quelle esterne. Si può affermare che attraverso i procedimenti descritti Giorgi dà un contributo alla necessità di immissione di un tasso di valenza estetica nel vissuto quotidiano, conforme al clima e al gusto che ha caratterizzato l'esperienza della modernità.

(Luciano Marziano, 2001)

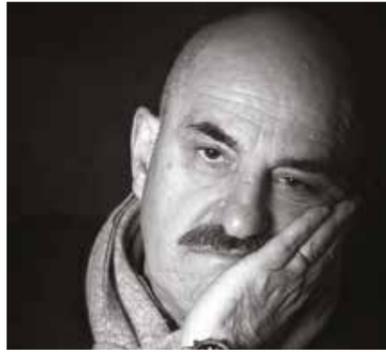


D'A n.46
Ott/Dic 2001.

Tracce, 2000,
piatto in maiolica
smaltata a gran
fuoco,
diametro cm 56 circa

n.28





D'A n.47
Gen/Mar
2002.

Gufolo,
lucerna
funzionante
a olio, 2002
foggiatura
a lucignolo,
semirefratta-
rio, ossidi,
ingobbi
cm 35x35
circa

n.29



D'A n.114/115
Apr/Set 2019.

Il Maestro
di Volo,
1994, argilla
semirefrattaria,
smalti, ossidi,
diametro
cm 35x12
circa

n.30

RICCARDO BIAVATI

Con l'istituzione del Museo dell'olivo e dell'olio, che si affianca a quello del vino, la Fondazione Lungarotti di Torgiano (PG) prosegue nella sua benemerita opera di promozione culturale. Contestuale alla specificità del campo operativo a cui è finalizzata l'istituzione museale, viene rivolta grande attenzione all'attività di artisti che danno apporti originali alle problematiche dell'arte contemporanea. Per funzionale selettività, è privilegiata la produzione ceramica quale raccordo con una tradizione produttiva che, proprio in Umbria, è pervenuta nel tempo ad alti livelli formali, pur non disattendendo gli apporti di vari materiali (i due musei sono ricchi di oggetti in metallo, in vetro, in pietra, in legno ecc.). In questo orizzonte impregnato di significati simbolici, notevole incidenza assume il motivo della lucerna, oggetto che si costituisce quale ponte primario, denso di sedimentazioni culturali, tra l'olio e la sua utilizzazione come fattore di luce *tout court*, di illuminazione sia materiale che spirituale (va qui ricordato che il grande giurista medievale Irnerio era chiamato *Lucerna iuris*).

Coerentemente a tale progetto e sul tema in questione, nell'agosto del 2001 è stata presentata a Viterbo una prima rassegna con le lucerne di Nino Caruso il quale, seguendo la sua ricerca, ha proposto il recupero e l'interpretazione di un oggetto di tradizione combinando il livello d'uso con quello estetico. Nell'ottobre del 2001, su proposta e a cura di Maria Grazia Marchetti Lungarotti, è stata allestita *Lucerne, luci e lucignoli*, una mostra di ceramiche e disegni dell'artista ferrarese Riccardo Biavati realizzati con la collaborazione della Bottega delle Stelle. La struttura dei singoli pezzi è costituita da un corpo in argilla che si conclude in più fiamme alimentate dall'olio. La lucerna, con questa configurazione funzionale in ogni sua parte, overosia quella solida della materia e quella effimera ma con presenza mossa e luminosa della fiamma, mentre conferma la possibi-

le destinazione d'uso, assume un valore esteticamente pregnante poiché lo svolgimento formale ne fa delle sculture. Motivo ricorrente è quello della casa, dimora di ambigue presenze segnapcolari di miti, di metafore proiezione del vissuto umano.

Nell'approccio a questa realtà mentalmente elaborata, l'artista costruisce situazioni analogiche che revocano in causa un circuito culturale come in *Lucignoli Comignoli*, dove il titolo è dato dall'apparenza dell'immagine nella quale si coglie come un sotterraneo flusso di esperienze per cui, con le sue linee mosse, la casa diventa un'abitazione che evoca immagini di talune costruzioni del deserto e il colore bruno si costituisce in simbiosi con la sabbia. Una circolarità che diventa esplicita in *Vaso di parole*, evocante la memoria arcaica della civiltà rappresentata dal supporto ceramico della scrittura contenuta nell'elemento perennemente ricorrente del vaso. L'aggancio con la cultura popolare si evidenzia nell'uso di forme di tradizione come quella della donna in *Lucernà e Bambolome*, ma l'iniziale recupero decampa in altro, penetra all'interno della struttura e, ribaltando il normale corso del negativo positivo, Biavati inverte i termini. Nell'opera *I ricordi della caraffa* preminente è l'elemento concettuale. In *La custode dell'orcio* si sottolinea un apparente *nonsense* con la custode racchiusa nell'abitacolo dell'oggetto da custodire, che forse è un riflesso della domanda "chi custodisce il custode?". In *Le cucine*, infine, la composizione, pur nell'apparente funzionalità dell'immagine, si muta in evento simbolico, esaltante i rapporti plastici tratti da un reale, che viene filtrato e ricomposto come un'araldica del vissuto immersa nella lontananza favolosa del sogno, nella riservatezza di un'interiorità che conferma il mondo di Biavati trascorrente da rimandi onirici a metafisiche atmosfere dense di presenze simboliche.

(Luciano Marziano, 2002)





CARLO ZAULI

Carlo Zauli (Faenza, 1926-2002) è uno dei massimi esponenti della ceramica d'arte contemporanea, appartiene a quella generazione di artisti-ceramisti nati negli anni Venti che annovera nomi del calibro di Caruso, Tasca, Pianezzola, Carlé, Guidi, Scanavino e Meli. Il lungo percorso artistico dello scultore inizia nel 1950 quando inaugura lo studio in via della Croce a Faenza, oggi Museo Carlo Zauli. Gli esordi sono caratterizzati dall'uso esclusivo del materiale della tradizione italiana, vale a dire la maiolica, rivoluzionata negli anni Cinquanta dalle sperimentazioni ceramiche di Mirò, Picasso e Fontana. Le prime maioliche di Zauli, dai vasi asimmetrici ai bivasi, sono ispirate alle forme della scultura fittile arcaica, alle terrecotte e alle maioliche delle culture minoica e cicladica. Proprio con un *Vaso asimmetrico* di maiolica policroma ottiene il primo riconoscimento ufficiale: il Premio Faenza all'XI Concorso nazionale della ceramica del 1953. In quel periodo Carlo Zauli conosce Albert Diato, Nanni Valentini e Giuseppe Spagnolo, che spesso ospita nel suo atelier condividendo con essi gli interessi artistici e ceramici legati alle potenzialità espressive e tecnologiche dei materiali per alta temperatura. Tra il 1956 e il 1958 l'artista faentino comincia le sue ricerche sul gres, un materiale innovativo con il quale all'inizio realizza opere ancora legate a forme funzionali, mentre le superfici sono pervase da influssi orientali assimilati in modo del tutto originale privilegiando gli aspetti materici degli smalti. Nel 1958, con un *Grande vaso ovoide irregolare* di gres, rinvince il Premio Faenza (XVI Concorso Nazionale) e poi, verso la fine del decennio, la sua ceramica si avvia alla conquista della spazialità architettonica e ambientale. Zauli esegue alcuni pannelli decorativi ceramici a scala monumentale, prima in maiolica policroma (come i ventuno bassorilievi destinati al Palazzo Reale di Baghdad, 1957-58) e successivamente in gres rivestito con i tipici smalti bianchi conosciuti come i Bianchi di Zauli. In un'inchiesta sul gres, condotta nel 1961 dalla rivista *La Ceramica*, l'artista dichiara che "il mezzo tecnico ha importanza solo in rapporto a chi lo adotta", che è possibile usare "ogni tecnica ceramica [...] sbizzarrendosi liberamente in ogni espressione" perché "la ceramica d'arte sarà tale [...] soltanto per pura intuizione poetica". Nel 1962 Zauli vince per la terza volta il Premio Faenza (XX Concorso Internazionale) con un *Vaso a forma sferica* di gres, allontanandosi definitivamente dalla tradizione della maiolica faentina. La sua poetica, dagli anni Sessanta in poi, può essere riassunta nel titolo della relazione che ha presentato nel 1966 al convegno dell'Accademia Internazionale della Ceramica di Ginevra: *Creatività e fedeltà alla materia*, sostenuta da una "ricerca dell'espressione della forma, esaltata e vivificata dalla materia stessa". L'interesse per gli aspetti tattili dei materiali e lo studio di una gamma ricchissima di superfici materiche, ottenute con gli smalti per alta temperatura, rendono unica la scultura di Carlo Zauli. La coerenza e l'originalità della sua ricerca nascono dallo studio approfondito degli



D'A n.49
Lug/Set 2002.

Frantume di Palinuro,
1982, gres 1200°
argilla nera non
smaltata e smalto
metallico,
cm 22,5x13x15,5
circa

n.31

elementi costitutivi di linguaggio, processualità e tecnologia ceramiche. In effetti, dalle prime esperienze nel campo della ceramica informale degli anni Cinquanta, egli passa all'analisi formalista e *concreta* degli stereotipi ceramici, facendo letteralmente esplodere il vaso intorno al 1967-68 con *La Grande ruota strappata*, ossia una *fiasca* ingrandita a dismisura che, svuotata dalla sua funzionalità, si trasforma in un potente evento scultoreo. L'artista riesce a compiere una sintesi tra la *linea zen* della ceramica introdotta in Europa da Bernard Leach e la visione scultorea italiana portata avanti da Leoncillo, Fontana, Pomodoro e Somaini. Dalla fine degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo, Zauli sforna sculture di grandi dimensioni il cui linguaggio formale, sintesi tra il geometrico e l'organico, si ispira al mondo della natura: al moto ondoso dell'acqua, alla sabbia modellata dal vento, ai ritmi scabri dei campi appena arati. Nascono così le *Sfere*, il *Cubo esplosivo*, le *Forme verticali*, la *Stele materica*, le *Arate*, le *Zolle* e le *Geometrie modulate*. Dal 1976, gli eleganti Bianchi di Zauli lasciano spazio a un'indagine espressiva e cromatica completamente nuova. I *Vasi sconvolti*, riconducibili a certe opere dello scultore americano Peter Voulkos, sono emblematici della volontà, da parte di Zauli, di distruggere gli stereotipi della ceramica; lo sconvolgimento diventa la traccia evidente dei processi della ceramica, della performatività implicita nel suo compiersi. I *Vasi sconvolti*, che permettono di intravedere il colore della terra smaltata parzialmente con colori scuri metallizzati, possono addirittura comparire sotto forma di *accumulazioni* o persino *compressioni* non lontane dalle operazioni compiute dai nuovi realisti francesi Arman (Armand Pierre Fernandez) e César (Baldaccini). Nei primi anni Ottanta, Zauli recupera l'interesse per la policromia dei suoi esordi, ricercando le sfumature ricche delle terre e degli smalti. La scultura ritorna ai modelli del *vaso-archetipo*, che implode su se stesso assumendo forme dalla sensualità morbida e ricercata, collassando per tornare al ventre primordiale, al seno della Grande Madre Terra. L'artista alterna le commissioni a scala monumentale – come l'imponente *Stele* di Arlington in Texas, alta quasi cinque metri, e i grandi rilievi della Banca Popolare di Faenza –, con le piccole sculture in gres, in maiolica e in porcellana, rivestite da smalti dall'aspetto ruvido e materico, oppure con le sontuose trasparenze dei celadon. L'inizio degli anni Novanta segna il progressivo rallentamento dell'attività di Zauli, ritenuto dalla critica internazionale uno dei maggiori innovatori della scultura ceramica della seconda metà del Novecento. Il Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza rende omaggio al grande scultore con l'antologica *Carlo Zauli. L'Alchimia delle Terre* (dal 1° giugno al 27 ottobre 2002). L'opera del maestro può essere ammirata permanentemente nel Museo Carlo Zauli, recentemente inaugurato nello studio faentino dell'artista. (Josune Ruiz de Infante, 2002)





NEDDA GUIDI

Nedda Guidi arriva a Roma dalla natia Umbria nei primi anni Cinquanta, con una laurea in filosofia e un sorgivo, impellente amore per la manipolazione ceramica della quale aveva acquisito esperienze grazie ad artigiani operanti a Gualdo Tadino. Considerata questa branca del più vasto e generale procedimento dell'espressione visiva, l'intento di Nedda è di legittimarla nell'ambito della pratica artistica. Intento generoso ove si consideri la sussistenza di talune e generalizzate inerzie mentali, gerarchizzanti concezioni per cui la ceramica era confinata ancora ai livelli di una incongrua minorità. Tutto ciò nonostante le precedenti testimonianze; basti pensare a Martini, a Fontana, alla straordinaria fucina di Tullio D'Albissola. Alla fine degli anni Cinquanta e nei primi Sessanta, l'atmosfera artistica di Roma è esaltante, per la circolazione delle idee, l'accoglienza e conoscenza delle esperienze internazionali. L'informale, combinando gestualità, emotività e percezione materica, si prospetta come movimento liberatorio, come procedimento espansivo e, quindi, aperto a ogni proposta in grado di consentire la realizzazione espressiva attraverso il mezzo impiegato. Nedda Guidi si riconosce in questa atmosfera, entra in contatto con importanti personaggi e perfeziona le sue conoscenze tecniche con l'aiuto di specialisti come Cosimo Ettore, ottimo chimico, peraltro collaboratore di Leoncillo. Percepisce di trovarsi in una situazione nella quale può realizzare il suo progetto di immissione della ceramica nel campo delle arti, utilizzando pratiche anche artigianali consistenti nel predisporre un apparato di mezzi, di materiali del tutto personali. Elabora i *Fogli* con un procedimento consistente nello stendere uno strato di trucioli di legno e sopra poggiare fogli d'argilla, la quale adeguatamente manipolata con una gestualità controllata evidenzia ritmi ondulatori, piegature, aperture, avvolgimenti. La primordietà del gesto si riverbera, poi, nel rivestimento eseguito con smalti metallizzati, ferruginosi, bruciati. Il risultato è seducente; le patine, gli smalti mat colpiscono e conquistano i sensi, ma possono contenere il pericolo di rendere fuorviante l'opera dal momento che l'attenzione viene calamitata dalla piacevolezza della superficie eludendo sostanza e consistenza dell'oggetto pur sempre presente. Alla ricerca di una primarietà materica, l'artista riduce l'aspetto sensibilstico a favore della matericità e sostanza della ceramica. È un'operazione che può presentare aspetti di leggera frustrazione poiché si circoscrive fino ad annullare l'espansività gestuale, la gratificazione cromatica. Verso la metà degli anni Sessanta, gli ultimi *Fogli* perdono la carica emozionale, gli smalti si rarefanno; emerge il livello metodico, la stringente esigenza di calibrare l'intervento, di una sorta di razionalizzazione. L'artista ribalta quasi il piano operativo. Mentre nella fase dei *Fogli* la gestualità poteva apparire come il riflesso del fluire del tempo, della presa d'atto di un mondo turbato, inquieto, ora Guidi si fa più perspicua e reclama una funzione propositiva, elabora ipotesi costruttive. All'emotività subentra la ricerca analitica, una riduzione razionale minimalista del campo di indagine. A tale esigenza corrisponde la costruzione di unità di base di natura geometrica. È l'elaborazione del modulo, che consente operazioni varie e variamente articolate basate sul numero e sul ritmo. Non si tratta di arte combinatoria ma piuttosto, a dire di Crispolti, di "un'ipotesi metodologica di costruttivi-

tà controllata. La riduttività minimalista è anche confermata dalla monocromia, generalmente nel tono del bianco, dei singoli moduli. Sul risultato visivo riporto la descrizione della stessa artista su un'opera significativa del processo di cui qui si riferisce: "[...] *Impraticabile*, maiolica satinata bianca del 1971, è formata da un modulo esagonale irregolare con uno spostamento di una parte laterale in alto. È ripetuto trentacinque volte. Tra un modulo e l'altro c'è una distanza, uno spazio vuoto variabile da cinque a dieci centimetri. La sistemazione dei moduli in terra e l'orientamento della punta provocano una *figura* movimentata inquietante". Questo passaggio costruttivo non disattende ma potenzia l'intenzionalità di fondo di Nedda Guidi, sicché tutta l'operazione combinatoria approda al territorio artistico evidenziato dal materiale ceramico di per sé di natura calda e dalla combinabilità che può rimandare a immagini emblematiche, a una allusività di ordine espressivo. Così bene espressi dagli assemblaggi che danno luogo a colonne, a totem, a figure enigmaticamente alchemiche. La riduttività, che non vuol dire semplificazione ma ricerca di autenticità del mezzo adoperato, porta l'artista alla radice del materiale, alla considerazione dell'entità della terra colta nel momento primario in cui si costituisce come cotto appunto terracotta. Da assumere nella circolarità di oggetto di scultura e di essenza cromatica non pellicolare come può essere dato dalla patina ma in una simbiosi originaria corrispondente, peraltro, all'egualitarismo dei coefficienti impiegati; in una simultaneità tra terra, forma e colore da consentire un'unica cottura. La modulazione operativa di impianto artigianale si combina con una verifica di carattere scientifico. Nedda Guidi immette ossidi coloranti nel corpo argilloso e mescola il tutto con un semplice frullino. Il risultato è catalogato con regolare campionatura in modo da poter essere utilizzato

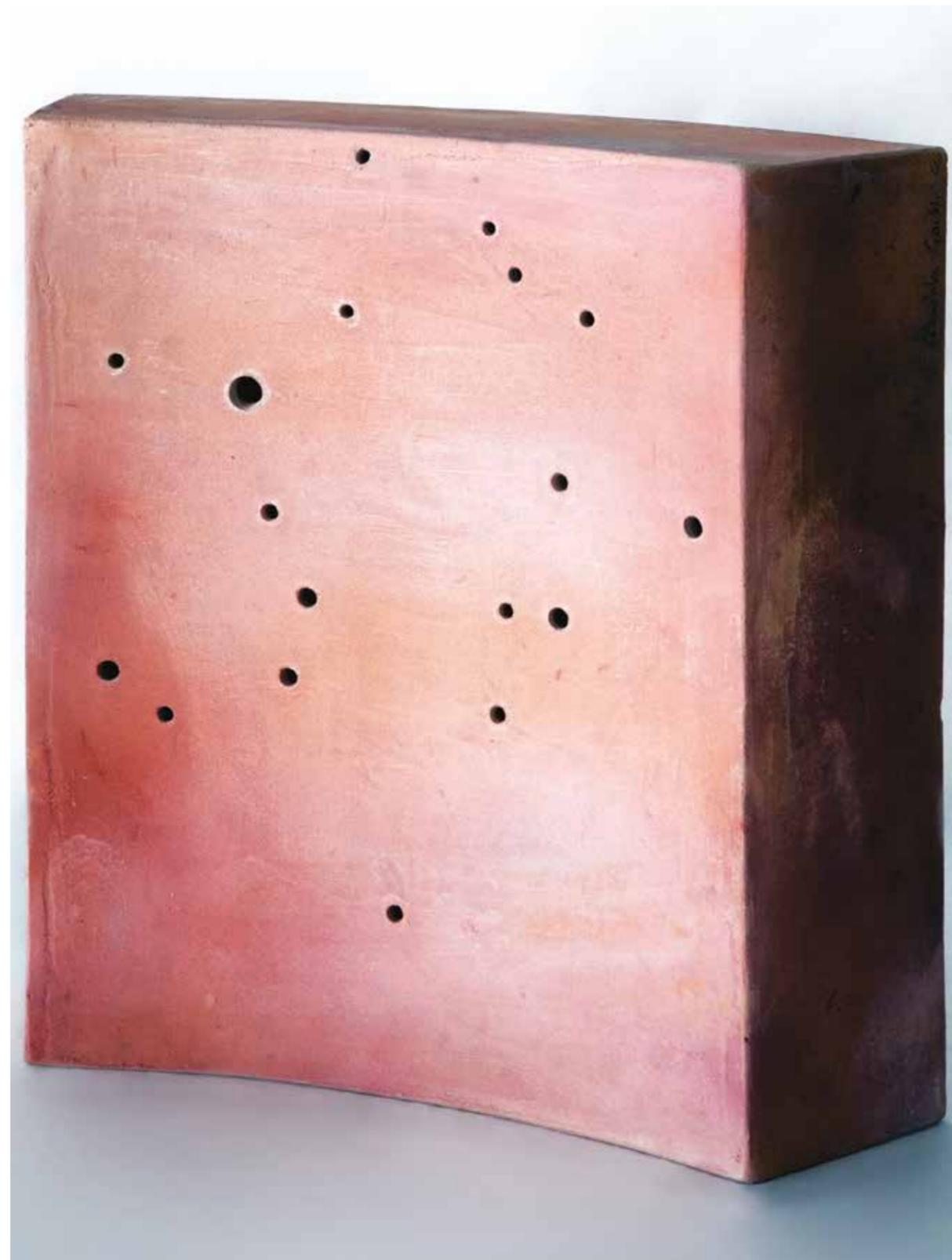
Foglio, 1963, smalti metallizzati in sovrapposizione, bozzetto dell'opera analoga della collezione Jacorossi cm 49x44 circa
n.33



D'A n.50/51
Ott 2002/
Mar 2003.

Leo * *Regulus**, 2001
ubicazione: nord +
33, sud - 6,5°, ovest
12h. 00', est 9h 20'
terracotta, englobe
cm 45x45 circa.
Foto di S. Pucci

n.32



nel passaggio all'opera definitiva. Va detto che le tavole di campionatura proposte con rapporti quantitativi, di per sé costituiscono opere in cui i passaggi cromatici dei vari elementi disposti con sequenze proporzionali costituiscono una creazione autonoma visivamente coinvolgente. L'opera definitiva, cioè l'oggetto formalmente congruo, ha una valenza fortemente concettuale.

L'artista lavora su forme culturalmente archetipiche, come il parallelepipedo, il triangolo, la struttura di un oggetto di tradizione come l'anfora. Quest'ultima tipologia scandita con smontaggio e rimontaggio dei volumi, delle linee di

forza, è una presenza plasticamente risolta, con una sua enigmaticità che la pone come in una sorta di memoria: memoria, appunto, di un oggetto così carico di cultura perché ha attraversato i millenni e i tempi storici. La peculiarità della proposta di Nedda Guidi consiste nel ricordare come memoria perenne il percorso dell'umanità indirizzandolo alle esigenze e istanze del nostro tempo. Una grande lezione e un'indicazione di uscita da taluni impasse nei quali si è incagliata la produzione di oggetti che all'utilità accompagnano la gradevolezza estetica.
(Luciano Marziano, 2002)



MARIO PEZZI

Mario Pezzi si è formato all'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica G. Ballardini di Faenza, città dove è nato nel 1929. Dopo gli studi ha intrapreso una lunga carriera di docente a cui ha sempre affiancato l'attività di ceramista. Per lungo tempo è stato collaboratore dello scultore Angelo Biancini, suo maestro alla Scuola d'Arte. Manipolare, foggiare e decorare, gesti resi sicuri da una consolidata prassi, sono eseguiti da Pezzi con una cura, un'attenzione e un rispetto rari, quasi si trattasse di un evento rituale. Per lui, in realtà, il fare ceramica è un momento di grande passione ed entusiasmo, assolutamente non contaminato dall'ansia di raggiungere rapidi successi. Rifiutando l'adozione di tematiche astratte per operare attraverso un linguaggio essenzialmente figurativo, Pezzi focalizza in genere la sua attenzione sull'analisi di personaggi emblematici della nostra società: dai Figli dei fiori ai generali, dai vescovi ai maghi. La sua riflessione non è però mai caratterizzata da toni aspri e severi ma tutto è sempre gestito con eleganza e umorismo attraverso una garbata ironia. Proprio la sua grande capacità artigianale gli consente di tradurre con perfetta resa le immagini del suo estro creativo. Attraverso la costruzione a lastra, Mario Pezzi dà vita a creazioni che mantengono un equilibrato bilanciamento delle volumetrie, come ad esempio nelle figure femminili. Sono ritratti a mezzo busto risolti prediligendo uno sviluppo verticale ottenuto soprattutto esasperando la lunghezza del collo, in un chiaro riferimento a una iconografia caratteristica di Amedeo Modigliani. Quelle di Pezzi sono figure dalla solenne impostazione che però trasmettono anche un senso di vitalità solare, il che è possibile soprattutto per le smaglianti scelte cromatiche. Per Mario Pezzi il colore è protagonista e interprete di una narrazione dai toni gioiosi. La serie degli animali ne è un esempio significativo: in essi l'elemento cromatico ha un ruolo primario. Se esaminiamo ad esempio la scultura *Ti picchio*, osserviamo che la ripartizione della superficie in rigorose campiture di colore dai toni molto vivaci, e sapientemente



*Argo, maiolica
grafita e colorata
a smalti,
cm 35,5x21x28
circa
n.35*



*D'A n.69
Lug/Set 2007.*

*Il Picchio,
maiolica grafita
e colorata a smalti
cm 15x55 circa*

n.34

orchestrati, crea nell'intero impianto compositivo un particolare effetto dinamico nonostante la rigida definizione della struttura. Talvolta la scelta tematica dell'artista cade su personaggi singolari della letteratura nei quali trasferisce la forza e l'originalità della sua capacità di inventare. Nel suo *Don Chisciotte*, ad esempio, troviamo mirabilmente sintetizzato il contrasto di un'esistenza vissuta all'interno di un mondo immerso in una visione stravolta della realtà e il contatto con essa che lo costringe a misurarsi con una dimensione ove ira e sconforto diventano compagne assidue della vita. Pezzi ci offre una raffigurazione di questo personaggio centrata su una costruzione, si può dire architettonica, assai complessa. Si tratta sicuramente di una forma dalla volumetria piuttosto articolata dove notiamo una certa maestria nell'organizzare con grande equilibrio la scansione dei piani. A tale riguardo, rileva puntualmente Tiziano dal Pozzo nel saggio introduttivo al catalogo di una mostra dedicata all'opera di Pezzi presentata a Lugo tra il dicembre 2006 e il gennaio 2007: "[...] nel caso di Mario Pezzi l'architettura è introiettata. La si rileva nella configurazione dell'opera, nei modi della costruzione e dell'assemblaggio, analoghi alla costruzione per pareti". Al di là delle scelte dei temi trattati, è sempre possibile trovare nell'opera di questo artista anche la volontà di riprendere certe tecniche della tradizione del passato. Vediamo, ad esempio, che utilizza spesso il graffito, in particolare modo per suddividere con nettezza le varie zone dell'impianto cromatico. Troviamo inoltre, in alcune sue opere, anche una pratica, in uso con una certa frequenza almeno fino ad alcuni decenni fa, che consiste nel ricomporre i vari pezzi di un esemplare rotto attraverso cuciture con il filo di ferro. Certo è che Mario Pezzi ha saputo ben collegare elementi plastici e pittorici, temi popolari e gusto moderno, mostrandoci con elegante ironia il suo mondo dove, assieme a una vitale serie di animali, convivono solenni vescovi, composte dame e scaltri maghi. (Gilda Cefariello Grosso, 2007)





MARIO LO COCO

Le numerose esperienze che individuano il percorso artistico tracciato da Mario Lo Coco testimoniano la sua magistrale intesa con la materia. Il suo segno infatti, mai sorretto da brusche impennate o subitane apparizioni, traduce un fare molto ponderato e ben lontano da manifestazioni appariscenti. Nonostante questo, dalle opere di Lo Coco si diffonde una particolare luminosità che ben mette in evidenza ogni elemento compositivo; lo spettatore può allora fermare la sua attenzione anche sul più piccolo elemento materico, che si rivela spesso progettato per un preciso scopo funzionale, non secondario, all'interno di tutto l'insieme compositivo.

Si può dire che ogni ideazione di Mario Lo Coco si sviluppa con ritmo fluido e costante con una resa visiva che si fa sempre più attraente a mano a mano che lo sguardo si avvicina, fino a immergersi in questo universo silente ma anche dagli accenti maestosi. Spesso è il ricordo di un tempo ormai secolare, se non millenario, che domina l'interesse dell'artista. Sicuramente la sua terra, la Sicilia, sa fornirgli tutti quegli elementi provenienti da antiche civiltà che sanno ancora oggi dialogare con il nostro mondo. Da esse Mario Lo Coco filtra con notevole sensibilità ricordi che si alleggeriscono nel disporsi, con ritmo pacato, all'interno delle sue composizioni con un impianto strutturale dove anche le gradazioni tonali, spesso ottenute attraverso le zone d'ombra e di luce delle volumetrie, infondono all'opera accenti di grande intensità. Nella proposta di grandi stele intrise di arcaiche memorie è ben evidente come la composizione non si deteriori in una rigida solennità: i numerosi elementi, infatti, traducono una sintassi dai perfetti equilibri, nell'oporsi alla staticità, tipica del monolite, sfiorando lo spazio circostante. Essi attirano così l'attenzione sulle superfici dell'esemplare che divengono un mezzo espressivo per una narrazione densa di sensazioni. Anche in opere di minori dimensioni come *Cuscino (La rosa del deserto)* l'artista sa tessere sulla superficie effetti chiaroscurali sapientemente calibrati che riescono a infondere garbati effetti dinamici.



D'A n.70
Ott/Dic 2007.

Rosa del deserto,
1999, tecnica
lucignolo,
diametro cm 60x50
circa

n.36

Agili ed eleganti, i vari elementi decorativi diventano così preziose sigle grafiche che quasi alleggeriscono la compattezza della struttura. Notevole è la predilezione di Lo Coco per la tecnica raku. Lo scopo però non è di ottenere effetti di facile resa visiva: il suo interesse è soprattutto rivolto alla possibilità di usufruire di una continua sperimentazione di effetti di superfici. Infatti, in alcune composizioni, rifuggendo da cromie particolarmente brillanti e servendosi di pochi elementi, come ad esempio l'assemblaggio di piccole formelle quadrate, riesce a riportare alla memoria impressioni di vecchi muri corrosi dal tempo e ricoperti da muffe e licheni per mezzo di fenditure, porosità, effetti cavillanti e addensamenti di smalti. È un ricordo sicuramente pacato dove l'artista mette in primo piano le sue sollecitazioni interne disponendole con posatezza e lasciando che la luce divenga sulla composizione un elemento carezzevole e non aggressivo. Numerose sono nel repertorio tipologico di Mario Lo Coco le opere che presentano variazioni nella disposizione delle formelle. Talvolta, infatti, vengono presentate in una regolare sequenza dominata da un andamento simmetrico, altre volte sembra invece che la composizione sia maggiormente dominata da un fare istintivo e casuale, dove anche le formelle assomigliano a frammenti. Interessante è anche una serie di piatti dove Lo Coco utilizza la tecnica raku. Rivolgendo la sua attenzione a forme del tutto tradizionali, egli agisce su queste con movimenti rapidi e crea suddivisioni dello spazio giocando in grande libertà con l'uso di spaccature al centro attraverso spesse linee frastagliate, oppure per mezzo di macchie di colore che movimentano la rigorosa superficie. Ben si può riassumere la poetica dell'opera di Mario Lo Coco nelle parole di Aldo Gerbino che ne definiscono i tratti essenziali: "Essa va vista come un elegante raccordo pronto a riportarci nel sogno acronico dei frammenti in rilievo di Crosso, cifre di quella civiltà minoica sulla quale il cuore dell'Egeo riflette, in sempre più vasti raggi, la nostra dimensione espressiva". (Gilda Cefariello Grosso, 2007)





MARIO LO COCO

Una sintesi perfetta di volume e di colore. È questo il connotato saliente e distintivo delle raffinate ceramiche plastificate da Mario Lo Coco, artista di notevole inventiva e non comune manualità, capace di trasformare l'informe materia argillosa in opere di indiscusso pregio estetico.

Arte antica, quella ceramica, da annoverare senza dubbio (al pari della pittura e della scultura) fra le prime manifestazioni artistiche dell'umanità; e tuttavia troppo spesso negletta e ancor oggi sottovalutata, si da venir relegata, con una certa sufficienza, nell'ambito (a torto ritenuto subalterno e ancillare) delle arti cosiddette minori o decorative. Una distinzione, quella fra arti maggiori (grafica, pittura e scultura) e arti minori (tutte le altre genericamente classificate fra le discipline dell'artigianato artistico), assolutamente fittizia e inappropriata, come del resto dimostrano i tanti movimenti (uno per tutti l'*Arts and Crafts* influenzato dalle teorie di William Morris) che della loro piena equiparazione si sono fatti programmaticamente artefici e promotori. A quale categoria, infatti, ascrivere assoluti capolavori quali i vasi ellenici di Eufonio o le splendide statue ceramiche cinesi della dinastia Tang (per non parlare dell'incredibile esercito di terracotta sepolto a Xi'an), oppure gli spettacolari manufatti italiani d'epoca rinascimentale (primi fra tutti quelli dei Della Robbia), a quella delle grandi (e vere proprie) opere d'arte o semplicemente a quella del pur qualitativo artigianato artistico? E ancora, per venire ai nostri giorni, come inquadrare le performance ceramiche di Picasso e soprattutto di Fontana e di Leoncillo? Come piene espressioni della loro migliore e più rappresentativa produzione artistica o come meri (e meno significativi) *divertissement* all'interno di un più rilevante percorso di protagonisti delle arti visuali?

Domande retoriche, ovviamente, cui però è in grado di rispondere con congrua pertinenza proprio Mario Lo Coco, il quale ha per l'appunto posto la modellazione e la cottura dell'argilla colorata al centro dei personali orizzonti ideativi e gestuali, pervenendo a esiti plastico-pittorici di non comune rilevanza visuale. Quello di Mario, infatti, è un itinerario che, pur muovendo dalle determinanti premesse della tradizione figulina isolana (si pensi ai manufatti sei-settecenteschi di Burgio, Sciacca, Trapani e Caltagirone o, più recentemente, all'operato del palermitano De Simone), tende tuttavia a snodarsi lungo direttrici di forte e marcata innovazione, caratterizzate da un continuo inesausto anelito alla ricerca e alla sperimentazione tecnico-linguistiche. Non



La Ceramica
Moderna
& Antica n.281
Gen/Apr 2013.

Omaggio alla
cultura azteca,
2003, terracotta con
cristalline colorate,
cm 50x45x110 circa

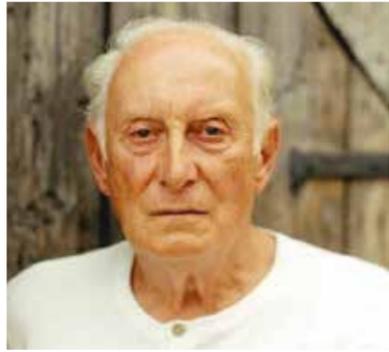
n.37

pago di un lessico visivo di tipo più classicamente figurale, il nostro Mario ha voluto, non a caso, esplorare i territori linguistici dell'astrazione, optando, da qualche anno a questa parte, per soluzioni più caratteristicamente informali, in cui il libero fluire del colore (vivacizzato da sapienti misture di pigmenti vetrosi e inserti di metallo fra loro ben amalgamati da adeguate tecniche di cottura) si fa pienamente carico della esplicitazione di profondi contenuti emozionali e affettivi.

Tutto ciò, ovviamente, sempre nell'ambito di un'accurata e sapiente manipolazione della materia prima (l'argilla), sì da poter pervenire, come già detto, a un armonico equilibrio fra forma e colore, fra sviluppo volumetrico nello spazio e caleidoscopico incedere delle cromie. Gli azzurri acquosi, i rossi incandescenti, i neri tratteggiati, i gialli solari si compongono così sulle superfici invetriate, interagendo al contempo con parti scabre e non dipinte (ove a padroneggiare è il tipico rossore spento della terracotta), in un gioco articolato di squilibri e di silenzi, di oggetti e di incavi, di rientranze e fratture della struttura cretacea, che allude a una visione simbolica del mondo naturale, in cui l'elemento ctonio e quello aereo paiono contendersi lo spazio in una sorta di continuo (ma equilibrato) confronto-scontro di forze primordiali. Non è un caso, quindi, che nelle opere di Mario ricorra di frequente la forma sferica, quasi a voler alludere all'orbe terraqueo e a quell'insieme di dinamismi naturali, sui quali proiettare intensamente i più riposti sussulti della psiche. Un dato, quello del riferimento allegorico al mondo fisico, che affiora in maniera sistematica anche nelle ceramiche dal caratteristico andamento spaziale più lineare (le recenti composizioni di elementi ipercromici che tendono a snodarsi in lunghezza su lastre diafane di plexiglass), le quali paiono portare a pieno compimento la completa integrazione delle varie discipline artistiche (disegno, pittura e scultura) in un unicum sintetico e omogeneo di forte e penetrante impatto visuale. È dunque questo il grande merito artistico di Mario Lo Coco, l'aver raggiunto l'equilibrata interazione fra le arti "maggiori" nei perimetri elettivi di una disciplina erroneamente considerata "minore" e "subalterna". A inoppugnabile dimostrazione dell'infondatezza di qualsivoglia gerarchia di valore fra le varie arti e a ulteriore conferma della sola preminenza della vis del pensiero immaginifico sotteso al gesto artistico.

(Salvo Ferlito, 2013)





ILARIO FIORAVANTI

Pochi artisti ho incontrato nel mio percorso ceramico, dai primi anni Settanta a oggi, che sapessero entrare nello spirito del materiale ceramico con simile coinvolgimento, di Fioravanti voglio dire, e diciamo pure compromissione. Si può essere d'accordo che il materiale non è sempre così necessario allo spirito dell'arte, alle finalità estetiche: ma debbo dire che ho sempre sentito quando mancava la verità, quando finiva presto la curiosità, quando la ceramica era o è come la grafica, un pretesto soltanto per la vendita o per poca altra cosa. Veniva al museo a cercarmi, quando da Cesena raggiungeva Faenza per lavorare da Garavini, il grande torniante faentino. Mi incontrava passando, con vestiti da lavoro e magari con qualche segno addosso di argilla essiccata, con parole ed emozioni che voglio dire senz'altro d'amore per quella possibilità che gli era data di accomunarsi a un torniante, in simbiosi tirar su i vasi, deformati, accartocciarli, avvitarli, svuotarli o riempirli, accarezzarli, lasciarli e sgraffiarli; e per finire, una volta caricati in macchina e giunto a Cesena nello studio, stendervi sopra pennellate, pellicole di colori. C'era proprio una simbiosi con Garavini, che poi rimpianse sempre negli anni successivi quando non poteva venire più a Faenza e anche prima quando Garavini, pur amando il gioco delle metamorfosi con lui, era via via costretto a restringere i tempi per esigenze di bottega. Sospirava Ilario quando gli si opponevano i lavori prioritari di bottega, di produzione: mille forme da consegnare, altre centinaia commissionate, tanto altro da eseguire per i maiolicai di Faenza e per quelli di fuori. Questo amore per un lavoro in cui ci si sporca, dalle mani agli abiti, alla faccia anche, alle scarpe, era naturale per il nostro amico, una *full immersion* come in un cantiere edilizio. Lui, architetto, capiva la bellezza della manovalanza di qualità dal capomastro al manovale, la qualità del lavoro manuale del costruire, i piccoli o grandi segreti del mestiere a stretto contatto con i materiali, con le consumate conoscenze delle loro specificità, con le meraviglie dei loro assemblaggi e della loro trasformazione. Così avviene dal trapasso del pensiero al disegno, alle varie fasi di realizzazione, nella concretezza che si realizza scendendo dal pensiero. Via via, come tirar su un palazzo quale che esso sia, è come tirar su un vaso. Come per Picasso, profondamente esperito da Fioravanti, la ceramica non fu una curiosità, una evasione turistica: era una necessità, una conseguenza del suo essere e prima e poi doveva essere esplicitata, doveva prorompere quasi con la forza lavica di un vulcano. E poi, dovrebbero essere anche interpretate le interferenze materiche di Arturo Martini, certamente analizzate da Fioravanti pur se non praticate, ma lasciate all'interno della ceramica: terracotta, ingobbiata, maiolica che fosse. Era necessità che ciò avvenisse per Ilario, che scendesse nei meandri di una fattualità popolare, tanto più che Faenza è quasi alle porte di casa sua, materna e accogliente, ma talora anche arcigna. E ho sempre rimpianto di non aver potuto fare una mostra di Ilario al Museo internazionale della ceramica, soltanto per quel tanto di trasgressivo che la sua opera presentava: basti pensare che al Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea non erano ammesse opere in semplice terracotta, tanto peggio se toccata con colori a freddo: e questo fino ai primissimi anni Ottanta. Quello che trovo particolarmente affascinante nell'esperienza del nostro artista è che nel tempo egli ha ridotto le tecniche e i materiali



D'A n.75
Gen/Mar 2009.

L'Arciere, 1989,
piastrella smaltata
cm 25x25 circa,
foto Daniele Ranieri

n.38

dell'arte ceramica fino a una fenomenicità poverista. Qualche po' *alla faentina*, le *belle donne*, il bianco delle maioliche dipinte *alla compendiarina* anche con forti monocromie e con tutte le *nuance* delle pennellate e delle sgraffiature; mentre la maiolica, pur se non abbandonata del tutto, veniva sostituita dalla terracotta magari colorata con ingobbi, con terre colorate anche a freddo. Ciò gli permetteva di dare sensazioni di opere slavate come dal tempo e dallo spazio, quasi corrose, consumate, sporche. Tenere le opere nel cortile dello studio, sottoporle alle intemperie, voleva dire aggiungere qualità alla qualità, per il sapore del tempo, per l'inevitabile segno delle stagioni. È un apparente impoverimento che, tuttavia, è divenuto raffinata costruzione, finimento espressivo e sapiente di valori plastici, una stratificata perizia pervenuta a una lavorazione magistrale dell'argilla. Una bellezza della irregolarità. È una lavorazione che va dalla modestia di una ciotola all'immagine popolare di devozione ritagliata nella sfoglia, fin via via alla costruzione di una figura o di più figure insieme, anche di dimensioni a misura d'uomo. Ricordo che una volta gli feci notare che alcune opere erano uscite dal forno con crepature e lui fu pronto a rispondermi che non aveva alcun interesse per lui, che anzi quella risultanza imprevedibile veniva a far parte dell'espressività dell'opera. Se si riesce ad amare una delle sue ciotole modeste, primitive, fortemente irregolari dove forte è il segno irregolare delle mani che l'hanno foggiate, della velocità del gesto, se si riesce ad amarle, più io credo si riuscirà a penetrare nelle grandi opere di questo artista, quelle che lo definiscono scultore *tout court*, al di là dei materiali stessi, degli utensili e di quant'altro. Una certa attitudine esistenziale di Ilario Fioravanti e una risonanza speciale che me ne veniva da ogni visita dell'artista a Faenza, e da ogni mia visita a lui a Cesena o nella casa di Sorrivoli, mi immettevano ogni volta in una dimensione la cui aura stranamente assomigliava a certe esperienze che mi accadevano in Giappone che in quel periodo frequentavo. Qualcosa di analogo che sentivo partecipando con alcuni di quei maestri alla cerimonia del tè, improvvisata magari per me, con delle tazze che non dico..., talora antiche di secoli come avvenne in casa dei Raku a Kyoto. Ed era il massimo degli onori. Sento che non è un caso che proprio in questo periodo, nel quale ho ripreso a frequentare Ilario, io abbia incontrato Soetsu Yanagi, una persona tutta speciale. Poco prima di morire, questo grande maestro scriveva in un suo famoso libretto: "Qui, sul letto dove sto per morire, mi è sempre più chiaro che la grande bellezza è stata creata non da coloro che hanno talento o dai geni, ma dagli uomini comuni che hanno saputo conservare in vita la profondità della loro dimensione spirituale" (S. Yanagi, *Un'arte senza nome. La visione buddhista della bellezza*, Servitium Editrice, Sotto il Monte, Bergamo, 1997, p. 16). Le parole di Yanagi, fondatore del movimento per l'artigianato giapponese e di alcuni musei dedicati alle arti popolari, amico di grandissimi ceramisti quali Shoji Hamada e Kanjiro Kawai, possono aiutare a capire una personalità religiosa come Fioravanti, la sua religiosità di fronte alla vita, all'uomo, alla natura, possono aiutare a comprendere la sua consapevole umiltà, virtù che gli fa prendere in mano una sua ciotola umilissima con un amore infinito, che gli fa dire come in un respiro la sua bellezza. Andrea Andriotto, nella prefazione dello stesso libretto, cita un pensiero di Vincent van



Gogh tratto dalle *Lettere al Fratello Theo*. Voglio riportarlo qui perché sento che quel pensiero può predisporre a capire la vera natura di Ilario e insieme quella della sua opera: "Studiando l'arte giapponese si vede un uomo indiscutibilmente saggio, filosofo e intelligente, che passa il tempo a far che? A studiare la distanza fra la terra e la luna? No. A studiare la politica di Bismarck? No. A studiare un unico filo d'erba. Ma quest'unico filo d'erba lo conduce a disegnare tutte le piante e poi le stagioni, e le grandi vie del paesaggio e infine gli animali, e poi la figura umana. Così passa la sua vita e la sua vita è troppo breve per arrivare a tutto. Ma insomma non è quasi una vera religione quella che ci insegnano questi Giapponesi così semplici e che vivono in mezzo alla natura come se fossero essi stessi dei fiori?". Ecco, volevo dire che la saggezza, l'intelligenza e le qualità umane di Ilario Fioravanti sono in quell'unico filo d'erba, che si è portato dietro da sempre, che gli si è mostrato anche nelle parvenze di una zolla, che questa zolla è un pugno di creta che lui via via ha trasformato in piante, paesaggi, animali, uomini. È fra tutto questo, come i Giapponesi di Van Gogh, egli è passato come fosse lui stesso un fiore, senza disturbare, ogni volta scusandosi per aver incidentalmente sfiorato qualcuno o qualcosa. La sua grande vecchiaia ha reso più leggiadro quel fiore, non lo ha appassito. Un ulteriore aspetto, non secondario per capire il nostro artista, e il suo stesso rapporto complesso con il materiale, sarebbe quello di prendere molto sul serio il dialogo di Ilario con Alberto Giacometti durante lunghi anni. Il grande poeta francese Yves Bonnefoy nella monumentale monografia *Alberto Giacometti. Biografia di un'opera* (Leonardo Editore, 1991) dove dà

una magistrale lettura della complessa personalità dell'artista svizzero, fra vita e operosità, scrive a un certo punto: "Ed è, ancora, inventare una specie di mimesi: quella che non tende più alla credibilità di una figura liberata dalle apparenze, ma che di primo acchito è significante di ciò che succede nel modello sul piano evidentemente non visibile, metafisico, dove bisogna che a ogni secondo questo essere si erga in sé per continuare ad essere [...] questo fa sì che sarebbe profondamente erroneo definire questa verticalità, questo slancio, per esempio in termini plastici [...] non ha provato a rivaleggiare con le audacie formali di Picasso o di darsi uno stile assimilando alcune dosi di astrazione o meditando gli etruschi; non ha fatto che cercare di rispondere all'impressione di prodigio, di energia pura e miracolosa, che gli ha suscitato la vita sul boulevard" (p. 322). Il *boulevard*, che è una metafora, per Ilario può essere la sua Cesena, il *buen retiro* di Sorrivoli, il suo lungo e a volte tormentato percorso d'amore, le conventuali con cui discutere il nuovo complesso monastico, il Grande Compianto per la Cripta. Ecco, se dalla ciotola alla scultura non c'è in Ilario Fioravanti soluzione di continuità, e voglio dirlo all'interno della poetica antropologica di uno stesso materiale, è vero invece che la scultura pone problemi cogenti, diversi, proiettati in un più complesso rapporto fra artista e opera, per cui qualche analogia con Giacometti dovrà essere individuata anche al di là di valori estetici e antropologici. (Gian Carlo Bojani, 2009)



ILARIO FIORAVANTI

“Domenica 29 gennaio 2012 è morto, all’età di 89 anni, l’architetto e scultore Ilario Fioravanti, commossi e uniti al dolore della moglie Adele Briani e dei famigliari ne diamo notizia. Un Uomo e un Artista, che con la sua esistenza ha lasciato una profonda traccia, non solo per i parenti, gli amici e i suoi estimatori, ma per chiunque abbia avuto la fortuna di incontrarlo. L’opera di Ilario Fioravanti testimonia un amore profondo per la vita e una volontà di riaffermarla anche nei momenti più difficili; forse è questo uno dei doni più preziosi che ci potesse lasciare attraverso la sua arte. Uno di quei rari casi in cui l’uomo e l’artista hanno camminato nel medesimo sentiero senza la preoccupazione di fingere se stessi e di celare la propria fragilità – come ha scritto Vittorino Andreoli –, una fragilità di cui lui stesso non fa mistero, come capita agli uomini in cui vi è la consapevolezza e la gratitudine verso la propria natura creativa. [...] I grandi artisti come Ilario Fioravanti mi sembrano proprio dei bambini, incapaci di vedere le incrostazioni del mondo con la voglia di costruire un nuovo mondo”. Alle 13.45 di lunedì 30 gennaio 2012, mi è stato inviato questo comunicato da parte della Fondazione Tito Balestra Onlus di Longiano, nel cesenate, che da tempo studia, valorizza e promuove il patrimonio d’arte di Ilario Fioravanti. Purtroppo non ho saputo far funzionare qualcosa nel mio computer e ho perduto la notizia prima ancora di leggerla. L’ho ripresa casualmente navigando, il 6 febbraio, quando poi d’impulso dettai su Fb questa nota: “Non ci si può pensar tanto. Questa scomparsa significa anche un nostro restringimento d’orizzonte vitale. Un po’ si muore con lui, e questo accade a gente in avanti con l’età come me. Lui nato nel ’22 e io nel ’38, e subitaneamente ora il pensiero mi va ad altre personalità carismatiche, antiche come lui. Me lo aspetto... Se ne va anche una bella memoria storica del Novecento”. Ho voluto dire che mi sono sentito impoverito di qualcosa di essenziale, niente affatto marginale, perché frequentavo il suo studio a Cesena molto spesso, anche senza previ accordi, con puntate improvvise da Faenza, non trovandolo così varie volte. Diverse volte ci sono andato con mia moglie per dialogare in quella casetta a schiera in cui lavorava anche da architetto, magari nei locali al primo piano, orientando in tale professione un figlio di suo fratello. È stata una mia battaglia quella di legittimare la terracotta alla pratica del fare ceramica, oltre a quella di fare scultura (*terracotta* in linguaggio archeologico classico significa, *tout court*, far scultura in argilla), infatti, dove primariamente si fa maiolica, un’opera in terracotta non apparteneva all’universo ceramico. Fui io, alla fine degli anni Ottanta, a inserire la *terracotta* al concorso internazionale della ceramica d’arte contemporanea di Faenza. Prova ne sia, però, che non mi riuscì di avere il merito di fare la prima mostra al Museo



La Ceramica
Moderna
& Antica n.277/278
Gen/Ago 2012.

Tre Ciotole
figurate, 1990,
terracotta ingobbata
diametro circa
cm 15,80x7,5 /
24x7,5 / 24,2x7,5

n.39

di Faenza delle *terrecotte* di Ilario Fioravanti. Mi muovevo in proposito con molta circospezione per la suscettibilità dei maiolicari. Un maiolicaro una volta mi disse che i terracottai stanziano fuori le mura, magari lungo le sponde del fiume, mai in città, entro le mura. *Noblesse oblige*. Ma lo studio della storia dell’arte mi dettava chiaramente come, nel merito, fossimo nel cuore del dibattito storico-artistico. Tanto per dire fuggacemente: il *De Sculptura* di Pomponio Gaurico, la diatriba tra Leonardo e Michelangelo sulla scultura del togliere e su quella dell’aggiungere, oppure, ad esempio, sul lavoro di modellistica di un Gian Lorenzo Bernini e di un Antonio Canova, sulla mia attrazione fortissima per il lavoro tettonico del torniante, nella formatura della cosiddetta ceramica popolare, semplificativamente. Basti vedere, se non altro, l’esemplare catalogo della mostra itinerante (dal Victoria and Albert Museum di Londra e, negli Stati Uniti, allo Houston al Museum of Fine Arts) *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova* (Yale University Press, Printed in Italy, 2002) per rendersi conto che sin dall’inizio ho coscientemente inserito Fioravanti nel grande filone della classicità rinascimentale italiana fino almeno alla purezza neoclassica, senza soluzione di continuità. Questo Fioravanti per me era esempio, pratica vivente, del tutto centrale nella questione. La mia, dunque, non era una banale rivendicazione. Egli d’altronde era molto devoto di Faenza, della ceramica, della maiolica, dei ceramisti, pur non avendone la medesima natura, le stesse finalità e fattualità. Significativa, ad esempio, fu la risposta che mi diede quando gli feci notare la crepa verificatasi in cottura di un suo manufatto. Mi diceva che in fondo quella crepa non aveva per lui alcuna rilevanza, anzi poteva venire a far parte dell’espressività dell’oggetto. Le tematiche contenutistiche, che conoscevo bene frequentando confidenzialmente il personaggio e attraversandone certe vicende esistenziali anche dolorose, per me, pur se ovviamente valutate, non erano, lo ripeto, di interesse primario. Altra cosa era l’attenzione portata sull’opera del maestro cesenate da un Testori, una Zattini o un Andreoli. In questo depauperamento esistenziale mi sorregge, in ogni caso, una progettualità anche problematica: si pensi soltanto alle opinioni diverse le quali vorrebbero che al termine scultura non fossero associati i manufatti creati con la terracotta, o si considerino i modi stessi, diversi fra loro, di manipolare l’argilla a seconda delle finalità che si vogliono perseguire. La mia opera è in avanzato momento di redazione. Al Nostro, appunto, è dedicato Fioravanti, *quale scultura?* a cui lavoro da anni con l’utilizzo del prezioso archivio IF costituito in anni di lavoro da Daniele Ranieri. È il vero mio pensiero in queste ore seguenti alla scomparsa del Maestro. (Gian Carlo Bojani, 2012)





MASSIMO BOI

Quei vasi oblungi a forma di galletto stilizzato, con quell'audace ma raffinato gioco di smalti neri e violetti, colpirono l'attenzione degli intenditori e dei visitatori. Fu verso la metà degli anni Ottanta, a una bella mostra di artigianato artistico della Sardegna promossa dall'ente regionale Isola. Quelle opere di Massimo Boi colpirono per almeno due motivi: perché apparivano così poco consuete, così diverse dai canoni tradizionali della ceramica regionale, e perché ad averli realizzati era un giovane poco più che ventenne. Quei galletti dimostravano che in Sardegna si poteva fare arte senza ripetere pedissequamente i vecchi modelli ed erano la prova che tra le giovani leve c'era chi, pur non rinnegando la lezione della tradizione, voleva mettere la propria creatività al servizio di nuove frontiere del design. Nato a Carbonia nel 1958, Massimo Boi si è diplomato giovanissimo all'Istituto d'arte di Oristano, sotto la guida di maestri del calibro di Marchionni e Sciannella. Oristano è la patria dei figlioli, artigiani che da secoli si tramandano l'arte del vasellame e delle anfore. La ceramica vi è di casa. Non a caso fu scelta negli anni Venti dal più grande artista sardo di tutti i tempi, Francesco Ciusa (considerato a ragione, insieme a Federico e a Melkiorre Melis, il padre della moderna ceramica regionale), come sede della sua Scuola d'Arte Applicata, dalla quale sono usciti i migliori ceramisti sardi del Novecento. A Oristano Massimo Boi, fresco di diploma, ebbe la prima esperienza di lavoro nella Cooperativa Maestri d'Arte (CMA), fondata insieme a un gruppo di altri giovani per portare avanti le tecniche dell'ingobbio e del graffito tipiche della tradizione oristanese. Ma in lui urgeva uno stimolo in più, il senso della ricerca, il gusto dell'innovazione, la necessità di rileggere in chiave moderna il fare ceramica. Trasferitosi nei dintorni di Cagliari, diede vita a uno stile tutto personale con effetti decorativi giocati sull'abbinamento di smalti di colori e opacità contrastanti. In relazione ai quali Gian Carlo Bojani, allora direttore del Museo internazionale della ceramica di Faenza, parlò di "nuove curiosità di materiali, tecniche e ricerche", definendo Massimo Boi meritevole di particolare considerazione "per la sintesi fra sollecitazioni diverse che spesso riesce a comporre". Fu proprio l'originalità delle sue



D'A n.76
Apr/Giu 2009.

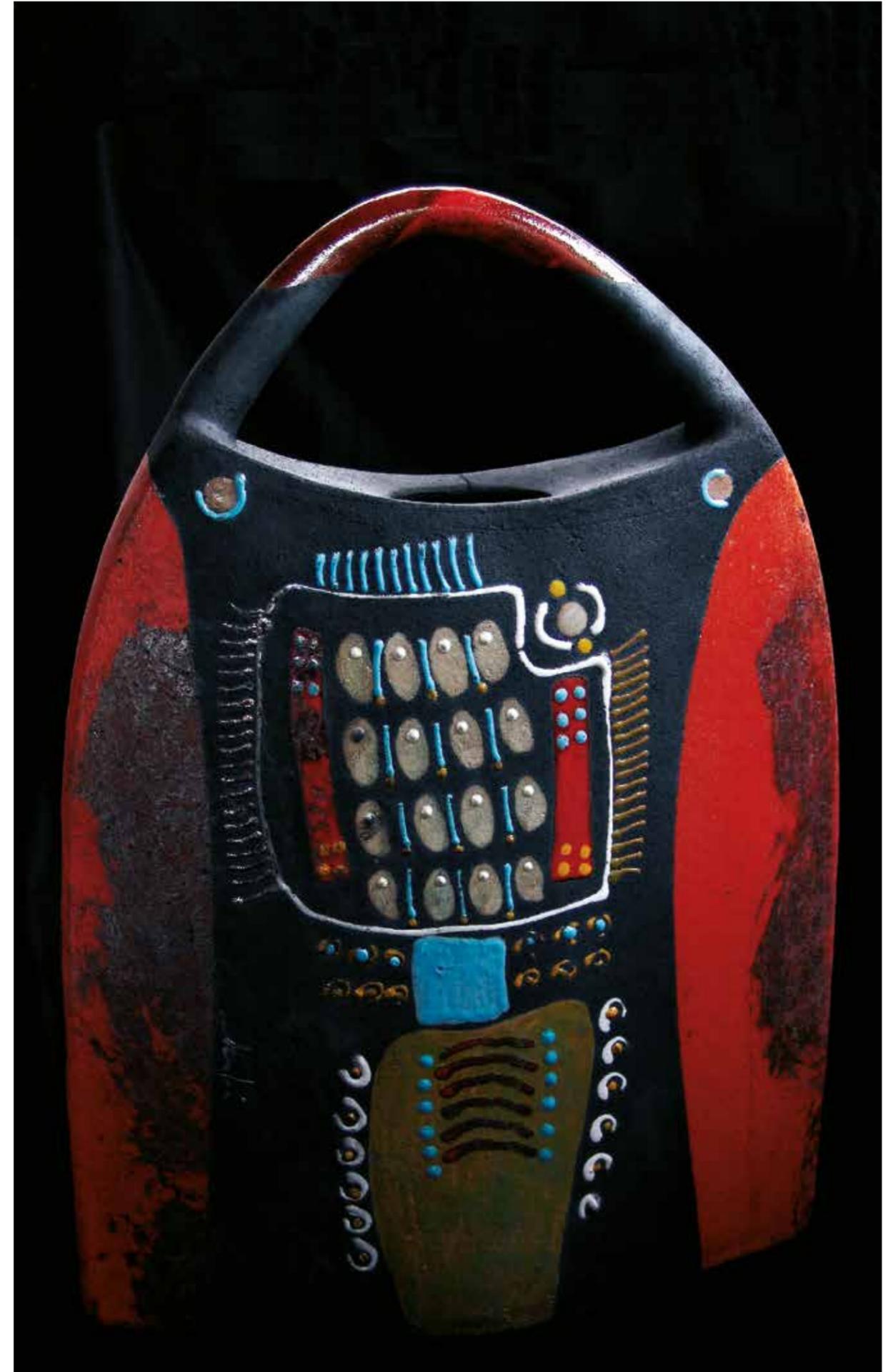
Brocca,
tecnica raku,
cm 35x13x50 circa

n.40

opere, unite all'esigenza della sperimentazione che in lui non ha mai cessato di bruciare, che indusse la Cerasarda, la prestigiosa industria della Costa Smeralda, a commissionargli negli anni Ottanta una serie di raffinati oggetti in maiolica. Oggi il suo stile, affinatosi con il passare degli anni e approdato alle particolarità consentite dalla tecnica raku, si presenta originale e sganciato da modelli precostituiti, anche se non è difficile leggersi in profondità le radici di un'identità mediterranea che si manifesta soprattutto nella vivace policromia dei segni. Nei lavori di Massimo Boi traspare anche un ritorno freudiano alla sua città natale, Carbonia, la città del carbone, fondata nel 1938 per valorizzare l'immenso giacimento di lignite sul quale è costruita. L'approdo alla tecnica raku sembra segnare un inconscio riemergere dell'antico Dna minerario di tutti coloro che a Carbonia sono nati o sono vissuti; e le sue opere odierne, con quegli opachi fondi nerofumo sui quali spicca la variegata colorazione dei disegni e delle pennellate di smalto, paiono riecheggiare le oscure viscere della terra e i volti anneriti dei minatori così come li ritraggono le foto-icona che hanno consegnato alla storia le immagini dell'esaltante epopea mineraria della sua città. Vassoi, centri tavola, vasi, lampade, piatti, mattonelle con ritratti di visi, pezzi unici o di piccola serie realizzati interamente a mano, compongono un'antologia di decorazioni pittoriche di grande suggestione. Si segnalano per l'originalità delle forme, per gli eleganti e vigorosi giochi cromatici, per la magia di segni che costituiscono una citazione in chiave moderna di simboli etnici di antica memoria.

"Il contrasto dominante del rosso e del nero – ha scritto Bona Baraldi – è spesso arricchito da intarsi sopra smaltati di oltremarini, ocre chiare, ori, argenti, punzoni a rilievo. Forme e colori si alternano con grande creatività pur restando sempre fedelissimi allo stile inconfondibile di quest'autore, che fa della tecnica e della tradizione formale un basamento su cui poggiarsi per spiccare il volo con proposte sempre nuove". La proposta più recente è la contaminazione dell'argilla con altri materiali (vetro, metallo, stoffa), che sta portando a sorprendenti composizioni materiche.

(Aldo Brigaglia, 2009)





BARBARO MESSINA

Barbaro Messina ama definirsi *artigiano*, ma risulta subito evidente quanto sia di qualità la sua prassi con la creazione ceramica e quanto significativo e prezioso sia il patrimonio da lui accumulato in quaranta anni di attività. Nel 1969, Barbaro Messina dà vita a Paternò, sua città natale, al laboratorio Studio Le Nid, concependolo con lo spirito dell'antica bottega artigiana dove non solo si continuano a percorrere le vie della tradizione locale ma ci si concentra anche in sperimentazioni di impronta moderna. Fortemente legato al suo territorio, Barbaro Messina ha saputo trarre da esso con grande maestria forme, colori e sentimenti che rendono così particolari le sue opere. Durante la sua lunga carriera non si è mai adagiato sul successo ma ha sentito sempre la necessità di procedere nella ricerca sia di nuove sperimentazioni tecniche che di ricerche formali. Infatti, se percorriamo le varie tappe della sua attività, vediamo come si susseguano in un iter personale elementi ben diversificati. Degli anni Sessanta ricordiamo soprattutto l'attenzione per piccoli gruppi plastici nei quali in genere le figure vengono risolte attraverso un linguaggio caratterizzato da un'evidente sintesi formale e l'attenzione è essenzialmente concentrata sullo slancio verticale della composizione, scandito dall'intersecarsi dei piani del modellato. Nella *Natività*, opera in maiolica risalente sempre agli anni Sessanta, Messina adotta invece uno schema compositivo basato sull'estensione delle figure sul piano orizzontale, le quali vengono a raggrupparsi secondo uno schema ellittico che trova una corrispondenza armoniosa nelle strutture arrotondate dei vari elementi formali. Aspetti di particolare interesse sono presenti anche nella scultura *Voglia di riscatto*, un'opera del 1978 dove



D'A n.77
Lug/Set 2009.

Giocatori di briscola,
1967, maiolica,
smalto,
cm 30x20x20 circa

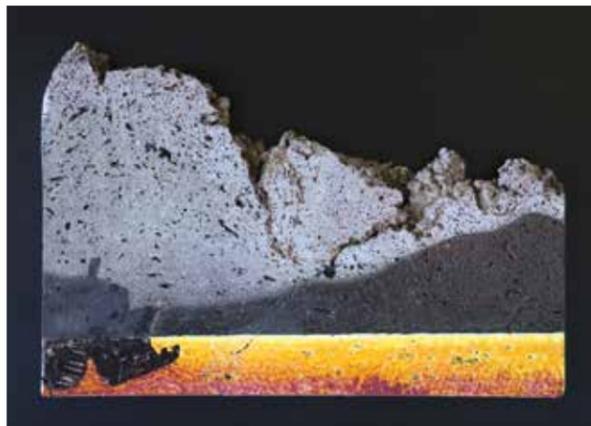
n.41

gli elementi compositivi mostrano evidenti richiami a una storia assai lontana e dove nella testa del cavallo, chiara citazione di una scultura di Fidia, l'inserimento di interventi di motivi colorati rende l'immagine quasi astratta. La maiolica è il materiale tradizionale che lo Studio Le Nid utilizza intensamente, fino ai giorni nostri, per numerose sperimentazioni che, oltre alle sculture, comprendono complementi d'arredo, rivestimenti e pavimenti. Tra i materiali impiegati da Messina troviamo anche la porcellana, usata non solo per la produzione di bomboniere ma a volte anche per le sculture. Ne è esempio il gruppo *Maternità*, il quale mirabilmente raccoglie sentimenti familiari tradotti attraverso un linguaggio carico di fresco verismo. Come la porcellana, anche le sperimentazioni con il gres avvengono tra il 1975 e il 1989 e sono finalizzate soprattutto alla realizzazione di sculture con tematiche tratte dalla vita quotidiana. Comunque sia, ciò che peculiarmente caratterizza l'attività di Barbaro Messina è soprattutto la messa a punto di una sua particolare tecnica per maiolicare la pietra lavica, un impegno che lo lega indissolubilmente al suo territorio. Le lastre di basalto, tratte dalle colate laviche dell'Etna, sono il supporto sul quale l'artista lavora con grande maestria fin dal 1978.

Molteplici sono gli usi proposti per questo materiale che, data la sua resistenza, è ben adatto non solo per rivestimenti in edilizia ma anche per la realizzazione di panche e piani di tavoli. Oltre alla produzione di esemplari progettati per scopi funzionali, il maestro ha sviluppato un repertorio dove su piccole lastre di pietra lavica esprime con assoluta personalità le manifestazioni del suo estro creativo. Su di esse troviamo infatti traccia di un mondo interiore



La mia città,
pietra lavica
maiolicata,
cm 19x17 circa
n.42



Orizzonte,
pietra lavica
maiolicata,
cm 19x17 circa
n.43



dove fortemente risaltano i legami con la propria terra, cosa che viene ben espressa anche attraverso opportune scelte cromatiche che si ricollegano sia alla solarità della terra di Sicilia sia ai cupi richiami di ancestrali paure scaturite dall'attività dell'Etna. Attraverso un disegno sintetico, Barbaro Messina inventa forme che si adagiano in sequenze libere sulla superficie dove anche il minimo segno concorre a uno sviluppo narrativo dai toni a volte pacati e a volte tormentati. Spesso, all'interno di

una stessa composizione notiamo come Barbaro Messina riesca a inserire perfettamente riferimenti al dato realistico in uno spazio autonomo che appartiene alla sua mente, dove fluiscono i suoi sentimenti che si legano intimamente alla materia. Per questo sono efficaci anche le irregolarità naturali della roccia che si integrano armonicamente in questo dialogo fortemente sostenuto da radici culturali dove mito e natura sono elementi privilegiati. (Gilda Cefariello Grosso, 2009)



MAURO ANDREA

L'avventura artistica di Mauro Andrea, nato a Faenza nel 1954 e appassionato di disegno fin da bambino, inizia nel 1975 con una ricerca pittorica dalla quale scaturiscono, tra l'altro, i primi graffiti, prodromi di quell'arte impura che nasce nel 1979. Così ne parla lo stesso Mauro Andrea: "Dopo quattro anni di attività artistica, sentivo la necessità di creare una mia *etichetta* indipendente, una mia *corrente*. Il logo è nato ragionando con ironia. La mia arte era ed è pura, ma chiamarla arte pura mi sembrava ridicolo e presuntuoso. Ho quindi optato, ribaltando il concetto, per arte impura. Poi, in quegli anni, il mio operare era pieno di contaminazioni. Spesso l'opera toccava temi religiosi, ritenuti a torto blasfemi. Con molta ironia nacque *Arte Impura*". Il 1981 è l'anno degli idoli in terracotta e oro, lavori che si impongono subito all'attenzione della critica e per alcuni anni sconvolgono il panorama ceramico. Mauro Andrea comincia a essere chiamato a esporre in diverse città italiane e straniere, tra cui Torino, Roma, Bologna, Belgrado, Zagabria, Zara, Tokio e Kyoto. Nel 1988 l'artista appende i pennelli al chiodo e comincia a lavorare con il computer Michelangelo, il quale gli permette di realizzare, tra i primi al mondo, opere pittoriche di grandi dimensioni che vanno dal grande quadro al grattacielo. "Mi ero accorto – spiega – che il computer poteva essere il prolungamento dei sensi e degli organi dell'uomo. Alle soglie del terzo millennio dovevo captare nuova energia da trasferire in pittura. Lucio Fontana, con il taglio, ci disse che l'arte doveva andare oltre la tela. Dipingendo con il computer, mi sono sentito di andare oltre". Nel 1992 la Cooperativa Ceramica di Imola chiede a Mauro Andrea di diventare direttore dello storico Reparto Artistico, impegno che l'artista mantiene fino al 2000, periodo durante il quale vengono organizzate mostre di rilievo nazionale con importanti autori: Joe Tilson, Emilio Tadini, Igor Mitoraj, Franco Summa, Germano Sartelli, Alessandro Mendini, Hsiao Chin, Allen Jones e i poeti Tonino Guerra e Florindo Bertozzi, solo per citare alcuni nomi. Nel 1999, Mauro Andrea vince il premio *The spirit of the millennium*, promosso dalla National Italian American Foundation, con il piatto in ceramica *Stella del Millennio*, concepito con la cooperativa imolese e donato al presidente degli Stati Uniti



D'A n.78
Ott/Dic 2009.

Millennium, 1999,
terracotta e smalto,
cm 50x25x70 circa

n.44

Bill Clinton. Nel 2000 si chiude il rapporto con la cooperativa e da allora Mauro Andrea non si interessa più di ceramica e non realizza più opere in ceramica. Inizia a lavorare il marmo e il bronzo e crea opere pittoriche su una carta speciale fatta a mano in maniera artigianale. Su invito dell'architetto Ugo La Pietra, una sua opera viene posizionata nel Muro delle Meraviglie a Caltagirone (CT). Nel 2001 vince il concorso per la realizzazione di una fontana a piazza Mirri a Imola: l'opera, intitolata *Sembrerebbe il sussurro dell'acqua*, desta grande scalpore e allo stesso tempo interesse artistico, tanto da coinvolgere il sottosegretario ai Beni culturali Vittorio Sgarbi. Nel 2005, lo stesso Sgarbi lo inserisce, con altri novantotto artisti, nel volume *I giudizi di Sgarbi*, pubblicato nel 2005 da Giorgio Mondadori. Negli anni successivi, Mauro Andrea continua a essere invitato a numerose mostre. Nel 2006, dopo vent'anni, anche il Comune di Faenza lo invita per una personale alla galleria Molinella, occasione in cui pubblica la monografia *L'arte è Impura*. Intanto si interessa di cinematografia e con il giovane regista Matteo Tondini lavora alla realizzazione di alcuni cortometraggi. Nel 2007 vince il premio Coinè per l'arte con la scultura in bronzo *Il tuo respiro dietro me*. Insieme agli amici Franco Summa e Giovanni Marinelli partecipa a varie installazioni dal titolo *IntraVedersi* proposte in diverse piazze italiane. Nello stesso periodo, alla Cascina Grande di Rozzano presenta la mostra *Il nostro canto libero*, legata a Lucio Battisti, ospitata con successo nel 2008 tra le mostre collaterali di Vernice Art Fest a Forlì. Sempre nel 2008, insieme alla moglie Cristina Ramenghini, Mauro Andrea costituisce la società Contatto Arte, una galleria virtuale (ma è molto di più), come appare evidente visitando il sito www.contattoarte.it la cui attività è proiettata prevalentemente in ambito pittorico e scultoreo con la proposta di opere dei più grandi maestri del primo e secondo Novecento: Picasso, De Chirico, Morandi, Carrà ecc. La società opera sia in Italia che all'estero e intende affermarsi come società di cultura per la divulgazione e valorizzazione di opere d'arte di giovani artisti emergenti, scelti da un pool di esperti critici d'arte.
(Germana Riccioli e Claudia Montebove, 2009)





ROSANNA BIANCHI PICCOLI

RBP, così ha firmato, e firma, i suoi disegni e le sue opere Rosanna Bianchi Piccoli. Un acronimo o, meglio, una sigla di sapore minimalista che ben si addice a una protagonista dell'arte della ceramica italiana che si è talmente radicata nelle pieghe più profonde di un sapere e di un fare millenari – e senza confini culturali o territoriali – da risultarne quasi parte integrante di difficile estirpazione. In un immaginario museo globale delle forme utili con la terra, solo un occhio attento e avvertito potrebbe riconoscere e apprezzare quelle sottili e raffinate variazioni o commistioni che RBP ha apportato a un patrimonio che ha segnato, in ogni civiltà, i gradi di evoluzione del genere umano. I suoi oggetti d'uso sono senza tempo: antichi, moderni e del futuro. Perché? Perché mangiamo ancora, più o meno, gli stessi cibi dei nostri più antichi progenitori, perché leggiamo ancora oggi Omero, Dante e Shakespeare, e perché nel catalogo delle invarianti i sentimenti, almeno, non sembrano soggetti a innovazione o a mutazioni sostanziali. Se non lo facciamo, se non proteggiamo queste eredità, il presente e il futuro sono depauperati. Così T.S. Eliot: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. If all time is eternally present / All time is unredeemable". Una intuizione, una sensibilità e una scommessa che ci hanno consegnato, per mano e pensiero di RBP, forme d'uso ancora oggi non solo degne di grande considerazione ma che risultano fonte di riflessioni che esuberano dai confini disciplinari per andarsi a distendere sui più vasti campi dell'antropologia e, perché no?, degli stessi destini umani. "Inparatitici", così RBP chiama i lavori di una "ceramista di fronda": di un'artista che si è dedicata alla ceramica per amore, innanzitutto, delle terre – rosse, bianche, ocre – che, per lei, significavano attaccamento al fondamento di ogni germinazione di vita e alla possibilità di una forma non dolorosamente tranciante ma piuttosto dolcemente seduttiva per capacità di rimando e di evocazione. Un primato e un punto fermo: fin dai primi anni Cinquanta RBP si muove alla volta delle ultime, vere, botteghe popolari italiane ed estere che ancora producono oggetti d'uso comune tanto poveri per materia quanto ricchi per sublimazione formale. Da queste frequentazioni – così partecipate da indurla a lunghi soggiorni e da incoraggiarla a non facili confronti con ancestrali ritrosie e radicate diffidenze nei confronti di un intellettuale, per di più donna, proveniente dalla metropoli – sono nati pezzi unici, prototipi e piccole serie che porteranno, forse per l'ultima volta al centro di quel boom economico che ha snaturato e plastificato l'Italia, l'odore e il sapore di una terra condita di nobile umiltà, di sudore e di fatica. Sarà la Galleria Il Sestante di Milano a promuovere i suoi lavori per almeno 25 anni (1958 al 1983): un nome che è un programma e un luogo privilegiato per tante presenze e presentazioni artistiche. Un po' di cronaca. Rosanna Bianchi si iscrive al Liceo artistico di Brera a 14 anni (1943) e poi alla stessa Accademia dove ha per maestri Carlo Carrà e Mauro Reggiani. Tutto intorno la Milano della guerra e soprattutto del dopoguerra, una città distrutta ma incredibilmente effervescente nel desiderio di recuperare il tempo perduto. Sono gli anni dell'insegnamento a Brera di Achille Funi che, da membro del Novecento, riuscì a far transitare l'ideale, anche sironiano, della pittura murale verso un impegno sociale dell'arte sem-



D'A n.79/80
Gen/Giu 2010.

Conca, 1961,
terracotta invetriata,
diametro
cm 28,9x8 circa

n.45

pre più sentito grazie anche a un Picasso che aderisce alla sinistra. Dalla sua scuola usciranno Ennio Morlotti, Gianni Dova, Roberto Crippa, Cesare Peverelli e Gianni Colombo. Sono gli anni del bar Craja rinnovatosi come caffè letterario e del bar Giamaica dove si incontrano, tra gli altri, Carlo Cardazzo, Ernesto Nathan Rogers, Lucio Fontana, Marco Zanuso, Franco Marescotti, Bobo Piccoli, Fantasio Piccoli, Ugo Mulas, Emilio Tadini, Alik Cavaliere, Renato Birilli, Milena Milani, Camilla Cedema, Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Rinasce il Teatro alla Scala e nascono i designer. Le occasioni sono molte perché a Milano c'è ancora denaro, c'è la più alta concentrazione nazionale di testate editoriali e giornalistiche, c'è una tradizione di insegnamento che comprende Brera, il Politecnico, l'Umanitaria, la Civica Scuola di Arte Applicata, la Facoltà di Architettura e l'Università Statale, c'è un campo pubblicitario in espansione, c'è la Fiera Campionaria e c'è la Triennale. Rimangono le memorie anteguerra dell'attività di Gio Ponti, della Biennale di Monza e della sua scuola. In questo *milieu* Rosanna Bianchi si muove a proprio agio e alcuni dei futuri protagonisti della scena italiana diverranno suoi amici. Conosce Lucio Fontana, Aldo e Marirosa Ballo, Dario Fo – dal quale nel 1947 riceverà una lezione sul posto della scultura pisana del Trecento –, Arnaldo e Gio Pomodoro e Bobo Piccoli che sposerà nel 1965. La via dell'arte poteva essere, con queste premesse, un destino annunciato ma Rosanna Bianchi sceglie la ceramica e, tra le tante possibilità che questa forma di espressione offre, la sua declinazione d'uso e popolare. Galeotta fu la Triennale del 1951. Prima, solo alcune esercitazioni infantili in Liguria sul vecchio Savona e la possibilità, intravista, di frequentare gli studi milanesi di Rui, Melotti e Hettner. Alla Triennale, che visita con lo scultore Lorenzo Pepe, suo insegnante a Brera, Rosanna Bianchi vede il design *nordico* e le sue seriali, democratiche produzioni. È una folgorazione che decide di una vita e del suo futuro. Nelle forme scandinave la giovane Bianchi scopre un basico sentire che, secondo lei, affonda nella più antica tradizione mediterranea. Forme semplici e immuni da pressioni contemporanee che la inducono a un confronto con la tradizione popolare. Non più quindi la modernista Albissola – punto di riferimento privilegiato per gli artisti torinesi e milanesi che intendevano dedicarsi alla ceramica anche per la presenza di Lucio Fontana, Agenore Fabbri e, dal 1954, di Asger Jorn – ma l'Italia delle botteghe superstiti dove un antico mestiere aveva mantenuto saperi e manualità ormai in via di esaurimento. Nei paesi scandinavi, Rosanna Bianchi viaggerà in lungo e in largo per tre anni al fine di scandagliare lo straordinario fenomeno di una diffusa cultura progettuale ben saldata ad aspetti economici, politici e sociali. Visita manifatture come Gustavsberg e Arabia, scopre le alte temperature. Senza contare le tappe in Germania, Polonia, Cecoslovacchia, Ungheria, Austria, Francia, Spagna, Svizzera, Olanda e Belgio. A favorire questa sensibilità e questo intuito gli studi a Brera e la Milano progressista del dopoguerra che, presentatasi con il *Manifesto del realismo* del 1946, andrà verso l'esaltazione dei mestieri, degli artigiani e della costruzione di cose quotidiane la cui utilità non misconosceva i contributi dell'arte. Riappropriandosi della politica e dei propri destini, gli intellettuali e gli artisti si riappropriavano anche dell'ambiente,



della casa, degli oggetti più comuni che, per tanto tempo, erano stati decisi da altri. È la ricostruzione, con i suoi ideali pratici e velleitari, cui, però, il design ha dato un contributo non indifferente. E sarà l'Italia del progetto, del Made in Italy, del riconoscimento internazionale di un primato. A Milano, viene introdotta nello staff della Rinascita e, tramite Umberto Zimelli, in quello dell'Enapi. Intanto sono usciti i pezzi unici o le piccole serie di *Intime geometrie* (1952-56) e degli *Albarelli* (1957-58). Quello con l'Enapi (1957-1963) è un incontro felice. Il vecchio, glorioso ente è ormai agli sgoccioli ma il suo progetto di un rinnovamento sul solco della tradizione non manca di affascinare. Per una artista che aveva saputo intrecciare antichi mestieri con i segni della contemporaneità (ricerca segnica e gestuale) si tratta di una via che apre ad affascinanti orizzonti, tra cui un lavoro pilota sperimentale di sviluppo che, sotto il segno di una vera e propria ricerca etno-antropologica, la porta nelle più remote contrade dove è ancora tangibile e respirabile il lungo corso della storia: la *longue durée* di Ferdinand Braudel contro le accelerazioni immotivate delle transitorie mode. È il Grand Tour di Rosanna Bianchi nelle fornaci di mastro Zizi Tritapepe in Abruzzo (1958), di mastro Litterio Jacchetta nelle Madonie in Sicilia (1961), dei mastri Fabiani a Fratterosa nelle Marche (1960-1961), di mastro Romeo in Lombardia. A Santo Stefano di Camastra soggiognerà a lungo. Lavora a Lanciano, a Fratterosa, a Montefiore Conca, nel 1959-60 è a Faenza, terra della maiolica, e collabora con Angelo Biancini rivestendo le sue opere con smalti spazzolati che addensandosi nelle fenditure ne accentuano

i caratteri più propriamente grezzi e plastici. Ancora più felice è il connubio (1958-1983), a Milano, con la Galleria Il Sestante di Marisa e Lina Villa, e con l'architetto Alberto Scarzella, dove espongono, fra gli altri, Ettore Sottsass Jr., i fratelli Pomodoro e Hans von Klier. A Milano ritornano sempre le opere frutto di un girovagare inesausto e, con esse, i sapori e gli odori di un'Italia che alcuni vorrebbero dimenticare e che altri (Pier Paolo Pasolini) additano invece come bacino di rifornimento per la battaglia contro una modernità immemore, patinata e, tutto sommato, falsa. *Graffiti* (1957-61), *Celadon* (1959-61), *Piccoli vasi* (1962) e *Vasi* (1965-70) sono soltanto alcuni dei nomi delle famiglie a cui Rosanna Bianchi si dedica. Oggetti d'uso apparentemente da cocciaio, poiché rispettosamente ne mantengono le materie, i colori e la fragilità, ma, senza alcun cedimento alla riproduzione o alla sofisticazione, attentamente progettati, calcolati, innovati e, nel risultato, freschi come un pane appena sfornato. Un miracolo che si ripete ogni giorno, come il levarsi o il calare del sole, ma che non sembra più colpire chi non sa più cogliere la poesia del quotidiano. Per ora, questo mondo artificiale avvolto in un moto spirale senza senso ha avuto la meglio e RBP si è ritirata in un lavoro d'artista e di sintetica distillazione utilizzando piccole masse di porcellana che, avvolte con leggeri fili di cotone colorato, celano, a chi non può o non vuole comprendere, i segreti del passato, del presente e del futuro. Ma: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past...". (Franco Bertoni, 2010)



GUIDO MARIANI

Per un artista la banalizzazione del male è sempre in agguato all'angolo del compiacimento, nella reiterazione operativa contrabbandata come stile personale, che poi si rivela una prigione lontana da quel mare aperto nel quale avviene la pesca miracolosa del manufatto quale risultato di due livelli: quello intuitivo e quello dell'opera che si fa mentre si manipola. Questa barra tiene ben ferma Guido Mariani in una navigazione nel corpo della ceramica densa di incognite ma dalle sterminate possibilità ognuna delle quali postula percorsi specifici ai quali approssimarsi con un bagaglio di conoscenze tecniche adeguato in un orizzonte nel quale si stagliano e si colgono le odierne emergenze culturali. L'impatto non può non giocarsi che sul terreno della contemporaneità, della storia da assumere, analizzare e utilizzare ai fini di quella incoercibile pulsione verso l'esito finale del percorso espressivo; quindi, come attestato di presenza nel mondo. Una presenza non soltanto verificata per interposta opera, ma con gioioso coinvolgimento personale diramato, in primo luogo, nello spazio deputato alla trasmissione della conoscenza qual è la scuola (nel caso specifico l'Istituto d'Arte di Faenza la cui aura quasi di sapore leggendario, è destinata a diradarsi nella nuova organizzazione liceale) e, poi, in tutti quegli ambiti nei quali la coscienza della straordinaria incidenza artistica della ceramica ne richiede arricchimenti e aggiornamenti da trarre dalla competenza di personalità che della manipolazione ceramica, avendo fatto ragione di vita, ne hanno acquisito conoscenza profonda, come Guido Mariani, chiamato a tenere corsi di scultura in ceramica nei siti più diversi e lontani che vanno da metropoli internazionali, quali Montreal (Québec), alle città italiane di Muggia (Trieste), Badalucco, Faenza e Rapino, piccolo centro del chietino in Abruzzo che attorno all'evento ceramico tende a recuperare identità e a proporsi come uno di quei centri minori nei quali la tradizione ha ancora senso e positive prospettive. Un lavoro intenso e convinto, quello di Mariani, il quale ha ottenuto vari e prestigiosi riconoscimenti come membro di giurie e di istituzioni culturali, attestati di qualità del lavoro in concorsi e accoglienza in collezioni private e pubbliche, in primo luogo museali. Colta la substan-



D'A n.81
Lug/Set 2010.

Sono connessa,
2006, ceramica,
cm 26x44x39 circa

n.46

za espressiva di movimenti che hanno caratterizzato il secolo appena decorso, Guido Mariani l'ha indotta in una linea personale posta ben in evidenza da Gian Carlo Bojani che, facendo riferimento a una situazione artistica faentina, delinea nei seguenti termini: "Mariani aveva una simile disposizione ludica, una versatilità molto disinvolta nel dialogo con l'arte contemporanea. Una specie di empatia specie nei riguardi del surrealismo e di tante sue tangenti con l'iperrealismo, la pop art, l'arte povera [...]". È una puntuale e lucida individuazione del terreno di gioco dell'artista che, per parte sua, quale che sia il percorso, la suggestione, non demorde dalla specificità del mezzo trattato e dall'esito finale di una compositività nella quale è inscritta la storia del fare con il momento qualificante della mano che lascia le proprie tracce nei solchi, nelle piegature: trame di una tessitura che evidenzia l'intento costruttivo come ineludibile sostanza del fare, cosicché anche l'impostazione informale praticata in taluni momenti, pur contenente episodi di fluidità, sottostà a una strategia formale. A esorcizzare il già richiamato compiacimento, trascorre nel lavoro di Mariani una dissacrante e salutare ironia che decampa nell'ordine concettuale come palesemente indicato dalla serie di opere che va sotto il nome di *Trentatré di testa*, titolo carico di salutare ambiguità perché, dietro il riferimento alla pratica medica, l'autore allestisce il teatro della simulazione, un *grand cirque du soleil* nel quale, al di là della luminosità e bellezza della patina, della messa in scena, non viene mai fuori il sostrato del patrimonio manifatturiero. Il corpo e il sangue dell'esperienza manipolatoria pervengono a livelli di distillata raffinatezza e l'elemento della riconoscibilità dell'immagine enuncia una permanenza di ordine segnico. Ogni figura si rivela un condensato plastico al quale l'ironia fornisce stimoli di stilizzazione formalmente concluse. Da consumato cleptomane, Guido Mariani del surrealismo coglie l'aspetto segnico linguistico che riversa nella procedura compositiva mutando piegature, scriminature, crocchie, lingue indotte a contorsioni ginnastiche, maschere, pettinature e volute vaporose in sostanza sculto-pittorica. (Luciano Marziano, 2010)





PHILIPPE ARTIAS

Fin da subito, nel 1979, ho considerato Philippe Artias un bene della nostra terra marchigiana. Il fatto stesso che il grande pittore francese fosse misteriosamente venuto a vivere qui, su a Caldarola e poi a Numana, montagna e mare, era di per sé positivo, un arricchimento della nostra cultura. Per qualcuno poteva anche essere un fatto snobistico, ma in realtà egli rimaneva di carattere più popolare che aristocratico. Popolare perché con i suoi racconti coloratissimi – una fantasia diffusa anche con il radicamento di un collezionismo non galleristico ma più interpersonale, meno mercantile –, colpiva immediatamente l'artigiano, l'impiagato, il carabiniere, il piccolo industriale di scarpe.

Per me poteva essere anche questione di lingua materna, diciamo così, in quanto già nei miei dieci anni (i Cinquanta del secolo scorso) il francese non era stato ancora sostituito dall'inglese. E poi: Artias con Vallauris nella Costa Azzurra, l'Italia della nostra aspirazione culturale giovanile... E inoltre, per vie misteriche [...], la conoscenza di Artias si accompagnò per me, nello stesso luogo e suppergiù nello stesso tempo, a quella di una donna che mi parve simile a lui per la delicatezza, la sottigliezza di mente, di sentimento, una donna adatta come Philippe per le Marche, ossia Anne Philipe la quale aveva fatto, se si può dire, più grande un attore del mito come Gerard Philipe con il romanzo della sua morte precoce *Breve come un respiro*. Nella stessa casa li incontrai. Era una Francia migliore, quella della nostra formazione che ci riconciliava, caso mai ce ne fosse stato bisogno, con la nostra regione. D'altronde, una presenza francese d'élite era già qui in un luogo d'eccezione come San Severino Marche per il Premio Salimbeni. Mi riferisco soprattutto a Pierre Rosenberg del Louvre che si accasò anch'egli qui e puntualmente vi tornava, forse anche per quella finezza e familiarità dell'arte marchigiana rinascimentale che probabilmente Federico Zeri gli aveva saputo trasmettere. E ancora: l'accademico di Francia André Laronde, archeologo scopritore di Cirenaica, docente alla Sorbona, persona riservata e insieme entusiasta delle sue attività di continue scoperte archeologiche, che incontravamo ogni estate a casa dell'amica Elvira Bruni a Senigallia. L'interesse dell'Italia per la Cirenaica e gli archeologi di Urbino... E come si possono dimenticare altri due intellettuali non francesi per nascita come Carlo Bo e Mario Luzi i quali, oltre al luminoso prestigio personale, rispettivamente di grande intellettuale e poeta, diffondevano da Urbino la grande cultura letteraria francese?

Voglio dire: può apparire strano che a me questo artista sembri un rispecchiamento delle Marche e viceversa? È, come dire, per quel certo non so che di fenomenico nell'aver io rilevato una sottile, impercettibile quasi risonanza dell'artista con questa nostra regione e viceversa, per averne prolungato nel tempo le qualità, forse impedito, già con la sua semplice presenza, qualche gradino verso il degrado? Perché Artias e gli altri francesi qui non sono mai stati dei villeggianti. Posso dire che per Artias e per gli altri questa nostra terra è stata una terra dell'anima?

Si avvicina il centenario della nascita dell'artista: la sola presenza fra noi per un trentennio circa di Philippe Artias



D'A n.82
Ott/Dic 2010.

La Gorgone,
terracotta invetriata,
diametro cm 42
circa, donata a
Giovanni Mirulla da
Giancarlo Bojani

n.47

è stata per noi marchigiani un grande dono, un punto di riferimento, una irradiazione di cultura, ci ha qualificati in Italia e all'estero, magari senza che i nostri concittadini sempre lo sapessero o l'abbiano saputo. Occorre che questo centenario sia celebrato ufficialmente e in modo adeguato. Tanti come me lo chiedono.

Sento gorgonico quel volto... Poco prima di morire, pochi mesi prima... Lydia, che era sempre stata attentamente vigile sullo stato psico-fisico di Philippe al punto da riuscire a condurlo ai novant'anni avveduto e dedito – fino alle soglie, si può dire, del letto d'ospedale a Loreto – ai segni dell'arte, Lydia, dicevo, lo condusse anche a dipingere grandi piatti del tipo che qui si pubblica. Piatti in terracotta di Appignano? Mi pare, ora non ricordo bene. Lydia volle donarmelo, volle che io lo scegliessi fra un gruppo e si congratulò della scelta da me fatta. Erano un po' tutti equivalenti, volti di donna. Non ricordo così bene gli altri, tutti dipinti direttamente su una terracotta rossiccia e poi invetriata, cioè non smaltati perché Philippe aveva sempre avuto una certa difficoltà – ammessa – di dipingere sullo stato pulverulento dello smalto. L'artista aveva avuto sempre un segno rapidissimo, scattante, di registrazione quasi istantanea della realtà a tal punto che aveva fatto parlare di movimento futurista, ma anche di impronta informale per la cancellazione, la deformazione dei segni distintivi naturali (a tale proposito si veda lo stupendo disegno a china circolare degli anni Ottanta, ora realizzato sperimentalmente in ceramica dal siciliano Barbaro Messina). Se vogliamo, nulla o quasi di questo si tratta precisamente; era piuttosto una sua quasi invenzione, quella di dipingere percorrendo in macchina un certo paesaggio e registrare i fenomeni naturali con il ritmo stesso della velocità dell'auto, travolti nel percorso a lato. In altro contesto (proprio il contrario della contemplatività del cavalletto), avveniva con il registrare dalla televisione i movimenti nelle partite di un certo campionato mondiale di calcio (era quello della canzone di Gianna Nannini, *Notti...*, mi par di ricordare). Il segno dei ritratti su questi ultimissimi piatti era invece incerto, quasi zigzagato, calcolato come per sorreggersi, era proprio iconico, quasi della fissità come nei ritratti dell'arte copta, e in più con i colori contrastati, non armonizzati o coordinati, come gridati, da murali in certo modo. Apparirà alla sfera della psicologia, alla mia, se dico che queste donne su terracotta mi apparivano larve della morte, teste di gorgone che impietrano chi le guarda, sguardi fissi sull'abisso... Erinni infuriate? E questo in netto contrasto con la lucidità o quasi della sua pittura, della mondanità della sua figurazione, dell'eleganza pop, anche futile talora, delle sue movenze (mi portano alla mente il posteriore film *Il diavolo veste Prada*).

Tanti ricordi per me, tante suggestioni, così pressanti gli addii mnemonici del passato. L'ho donato volentieri, quel piatto con la Gorgone perché Philippe Artias più d'un aggangio – mio tramite – con Giovanni Mirulla ce l'ha e ce l'ha avuto... da quasi vent'anni orsono.

(Gian Carlo Bojani, 2010)





ANTONELLA CIMATTI

Di Antonella Cimatti, artista e designer faentina di fama internazionale, è compito assai interessante esaminare il vasto repertorio prodotto. Il suo modo di lavorare è impostato su un rigoroso senso dell'equilibrio nell'inquadrare forme che talvolta sembrano scaturire da un mondo surreale. Un chiaro esempio di ciò sono le creazioni degli ultimi anni dove alla ceramica unisce gli effetti luminosi ottenuti con l'utilizzo di fibre ottiche. In queste opere Cimatti riesce a catturare magistralmente le scintille della luce usandole come materia vivente che prende origine dai corpi ceramici. Le immagini che queste creazioni offrono sono stupefacenti e subito sanno attrarci all'interno di un mondo seducente dove l'insieme degli elementi è sapientemente organizzato con grande equilibrio. Questa serie di lavori, la cui genesi è iniziata alcuni anni orsono, ha visto affermarsi, attraverso un linguaggio assai personale, risultati di livello significativo come ben testimoniano le installazioni *Trame di luce* presentate al Museo internazionale delle ceramiche di Faenza nel 2008 e nel 2010. Di grande impatto visivo è anche la lampada-scultura *La Clessidra*. Su una struttura in terracotta dalle linee molto semplificate, vengono utilizzati fasci di fibre ottiche che escono dalla sommità come una chioma luminosa ornata anche da piccoli fiori in porcellana che sono il supporto delle sorgenti di luce. Questo tipo di esemplare è stato progettato in due misure diverse. La versione di grandi dimensioni di *Clessidra* è stata presentata alla mostra *Otto scultrici in Fortezza*, curata da Gian Carlo Bojani e organizzata al Bastione San Gallo di Fano nel maggio dello scorso anno (cfr. D'A, n. 81, 2010). Le due versioni sono simili nella struttura a eccezione di una variante nella chioma della lampada più piccola, dove all'interno dei fasci delle guide di luce vediamo inserimenti di formelle in porcellana paperclay, un materiale ceramico a cui viene aggiunta della carta per renderlo più consistente durante la lavorazione. L'interesse per questo tipo di porcellana viene coltivato da



D'A n.83
Gen/Mar 2011.

Crespina con rose,
2007, porcellana
con rose in filigrana,
diametro
cm 30x15,5 circa

n.48

Antonella Cimatti da alcuni anni con risultati molto felici e da questa ricerca nasce la serie *Crespine*, che ha la sua matrice iconografica in eleganti manufatti faentini del XVI secolo. Si tratta di una rielaborazione in chiave moderna di oggetti caratterizzati da un particolare senso di raffinatezza, dalle superfici ricche di sottili arabeschi e anche da un rigoroso disegno della struttura. Proprio per l'uso in senso moderno di questo particolare mezzo espressivo Cimatti ha ottenuto il *Silver Prize* al *4th World Ceramic Biennale 2007 Korea International Competition*.

Curiose e interessanti sono anche alcune teiere, sempre realizzate in porcellana paperclay, che sanno trasmettere una sensazione di leggerezza. Sempre con lo stesso materiale, tra il 2009 e il 2010 l'artista faentina ha progettato *Shadows of light*, una serie di lampade da parete, molto piacevoli, lievi come trine, che proiettano, con grande effetto sulle pareti, le loro articolate superfici attraversate dalle luci delle fibre ottiche. Nelle varie ricerche e progettazioni di Antonella Cimatti non possiamo dimenticare quelle che nel 2005 hanno dato origine a *Sinus Fluentes*, una linea di manufatti, caratterizzati da un decoro dipinto a pennello da Laura Silvagni, che presenta note cromatiche di grande effetto. Tra questi esemplari spicca un interessante vaso dalle forme allungate, progettato con notevole sobrietà strutturale e reso elegante dalla studiata calibratura dei volumi e dal particolare effetto dinamico dell'impianto decorativo.

Di Antonella Cimatti ci attrae certamente l'originalità e la raffinatezza delle sue opere dove non esiste mai la tentazione di sconfinare nel virtuosismo fine a se stesso. Soprattutto siamo consapevoli di trovarci di fronte a una capacità di ricercare e sperimentare con una perizia e una razionalità non comuni, giustamente riconosciute, sia a livello nazionale che internazionale, come testimoniano i numerosi premi che le sono stati conferiti.

(Gilda Cefariello Grosso, 2011)

Ciotola,
realizzata con Laura
Silvagni, cm 23 circa
n.49





ANTONELLA RAVAGLI

Non c'è dubbio che Antonella Ravagli possieda una metodologia quanto mai personale nell'uso di tecniche, scelte di materiali e invenzioni di modelli, che, pur misurandosi con l'esperienza ceramica della sua terra, quella di Faenza, si sviluppa con un discorso autonomo che ben definisce lo spirito di una vera protagonista della ceramica d'arte moderna. Ogni opera di Antonella Ravagli, infatti, ha origine da sperimentazioni e da progettazioni ben meditate dove la ceramica, accompagnata spesso da altri elementi come il ferro, la resina e il legno, è protagonista di sviluppi narrativi che coinvolgono e incuriosiscono. Nei suoi spazi possiamo osservare una profondità che non è necessariamente materiale ma è la traduzione di un colloquio basato su numerose stratificazioni di esperienze. Seguendo il percorso creativo di Antonella risulta ben visibile come le relazioni di armonia siano il mezzo attraverso il quale si attua l'unità dell'intero schema compositivo. Molto spesso, infatti, le opere dell'artista faentina si offrono ad una lettura organica attraverso linee che allacciano e congiungono anche idealmente elementi di cui non è necessario cercare un preciso ordine di successione. Quasi come nell'opera dei miniatori di antichi codici, la Ravagli illustra "pagine", suddividendo il tema, quasi sminuzzandolo, per poi ricomporlo con libertà, offrendo una narrazione intensa e priva di indugi e di frammentazioni. Vediamo per esempio nell'opera *L'albero degli zecchini d'oro*, ispirata alla fiaba di Pinocchio, come le varie "pagine" si dispongano in una griglia compositiva di ampio respiro che mette al centro elementi di equilibrio dettati da una sapiente organizzazione delle masse cromatiche. Anche quando la composizione presenta ritmi più serrati, un esempio significativo ne è il *Paravento*, troviamo sempre lo stesso coinvolgimento dell'espressione grafica, delle lettere e dei simboli, con la leggerezza dei piani cromatici dando così origine ad inediti paesaggi. *Vele* è un'opera dove è preminente il verticalismo e qui osserviamo come l'alternanza dei pieni e dei vuoti venga a costituire spazi dove il personalissimo linguaggio di Antonella Ravagli sprigiona una tensione creativa che pare allontanare la dimensione temporale. Analogamente, nelle sue ideazioni di Scale per l'installazione *Su e giù per il Museo*, l'artista riesce a proiettarci in una dimensione irreali e astratta. Infatti, nonostante la scelta di una struttura ben nota, risulta dominante l'andamento ritmico delle fasce-pioli, che a seconda dei punti di vista si allontanano, si avvicinano o addirittura si sovrappongono, come in un elastico espandersi e contrarsi, generando effetti dinamici in tutto l'impianto compositivo. Nell'opera *Bauci*, invece, la Ravagli trae lo spunto iconografico da *Le città immaginarie* di Italo Calvino, interpretandone la morfologia con una fedele aderenza alla descrizione dello scrittore. Vediamo infatti l'impiego di lunghe e sottili strutture per sostenere gli edifici che si ergono verso l'alto senza avere alcun contatto con la terra. Le forme degli edifici vengono definite attraverso una volumetria molto razionale, le cui superfici nascono da tassellature fittissime che si susseguono con un ritmo serrato. Alla grafia assai schematica della parte bassa di questa opera si contrappone, nella parte alta, un dispiegarsi continuo di segni che tessono trame con equilibrato senso decorativo. Questo è ancora ben visibile in *Artisti scrittori*. Prevala in questo lavoro la necessità di attuare un impianto



La Ceramica
Moderna
& Antica n.275
Mag/Ago 2011.

Artisti Scrittori,
2011, ceramica
e ferro,
m 1,20x1,00 circa

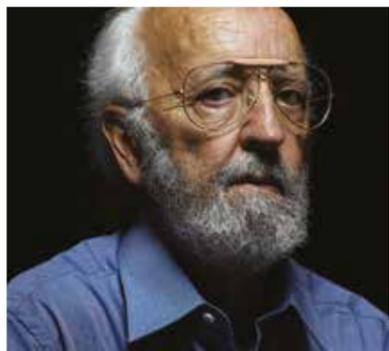
n.50

strutturale del tutto rigoroso, dove lo spazio è rigidamente incasellato da cornici formate da elementi morfologicamente eterogenei. L'uniformità della superficie interna viene ad essere animata dall'inserimento di alcune lettere magnetiche, la cui disposizione può essere variata, creando così note cromatiche che lo stesso osservatore può mutare di volta in volta. Ritroviamo nelle opere di Antonella Ravagli un modo chiaro e anche elegante di esprimersi: sono scenari dove vivono forme essenziali da cui si costruiscono, senza compiacimenti, ritmi ben cadenzati, accordi cromatici finissimi e grande senso dell'equilibrio. Come ben sintetizzato in un'acuta riflessione di Gian Carlo Bojani, la Ravagli "ha capito il valore contemporaneo di una stratificata tradizione di artigianato e d'arte".

(Gilda Cefariello Grosso, 2011)

Vaso per le parole,
1995, lastre di
terracotta unite con
barbottina colorata,
cm 14x68 circa
n.51





FRANCO SUMMA

Enrico Crispolti, attento esegeta del lavoro di Franco Summa, sottolinea che le opere progettate e realizzate dall'artista abruzzese "rivelano lo spessore di una ricerca approfondita in anni di lavoro e verifica in una intensa capacità di stabilire un dialogo con gli spazi della città, filtrandoli attraverso la conoscenza della sua cultura e della sua storia da cui l'opera, in senso ottimale, sembra coerentemente discendere". Il riferimento è a un'attività svolta fin dagli anni Sessanta del secolo scorso. Partendo dalla natia Pescara e spostandosi in luoghi diversi, atteso che l'intervento comporta la sua presenza fisica, Summa aspira a realizzare un'arte democratica nel senso di coinvolgimento di più persone alla ricerca della radice di realtà ambientali che consentano consapevolezza e, quindi, recupero della memoria di appartenenza. In questo quadro, forte incidenza ha il colore impiegato nei toni primari e assoluti dei quali viene colta la dimensione emblematica simbolica declinata dalla materialità dei caldi alla spiritualità dei freddi. L'operazione, per sua natura, ha quale ambito privilegiato lo spazio pubblico e più in generale quei luoghi di aggregazione che possono essere ubicati anche all'interno di complessi, in ogni caso, aperti al pubblico. Ne è esempio, il recente intervento di Summa in una stanza del Palace Hotel Albornoz di Spoleto nella quale ha come siglato il senso del suo progetto operativo tra il sogno rappresentato dalla predominanza dell'azzurro diffuso di rimando onirico e i segni verbali di una scritto-pittura ripetuta sul soffitto.

Franco Summa è rispettoso della storia. I suoi interventi tendono a evidenziare, esaltare e valorizzare ciò che il tempo ha sedimentato e che corre il rischio di essere ignorato e depauperato del valore umano e culturale. Tali interventi seguono diverse modalità che non escludono forme di performance, ma hanno momento centrale nell'installazione di manufatti nuovi che si pongono in colloquio con l'esistente. La loro linea razionalista privilegiante verticalità e orizzontalità, l'impiego di colori primari, squillanti con stesure compatte, provocano l'occhio riportando l'attenzione

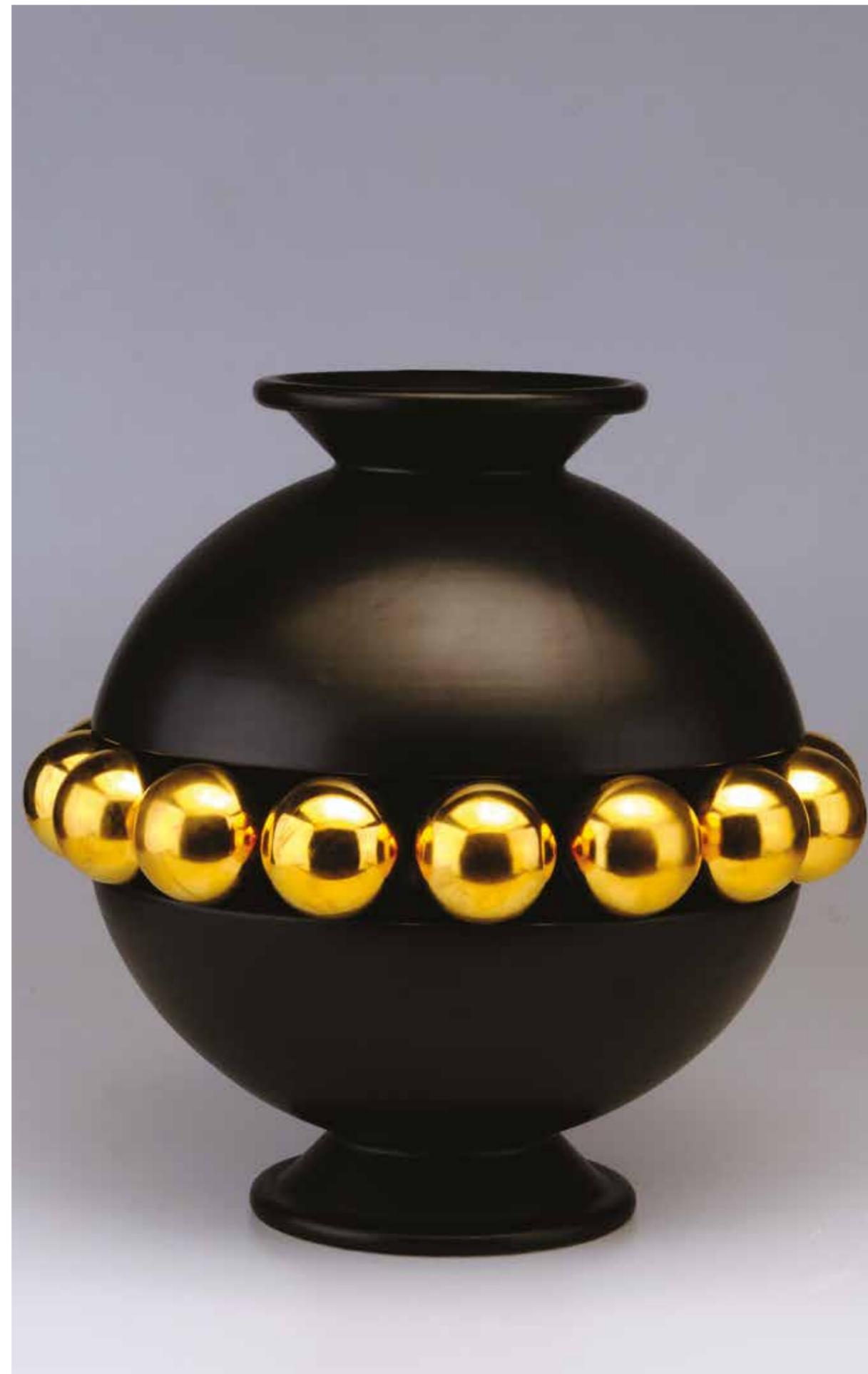


D'A n.84
Apr/Giu 2011.

Gea, 2009,
smalto e oro,
diametro cm 50x50
circa

n.52

sull'attorno e, quindi, sulla memoria, sulle radici, le ragioni e dimensioni del vivere, del pubblico comportamento. I parallelepipedi policromi, organizzati in una composizione di forme orizzontali e verticali che si costituiscono in presenze architettoniche, vengono riproposti come coefficienti aggiuntivi intesi a qualificare esteticamente il contesto ambientale. È un progetto che, come afferma lo stesso Summa in occasione dell'installazione de *La Porta del mare* a Pescara, tende a "favorire il recupero della città come opera d'arte alla cui realizzazione concorre la città con le sue diverse professionalità". La ceramica, evocativa di germinazione terranea, si pone come transit privilegiato tra il fare e lo scenario concettuale dell'artista. La composizione *La città della memoria*, costituita da formelle in ceramica montate su legno, allude, con la reiterazione stilizzata delle casette, all'orizzonte urbano dell'artista. Ancora una volta, il rutilio dei colori primari non elude una memoria nostalgica che si fa ricordo ed esperienza esistenziale nell'assemblaggio di elementi costruttivi nell'opera *Castelli* – un omaggio all'antico centro ceramico abruzzese – che Franco Summa ha realizzato alle Ceramiche Simonetti di Castelli (Teramo) con la collaborazione di Giovanni Simonetti. La serie di figure, che vanno sotto il titolo di *Fanciulle d'Abruzzo* e altrimenti definite *Korai*, segnano esplicitamente il legame con la mediterraneità. La rotondità e sinuosità, lo sviluppo in verticale rendono con magistrale evidenza il trascorrere dalla memoria del vaso alla scultura definita nella dimensione totemica. Un'aura di sacralità laicamente vissuta emana dai vasi *Elevazione* o *Gea* che recuperano taluni stilemi di ascendenza déco conferendo agli oggetti una raccolta atmosfera metafisica. Sono questi oggetti del desiderio nei quali viene inscritto un percorso formativo che non deflette dalla originaria propensione alla progettazione e conseguente realtà costruttiva nel solco di quella modernità che, a detta dello stesso artista, "è autentica quando deriva da consapevolezza e memoria della cultura che ci appartiene".
(Luciano Marziano, 2011)





ALFONSO LEONI

Alfonso Leoni è nato nel 1941 ed è morto nel 1980. È questo il primo dato che colpisce, e comunque da tenere sempre presente, quando si parla di un artista che deve essere principalmente ricordato per la sua ricerca estetica e le opere, al tempo avanzatissime, che realizzò dai 20 ai 30 anni; opere rilevanti soprattutto in sé ma ancora di più se messe in comparazione con quanto di meglio e avanzato veniva fatto in quegli anni nell'angusto mondo ceramico italiano. Bisognerebbe dire che ciò avvenne anche in rapporto al panorama internazionale, il che però richiederebbe qui una anamnesi vasta e molto impegnativa. E Leoni, va ricordato, si recò più volte anche negli Stati Uniti d'America. È molto indicativo un fatto: nel 1976 Alfonso Leoni venne incluso in un gruppo di maestri scultori ceramisti per la gran parte di una generazione anteriore alla sua (l'unico pressoché coetaneo era il veneto Candido Fior) nel filmato *Terra Viva. Scultura ceramica italiana negli anni Settanta*, opera del regista Aldebrando De Vero con testo critico di Enrico Crispolti. Nel documentario erano presentati il veneto Federico Bonaldi, il siculo-romano Nino Caruso, il già citato Candido Fior, l'eugubina-romana Nedda Guidi, il veneto Pompeo Pianezzola, il veneto Alessio Tasca, il marchigiano-lombardo Nanni Valentini e il faentino Carlo Zauli. L'unico a sovvertire, a mettere in discussione l'opus ceramico, fu Leoni, del quale veniva ripresa la seconda performance al Museo di Faenza ripetuta apposta per la ripresa cinematografica. All'origine c'era stata una mia iniziativa, dopo colloqui molto interessanti avvenuti fra me e Leoni al mio arrivo a Faenza nel 1974, in cui l'artista – famoso peraltro per basarsi su una documentazione didattica dai frammenti di scavo – con procedimento di valenza fortemente metaforico/simbolica prendeva a martellate alcune sue opere distruggendole e producendo quasi uno choc nei presenti che associavano quella gestualità alle opere integre nelle vetrine del museo. Proprio nei primissimi anni Settanta il mio predecessore Giuseppe Liverani aveva proceduto ad allestire nel museo stesso un'ampia sezione, purtroppo mai pubblicata, che molto influenzò la ceramica d'arte contemporanea: ora, mentre Carlo Zauli, ad esempio, ne prendeva spunto per svolgere la sua narrazione in direzione naturalistica niente affatto concettuale, Leoni ne sviluppava irruentemente le implicite valenze concettuali (anche i suoi assemblaggi con frammenti di porcellane utilizzate quando era in Germania alla Villeroy Boch derivano dagli ordamenti museali che avvenivano tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta al Museo di Faenza). E questo già diceva molto su quanto avanzasse gli altri il nostro artista che adiva così a un'azione molto ardua, quella concettuale appunto, non consona di per sé – per il carattere hard della ceramica – a seguire sempre docilmente le tante pieghe anche speculative del pensiero, del sentimento, della ricerca. Si pensi che cosa poteva significare l'operare così in un centro di presunta perfezione ceramica come Faenza il cui ruolo non era certo azzerare l'opera come Leoni proponeva, farla diventare miserius residui di campagne archeologiche, ma di ricomporla da ogni qualsivoglia sua distruzione e riportarla a nuova vita: *post fata resurgo* di ballardiniana memoria.

E che faceva Zauli se non proprio quest'opera di restaurazione, rendendo bello anche lo scavo di fornace, coi suoi



La Ceramica
Moderna
& Antica n.276
Lug/Dic 2011.

Flusso piegato, 1973,
maiolica trafilata
e smaltata in bronzo
dorato,
cm 10x10x27 circa

n.53

bianchi tanto esaltati e non a caso riproposti come spinta risorgimentale dei bianchi cinque-secenteschi? I bianchi di Zauli, appunto. Quest'ultima operazione, a cui Leoni giungeva all'incirca nel secondo quinquennio degli anni Settanta, proprio alla vigilia della sua morte, a che cosa avrebbe condotto poi? Non lo possiamo dire. La performance e il Premio Faenza cui perveniva con le due vetuste vetrinette museali al cui interno aveva posto grossolani frammenti di terrecotte da stufa Becchi a legna, insieme a più sofisticati frammenti di porcellane con serigrafie di ritratti sia pur derivati dalla pittura storica ma che come mortine da tomba portavano il peso ambiguo della distruzione per un ancora incerto rimpasto faticosamente tentato di ricomporre, e l'associazione dell'archeologia alla collocazione tombale immanente (e anche qui un assorto, severo riferirsi al museo...) parevano non dare scampo.

Non vorrei dare a questi esiti ultimi il significato di una morte presentita. Voglio solo ricondurre il tutto a quella sperimentazione ludica con cui il nostro aveva sfidato ininterrottamente la sua grande intelligenza e fattualità, perlomeno dalla fine degli anni Cinquanta, non ancora ventenne e con gli stessi vasi qui presentati per esempio. Un inizio ortodosso ma di qualche vibrazione.

Da quel momento assistiamo a un'elaborazione della ceramica messa a confronto con certi esiti dell'arte contemporanea. A Leoni non interessava far emergere le contraddizioni della ceramica, non aveva lo snobismo delle umili origini, non la sua epifenomenicità subalterna; anzi, legato da profonda amicizia con Angelo Biancini, uno scultore figurativo ormai al tramonto durante la sua giovinezza e da lui amato perché intelligente e con singolari aperture verso il mondo dell'arte, capì che il materiale ceramico poteva sfidare l'elaborazione degli altri materiali artistici, e tutto per lui divenne così una sfida nell'amore profondo per la sua *domus*. Si vedano, al riguardo, gli stupefacenti lavori degli anni Sessanta in carta d'impronta *optical* negli esempi di questo catalogo. Una elaborazione in cui la docilità della carta doveva servire a trovare via via la docilità della ceramica. Certamente poi, per taluni accumuli, più che di pregnanza antropologica si tratta per lui di costruzioni per irregolarità di piani, di costruzioni sovrapposte fra pieni e vuoti, uno studio della forma astratta in cui si mostrano certe sculture metalliche più che altro di piccolo formato come a farne dei modelli, e queste guardavano i lavori dei Basaldella, di Franco Garelli, ma già si perveniva al *nouveau réalisme* che da Milano iniziava a propugnare il critico d'arte Pierre Restany. Ma poi in certe costruzioni ceramiche ci si accorge che anche i significati totemici basaldelliani erano stati osservati. Ritengo tuttavia che Leoni abbia trovato la somma manipolazione dell'argilla con l'adozione della trafilata, un mezzo meccanico straordinariamente duttile nell'offrire alla mano dell'artista le elaborazioni migliori e mature come i flussi, le torsioni, i traforati e i geometrici, i cosiddetti ciotoloni ripieni di *ratatouilles*, memorie dell'infanzia dove veramente si esprimono al meglio i sentimenti del gioco, nel riporre e comporre e sfidare la fragilità di tanti giochi o parti di giochi della memoria, meccanismi smontati e rimontati soltanto apparentemente negli equilibri-squilibri dei residui meccanismi, che residui non appaiono più così ricomposti. Ricordo che tanti bambini disfacevano i giocattoli

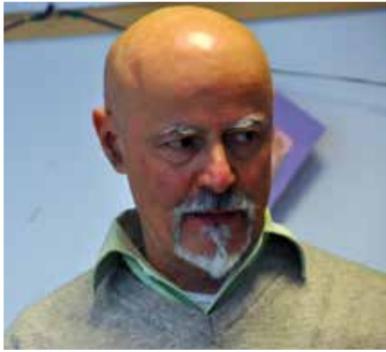


perché incuriositi dei meccanismi, delle parti interne di certi particolari. I giochi così terminavano la loro autonomia di oggetti, ma non si poteva dire che non fossero comunque funzionali, anche nella distruzione, alle attività connesse con le tendenze ludiche del bambino, col suo divertimento, e che egli si divertisse a distruggere diveniva essenziale, era un'attitudine creativa.

D'altronde, anche le bambine che spogliavano, e poi vestivano e rivestivano le loro bambole, ricorrevano all'opera distruttiva del divertimento. Dei giochi a me convince che facessero parte le qui pubblicate *automobiline* dei collezionisti, gli stessi carrarmati, che giochi rimangono anche se gli si volle dare un significato politico di reminiscenze bellifiche del Vietnam.

Ecco, è così che vedo Alfonso Leoni: dotato di una versatilità straordinaria allo stupore dell'infanzia, all'intelligenza della ricerca, alla curiosità dell'ignoto. La tangenza allora con gli artisti delle metamorfosi degli oggetti mi appare del tutto evidente. Mi riferisco, ovviamente, agli *assemblages* dei *nouveaux réalistes* di cui in anni recenti è stata fatta una bella mostra al Grand Palais di Parigi: Jean Tinguely, César, Arman, Daniel Spoerri e Joseph Cornell. Alla fine, poi, importa poco che l'opera sia in ceramica: di fatto, con Leoni, essa si riappropria dell'autonomia espressiva, interessa per la vita personale dell'artista, per ripercorrerne la vicenda, e quindi va collocata nell'ambito di uno fra i movimenti artistici più interessanti del XX secolo.

(Gian Carlo Bojani, 2011)



ALFREDO GIOVENTÙ

Il pannello ceramico *Arcipelaghi di parole*, opera di Alfredo Gioventù in memoria del poeta ligure Angelo Barile, oltre che per la sua intrinseca qualità di evocazione, ove le quasi fantasmatiche citazioni si confondono con le vene dei materiali apparentemente di pietra presto destinate a sparire, si segnala per scritture residue, lacerti di realtà. Ci vorrebbero curiosità d'archeologo per decifrarle. Nulla c'è di più metaforico che passeggiare anche a lungo seguendo la battigia, magari a raccogliere o, meglio, osservare conchiglie, sassi al naturale levigati e segnati come questi dall'uomo-artifex. Un mare che talora, a seconda dei momenti della giornata e della disponibilità del cielo, sa anche essere di celadon gelido e caldo insieme, tagliente e morbido come suggerisce sapientemente l'artista. Così ci si confonde con la metafora, in un moto salutista certo, ma come spinto da un'energia di finitezza/infinitezza, di indeterminazione, d'oblio carico di echi, di parole, di segni appunto dove la scrittura è ovunque e in nessuna parte. Non è più, inesorabilmente, come suggerisce Saffo, frammentaria. Sono in una spiaggia fortemente segnata dalla storia come nel Gargano e come forse non ve n'è più così in Liguria. Eppure nessun segno esplicito vien dato di questo, è la natura stessa che è storia, connaturata all'uomo. Avverti, o lo credi, d'essere immerso in Magna Grecia, ma i sassi, le scorie, le onde, anche le orrende plastiche, l'onda lunga che viene a lambirti i piedi, costituiscono delle composizioni dei pensieri, dei motivi che sollecitano i sensi, la mente, con gli occhi e il sangue nelle vene. Sei già in una dimensione diversa da quella di tutti i giorni, altra... È l'oblio.

"[...] E sul confine la sua gustata morte. / Solo quel marmo voglio. Solo chiedo / le due date astratte e l'oblio". "[...] Il gran fiume di Eraclito l'Oscuro / Non ha aperto il suo corso irrevocabile / Che dal passato va verso il futuro / E dall'oblio va verso l'oblio". "[...] All'oblio, alle cose dell'oblio, ho appena eretto questo monumento. / Senza dubbio meno duraturo del bronzo, e che si confonde con esse". E una chiosa, che qui mi parrebbe assai pertinente: "La vecchia mano / ancora scrive versi / per l'oblio". Ho preso il secondo volume di *Tutte le opere* di Jorge Luis Borges, il poeta per eccellenza dell'oblio, e nelle sue più che mille pagine non c'è bisogno di cercare tanto. Si fa presto ad estrarre parole, versi, pensieri, adatti a rendere omaggio a quest'opera eccellente di Alfredo Gioventù. Un mare eterno...

Durante i colloqui avuti con Alfredo, prima che l'opera venisse collocata *in loco*, ho sentito di dovergli rispondere



La Ceramica
Moderna
& Antica n.276
Lug/Dic 2011.

È il salto dei
pesci, 2011, gres,
porcellana, smalto,
celadon 1300°,
h cm 50 circa

n.54

su una questione particolare: per due volte ha ribadito il concetto della mia soggettività, secondo lui presente nella prima parte del testo inviatogli.

Un elemento c'è di soggettività ed è quello del mare, che, per quanto io non lo veda da dieci anni – almeno quello ligure –, ce l'ho nel ricordo come molto civilizzato, fortemente antropizzato. La passeggiata di Albisola, poi, è quella più segnata dall'uomo, anche concettualmente, e ce ne sono forse poche di eguali. Alfredo Gioventù in pratica ha scelto come allegoria del mare un percorso lineare di acqua apparente, ovvero la mimetica di una ceramica smaltata addossandole, anzi accostandole, dei sassi come trasparentemente segnati da parvenze di scrittura. Bisogna abbassarsi e magari prenderli in mano quei sassi per poterne forse decifrare qualcosa, i versi di alcuni poeti prescelti (più o meno tutti di radici liguri, e intendo radici anche culturali: Montale, Descalzo, Novaro, Sbarbaro, Saba). Io l'ho sentita e la sento quest'opera come una grande nostalgia del mare, dei suoi movimenti perpetui, con dei segni misteriosi del passaggio dell'uomo *ab antiquo* cancellati come dal tempo, dal movimento/rotolamento, dall'usura dello sfregamento dei granelli di sabbia. Come se avesse voluto suggerire una passeggiata ininterrotta su e giù per una spiaggia, segno eterno dell'irrequietezza dell'uomo, magari pacificato per attimi di abbandono, di relax, trovandosi immerso nella natura. Se le scritture fossero state vistose, sui ciotoli, l'autore avrebbe finito per fare probabilmente una specie di monumento ai caduti, invece ha come voluto un lacerto, dei lacerti, leggendo il tempo come un oblio che i segni dell'uomo, del suo genio poetico e della stessa natura paiono indicarci. La famosa bottiglia con un annoso quasi illeggibile messaggio dentro, magari divenuto misterioso... È allora che trovo sia scattato l'elemento soggettivo da Gioventù rilevato: non avendo una immagine forte dentro di me del mare ligure, mi ha assalito il ricordo forte, anche recente, delle mie lunghe passeggiate invernali, primaverili, estive e autunnali in spiagge garganiche, di antica Magna Grecia, che recano magari all'apparenza meno segni antropici. Confesso: il mare di Puglia si è pienamente sovrapposto a quello ligure. Tuttavia credo che, tutto sommato, Gioventù non abbia voluto una connotazione di mare locale – pur pensando di dover dedicare nella famosa *passeggiata* l'opera ad Angelo Barile – ma ne abbia assunto una visione eterna, associata all'uomo immemore.

(Gian Carlo Bojani, 2011)





ROLANDO GIOVANNINI

Un percorso artistico caratterizzato dalla continua ricerca sia nella tecnica che nell'impostazione stilistica è l'elemento basilare della personalità di Rolando Giovannini. La sua formazione avviene inizialmente all'Istituto d'Arte G. Ballardini di Faenza, sua città natale, seguono poi gli studi universitari di geologia e successivamente quelli all'Accademia di Belle Arti di Bologna. I suoi interessi si sono indirizzati verso molteplici vie, tra cui l'attività di docente all'Isia di Faenza e all'Istituto G. Ballardini dove ha ricoperto il ruolo di preside ed è attualmente dirigente scolastico, sempre mantenendo vivo l'interesse per il mondo dell'arte e del design nella duplice veste di studioso e di artista. Lo stesso Giovannini afferma di appartenere a una categoria del tipo *Creativi anni Ottanta* e spiega: "Quando mi sono formato nella professione di preside/dirigente scolastico in ambito artistico si doveva essere un po' critici e un po' tecnologi, un po' artisti appunto".

Le opere di Giovannini sono testimonianza di questa impostazione alla quale egli rimane coerente pur ribaltando spesso schemi ordinari e consuetudini, ma sempre alieno dal desiderio di soddisfare vane mode. Nella sua personalità si coglie la voglia di proporsi con un rinnovamento costante delle sue cifre stilistiche intraprendendo processi metamorfici a volte anche radicali. Il terreno operativo è soprattutto il mondo della ceramica e i suoi progetti sono improntati a una modernità molto meditata, talvolta arricchita dall'attrazione operata da epoche del passato. Questo avviene però in modo equilibrato come si può vedere nel servizio *Set per il tè*, del 2011, prodotto dalla Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903 di Albissola Marina. In quest'opera si può notare il riaffiorare del gusto déco e non si tratta certo di una ripetizione stilistica ma di un trasferimento di certi schemi in un contesto dove ben evidente è l'intento di un rinnovamento estetico. Si tratta di esemplari dalle linee nitide ed eleganti dove la cromia diviene protagonista nella costruzione di un'immagine originale.

Anche in opere di grandi dimensioni Giovannini mantiene un notevole rigore formale, ne è un esempio assai interessante l'esemplare degli anni Ottanta collocato all'ingresso della sede dell'assessorato alla Cultura e Istruzione del Comune di Faenza. Questo lavoro, scaturito da ricerche congiunte di ceramica e neon luminoso, è costruito solidamente su un impianto caratterizzato da forme dalle curve ben definite. Sono sinuosità che si inseriscono con autorevolezza nello spazio senza scatti improvvisi, contribuendo alla definizione di ritmi armoniosi. Concezioni molto diverse appaiono in *Rabbit Tea Pot*, due teiere realizzate da Giovannini, con Giampaolo Bertozzi e Stefano dal Monte Casoni, in Cina (Shanghai) nel 2011. Per esse la progettazione non ha seguito certo una visione tradizionale, si tratta infatti del concretizzarsi di una nuova concezione dove la ricerca è tesa a raggiungere la mutazione estetica dell'oggetto nel quale elementi funzionali, come ad esempio le anse e il beccuccio, assumono nuove morfologie. Ancora più radicale è la svolta del suo linguaggio in *Whow Texture* (2011), un'opera presentata al Padiglione Italia a Torino nell'ambito della 54esima Biennale di Venezia dove Giovannini è stato invitato da Vittorio Sgarbi e Giorgio Grasso. L'installazione è costituita da venticinque figurine, ottenute per colaggio utilizzando un unico modello di un antico bicchiere. Non-



D'A n.87/88
Gen/Giu 2012.

Whow Texture,
ceramica dipinta
a mano, cristallina
e vetro neon colorato
cm 17x9x20 circa

n.55

stante la derivazione da una stessa matrice, ogni elemento ha caratteristiche diverse dovute a interventi di fenditure, deformazioni e sfrangiature nonché all'inclusione di altri elementi come vetri di neon, frammenti di mosaici e smalti. Anche le sbavature causate dallo stato non perfetto dello stampo hanno un loro ruolo come elementi della casualità che ben si integrano in queste inedite morfologie. Noto è anche l'attività di Rolando Giovannini nell'ambito della progettazione di piastrelle. Attento studioso di questo settore, egli è artefice di numerose proposte. Tra le tante ricordiamo una collezione, realizzata a Kyoto nel 1982, dove la ricerca è soprattutto concentrata su effetti di superficie. Infatti i motivi presentati con estrema sintesi formale – si vedano ad esempio le serie *Onda* o *Damigiane* – mostrano evidenti qualità tattili e spaziali. Nel 1986 la serie *Onda* è stata utilizzata per il rivestimento di una stazione della metropolitana della città giapponese di Kobe. (Gilda Cefariello Grosso, 2012)

Warrior, 2011
Porcellana,
h cm 21 circa
n.56





RENZA SCIUTTO

Nell'opera di Renza Sciutto è possibile osservare una speciale capacità di creare immagini. Le ceramiche di questo artista danno origine a morfologie guidate da una notevole razionalità. Si può osservare infatti come nelle rotondità, negli incavi, nella definizione degli orli e negli spessori delle sue opere vi sia un progetto ben accorto. Renza Sciutto giunge al mondo della ceramica dopo la formazione all'Accademia Ligustica di belle arti di Genova. L'esperienza maturata frequentando maestri faentini affina la sua sensibilità per il lavoro ceramico che viene ad affiancarsi alla pittura e alla scultura. La Sciutto predilige, come accennato, un linguaggio molto rigoroso ed essenziale per tradurre le sue concezioni artistiche che sono sempre sottese da un elegante equilibrio formale. In genere il punto di partenza delle sue opere è costituito soprattutto da figure geometriche elementari; da esse prendono avvio soluzioni formali costruite con elementi caratterizzati da ritmi molto eleganti. Ne è un esempio *Angelo-scatoia*: qui l'unità della superficie bianca viene a essere interrotta da un taglio netto dove le due piccole ali del bordo determinano un effetto dinamico di notevole gradevolezza esaltato anche dal colore basato su un registro cromatico dai toni raffinati.

Anche quando le gamme di colori adottate sono vivaci, non giungono mai a rompere l'armonia dell'equilibrio di tutto l'impianto compositivo. Testimonianza significativa di ciò è costituita da una serie di scatole, i cui coperchi ripartiti geometricamente presentano campiture strutturate proprio come incastri cromatici dai toni contrastanti. Spesso Renza Sciutto affianca altri materiali alla ceramica come ad esempio la cera. Questi inserimenti sono ulteriori elementi del linguaggio della Sciutto che le consentono di andare oltre la necessità di soddisfare esigenze estetiche senza confinarsi nell'intenzione di un mero ordine combinatorio tra elementi diversi ma viene a stabilirsi tra questi differenti materiali un rapporto di grande equilibrio e originalità. Di notevole interesse sono alcuni tipi di lastre dove l'impostazione generale è sempre centrata su una griglia compositiva dalle linee geometriche piuttosto rigorose: in esse è sicuramente



La Ceramica
Moderna
& Antica n.277/278
Mag/Ago 2011.

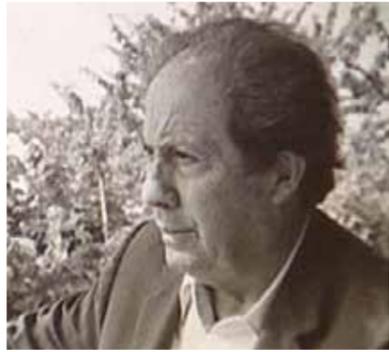
Lastra, 2007
ceramica e cera,
cm 8x40x2 circa

n.57

individuabile la volontà di ottenere una forte unità di base tra la struttura e il tessuto pittorico. Si deve pure sottolineare, sia in questo caso che in altre opere, che il motivo a grata, molto caro all'artista, è ricollegabile al suo periodo di lavoro a New York e si ispira proprio alla fitta quadratura delle facciate dei grattacieli. Anche quando affida l'impianto cromatico solo al colore del materiale ceramico e della cera, Sciutto ottiene risultati qualitativamente interessanti. Infatti, attraverso una sapiente calibratura dei vari elementi compositivi, riesce a impostare strutture in cui pure l'irregolarità dei bordi o le screpolature della cera contribuiscono a creare variazioni di toni che riescono a conferire una particolare vitalità all'intera opera. Anche in alcune stele gli elementi lessicali del linguaggio della Sciutto sono caratterizzati da una raffinata sensibilità che non scade mai nel compiacimento decorativo. Sono esemplari che si inseriscono nello spazio con toni pacati ma che si impongono all'attenzione per la loro costruzione basata su un ben saldo schema compositivo.

Renza Sciutto svolge un'intensa attività non solo come artista, ma anche come organizzatrice di eventi culturali e artistici di grande importanza. Tra il 2000 e il 2002 ha ricoperto il ruolo di coordinatrice di mostre di arte contemporanea al Museo della ceramica Manlio Trucco di Albisola Superiore. Inoltre attraverso il Centro culturale Paraxo, da lei fondato ad Alassio nel 1988, propone progetti di scambio culturale a livello nazionale e internazionale. Solo per citare alcuni suoi interventi particolarmente importanti ricordiamo l'organizzazione del Museo italiano di ceramica contemporanea in Cina, a Fuping nei pressi di Xian, inaugurato nel 2008. Oltre a questa esperienza ha partecipato, sempre in Cina, a eventi artistici di notevole livello, tra cui la manifestazione Foshan International Ceramic Exposition, dove ha presentato le sue opere nel 2002, l'International Master's Workshop and Symposium Exhibition al Sanbao Ceramic Art Institut di Jingdezhen nel 2009 e l'esposizione nel 2010 allo Zhou Guozhen Pottery Museum. (Gilda Cefariello Grosso, 2011)





ALDO AJÒ

Si dice spesso che dietro ogni uomo di successo c'è una grande donna. Nel caso però di Aldo Ajò e di Ines Spogli ci si trova di fronte a una coppia molto più singolare, a una vicenda umana, sentimentale, di lavoro davvero esemplare. Ines ha appena pubblicato un libretto per dare un segno ai parenti e agli amici, per ricordare sia pur sommariamente in talune immagini il forte sodalizio con l'artista, tramite qualcosa tratto solo da quel tanto che conserva in cuore. "Spero che questa semina sia stata fertile", scrive come didascalia a un pannello in maiolica simile a quello che qui si pubblica in copertina come dono alla raccolta Primedico-pertina di Giovanni Mirulla, con la rappresentazione della semina del grano.

Il Maestro che impalma una sua assai più giovane allieva, con la quale costituirà anche una vera e propria azienda, non solo sarà stato attratto dalla giovinezza, dall'avvenenza indubitabile della giovane, ma anche dal suo carattere, dalla sua intraprendenza, dalla sua determinazione. Deve essere stato un fatto non secondario che queste caratteristiche abbiano contribuito nello spingerlo al connubio. E infatti Aldo Ajò con lei a fianco potrà liberamente attivarsi come artista, volto a costituire una realtà, una sua immagine ormai irripetibile di cantore dell'anima popolare, delle tradizioni, dei mestieri, della vita delle campagne, della religiosità, che direi tipica, del misticismo umbro; mentre sua moglie oltre la donna di casa assumeva via via il ruolo di coadiuvante, motrice fondamentale nel costituire una vera e propria azienda dirigendo un bel gruppo di decoratrici, tenendo i contatti commerciali con tutto il mondo, avviando realizzazioni di complementi d'arredo, di bottoni per la moda, combinando materiali diversi con la maiolica in una sintesi elevata delle tradizioni umbre.

Mi si permetta un po' di sana retorica, ma è da dire che coppie come questa hanno grandemente contribuito alla rinascita dell'Italia, a risollevarle le sue sorti dopo la seconda guerra mondiale, quando Gio Ponti andava per tutto il



La Ceramica
Moderna
& Antica n.280
Ott/Dic 2012.

Il seminatore,
maiolica,
cm 41x30 circa
foto di Simone
Minelli.
In basso il bozzetto
dell'opera

n.58

Paese a incoraggiare e a promuovere l'artigianato artistico come quello della bottega Ajò. Veramente un altro mondo. E infatti il grande operatore culturale venne qui, e arrivò anche il gotha della cultura contemporanea. Ho passato molte giornate, lungo vari decenni, a guardare una per una le copie delle commissioni di imprese e negozi anche prestigiosi, in Italia e un po' in tutto il mondo, per dire che tutto è documentabile. Mi stupii, qualche anno fa, di una grande mostra sugli anni Cinquanta, mi pare a Milano, il cui voluminoso catalogo ora non posso ricercare nella mia biblioteca imballata per un trasferimento, catalogo che non teneva affatto conto di fenomeni come questo per ricostituire storicamente quel periodo, basandosi unicamente su macroscopici stereotipi di fatti più o meno risaputi. E la loro casa ultima è il segno fortemente tangibile di questo successo d'impresa. "La nostra bella casa elogiata nei versi del professor Marvardi", scrive ancora Ines nel libretto, e il poeta: "Casa sotto la Ripa tra l'Inghino e Piazza grande ove le molli crete dei fuggenti/rivi eugubini s'arroventa in forme supreme a pieni smalti". E dunque... un'isola del sogno, un'isola felice che in questi anni estremi Ines ha voluto rappresentare in maiolica utilizzando materiali fra i tanti conservati nel loro straordinario laboratorio e assemblandoli. Sono sogni di spiagge, di atolli, di mare, di conchiglie e granchi, di tartarughe ecc., immediati nella loro semplicità: lei che ha goduto per tanti anni il mare di Senigallia e che qui lo traspone come valore assoluto, in un assolo di pura immaginazione, quasi di panica visione, mentre fiori e pesci nelle loro stilizzazioni si fanno giochi decorativi, in cui l'autrice si mostra come sensibile ricettrice dei linguaggi contemporanei. Tutto "en plein soleil".

E la *Prigione* dietro le cui sbarre si intravede un sole, una civetta portafortuna, e un busto di ragazza, che significa? Inconsciamente, forse si manifesta per dire che anche i paradisi dorati, le dorate solitudini hanno aspetti di cattività? (Gian Carlo Bojani, 2012)

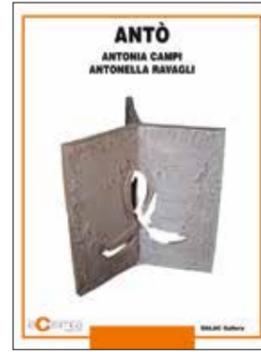




**ANTÒ: ANTONIA CAMPI
E ANTONELLA RAVAGLI**

Dopo le celebrazioni del 2011 a Cerro di Laveno e il Compasso d'Oro alla carriera, il 2012 si conclude con due mostre altisonanti dedicate ad Antonia Neto Campi: prima a Sondrio, nei Palazzi Sertoli, e di seguito al Museo Diocesano di Milano. Sarebbe ingiusto citare i successi di questo personaggio senza menzionare al suo fianco Anty Pansera che, oltre ad averne curato le mostre, l'esaustivo catalogo monografico del 2008 ed essere artefice di molti eventi e avvenimenti che ruotano attorno alla Campi, ne è anche e soprattutto amica da anni. Tanto rumore non è per nulla: la celebre designer, a novant'anni compiuti, si sta riproponendo al pubblico con rinnovata verve. La presente testimonianza, infatti, è frutto dell'incontro diretto e fruttifero con questo colosso dell'arte applicata – nonché della progettazione industriale del Novecento – che ci ha portato a sperimentare nuovi linguaggi e nuove forme attraverso l'arte fittile. Un incontro e intrecci di lavoro che datano 2011 ma che sembrano affondare nella notte dei tempi.

Di amore è giusto parlare per Antonia Campi che per tutta la vita non ha mai rinunciato alla ceramica. La sua storia è stata un'escalation di successi: dopo gli studi accademici e gli esordi come operaia alla SCL di Laveno, conquista un ruolo al fianco di Andlovitz per poi succedergli, come direttore artistico, e in anni piuttosto ostici alle quote rosa. Le sue collezioni, eleganti ma al contempo profondamente trasgressive, come in fondo tutta la sua vita, segnano il passo verso un nuovo approccio all'oggetto d'uso o d'arredo, fino ad arrivare a una inusuale esaltazione dell'ambiente bagno, innalzandolo a piccolo tempio destinato alla cura del corpo. Celati dietro anonime sigle, si nascondono opere ancora oggi di eccezionale modernità e decisamente innovative per quei lontani anni Cinquanta. Così, in *Spaziale C33* non è difficile cogliere l'affinità con i successivi *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, allo stesso modo, dietro le sigle *C73*, *C96*, *C99* troviamo una sorta di pennuti – galli, galline e forse qualche papera – elegantemente ridisegnati. Anche nel campo dei sanitari il suo coraggio non è stato da meno, tanto da reinventare l'ambiente bagno con sagome innovative arricchite da insolite superfici lamellari ispirate alla micologia, colori assolutamente inusuali a caratteriz-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.280
Ott/Dic 2012.

Libro, 2012,
terracotta
parzialmente
smaltata,
cm 17x19 circa

n.59

zarli. È evidente che l'intera produzione di Antonia Campi non è mai scaduta nella routine o nell'osservazione pedissequa delle mode; piuttosto il suo istinto ha seguito costantemente un'innata passione per il nuovo, infischandosi di convenzioni e facili consensi. Ancora oggi questo gusto per la sperimentazione non ha tregua: da alcuni anni, infatti, l'artista-designer si sta rimettendo in gioco lavorando, con una certa continuità, al fianco di professionisti della ceramica: da Elica di Elisabetta Bovina e Carlo Pastore all'Opificio Ceramico di Alfredo Gioventù e Daniela Mangini, fino alla scrivente (da qui la comune firma: Antò). Con grande umiltà, Campi è entrata nei nostri atelier in punta di piedi, cercando di cogliere le caratteristiche di ciascuno di noi e i nostri talenti (peraltro completamente differenti gli uni dagli altri) per renderli funzionali alle sue idee. Ne sono risultati progetti dal design essenziale e umoristico per Elica; una riproposizione, in piccola serie e con le tecniche dell'Opificio Gioventù, di alcuni oggetti appartenuti alla storia della designer; e, infine, nel laboratorio del Mulino dell'Isola a Faenza, l'incontro con la materia e la scultura per la realizzazione anche di grandi opere tra cui il pannello di 350x180 centimetri dedicato all'Unità d'Italia, collocato a Palazzo Montecitorio (Roma), e il *Totem* (base cm 75x50, altezza cm 260) collocato quest'anno a Sondrio.

Se la ceramica è stata il grande amore, Campi però non ha disdegnato alcuni occasionali, ma comunque importanti, tradimenti: dalla felice esperienza nel campo della rubinetteria a marchio RAF ai manufatti in vetro realizzati da Sandro Bormioli ad Altare in Liguria, dai gioielli disegnati per le gallerie Casati di Chicago e Anna Maria Consadori di Milano, alla serie di forbici e al trinciapollo ideati per Ermenegildo Collini. Questi ultimi, insigniti della segnalazione d'onore al Compasso d'Oro del 1959, sono approdati alla collezione permanente del MoMa di New York e oggi sono stati rimessi in produzione dalla svizzera PHI.

Cosa ci riserberà la Campi per il 2013 è forse prematuro o semplicemente scaramantico parlarne: molte idee e proposte stanno bollendo in pentola e sotto l'egida della Pansera ancora una volta saranno meraviglie.

(Antonella Ravagli, 2011)





PIERGIORGIO PISTELLI

In ogni fase, il percorso artistico di Piergiorgio Pistelli è fortemente sostenuto dal profondo desiderio di vivere intense esperienze dove trasferire emozioni, sentimenti e immagini. Fin dall'adolescenza, pur se indirizzato a studi di economia, Pistelli coltiva con grande passione la sua predilezione per l'arte, senza tuttavia passare attraverso una specifica prassi accademica. Questo non gli ha mai impedito di mettere in atto quella che per lui era una necessità esistenziale. Il suo primo approccio con l'arte lo vede interessato a sperimentare nel campo della pittura e sono soprattutto le pinete della sua Viareggio a catalizzarne l'attenzione: egli le ritrae con efficace sintesi e spesso in atmosfere rarefatte. Proprio nella città toscana, dove ancora oggi vive, Pistelli ha respirato un clima particolarmente favorevole alle sue inclinazioni artistiche e sarà qui che troverà quegli incoraggiamenti che gli necessitano, originati soprattutto dalle frequentazioni di due artisti locali: Mino Maccari e Mario Marucci. Sempre desideroso di sperimentare nuove possibilità espressive, Piergiorgio si avvicina anche al mondo della ceramica, approccio che avviene verso la fine del secolo scorso con grande attrazione, in particolare per la scultura in terracotta. Riprendendo una tradizione legata alla terra di Toscana (chiaro è il riferimento all'arte etrusca), Pistelli dà vita a una serie di sculture di notevole interesse. A parte alcune opere centrate su soggetti maschili, come i piccoli busti di atleti, i temi prediletti delle sue ceramiche e anche di gran parte della sua pittura sono i busti femminili. Questi lavori sono dipinti in policromia, a freddo, e spesso vi possiamo notare una matrice iconografica che ricorda figure di sarcofagi e urne cinerarie etrusche. Però, nelle raffigurazioni di Pistelli non vi è la riproposta passiva dell'arte antica, le sue figure sono le donne della Viareggio contemporanea, con capigliature e abbigliamento dei giorni nostri, ritratte nella *rudezza* della terracotta. Infatti, se osserviamo ad esempio il piccolo busto *Alla finestra*, è evidente che l'artista ha colto il personaggio in un momento della sua vita quotidiana: la figura, caratterizzata da un abito dalla



D'A n. 93
Set/Dic 2013.

Calura Estiva, 2007,
scultura terracotta
h cm 25 circa

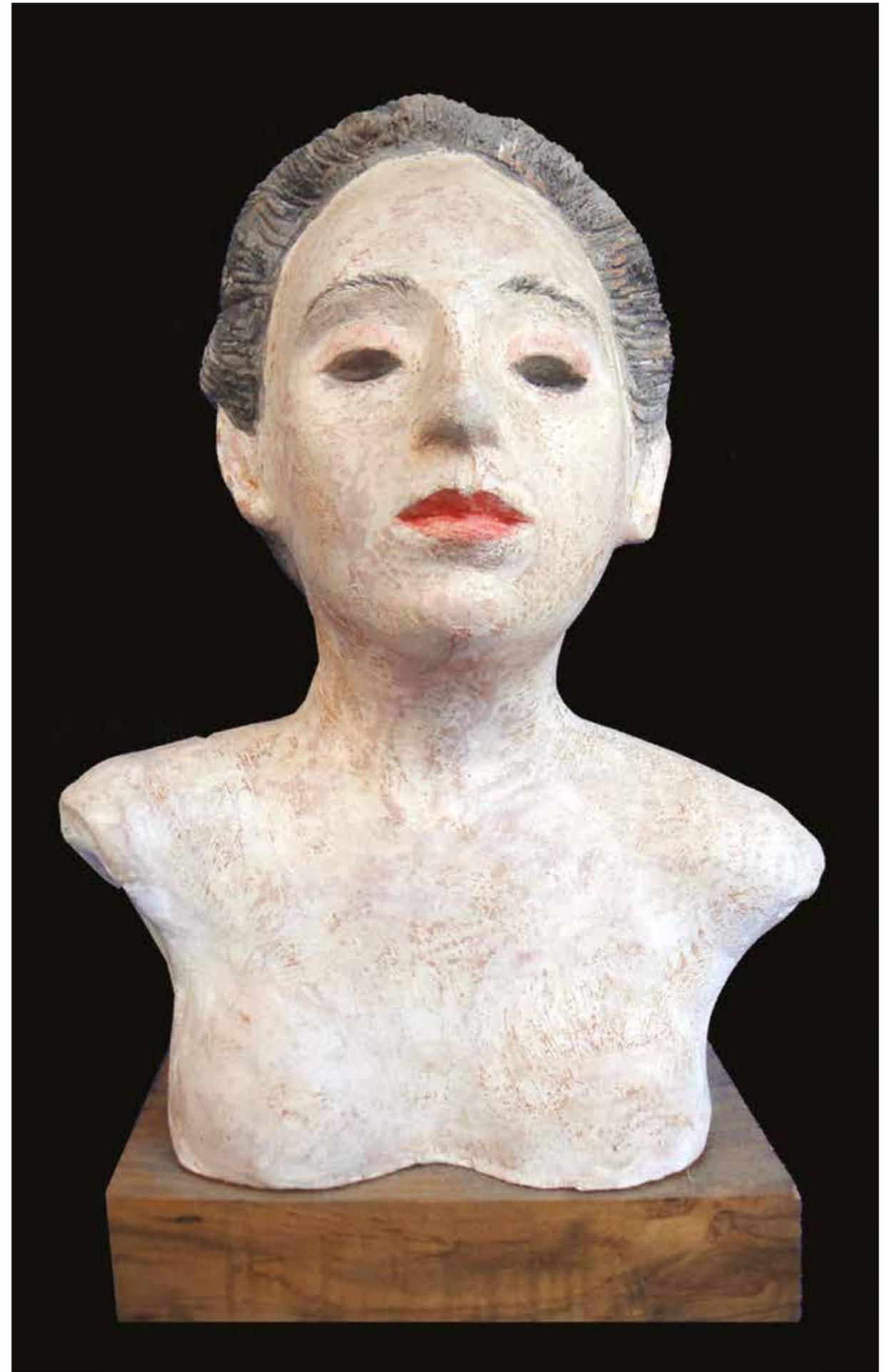
n.60

profonda scollatura, non sembra rappresentata nell'atteggiamento di osservare ma, come gli occhi socchiusi indicano, pare seguire un suo sogno oppure abbandonarsi a una gradevole brezza. Diversamente, in *Calura estiva* Pistelli coglie il soggetto in posizione frontale in una enigmatica espressione che può tradurre sia il torpore indotto dal clima sia la voluttà di lasciarsi avvolgere dai raggi del sole su una spiaggia viareggina. In questo caso, l'autore ha tralasciato ogni accenno di abbigliamento e la capigliatura è raccolta all'indietro per meglio focalizzare l'attenzione sull'espressione del viso.

L'opera *Clara*, invece, è il volto di una donna che si presenta allo spettatore con aria sognante, quasi assorta in dolci pensieri. La costruzione dell'immagine presenta due parti ben distinte, con delle linee geometriche piuttosto nette che caratterizzano l'impianto compositivo del torace, delle braccia e della scollatura triangolare, in netto contrasto con le forme rotondeggianti della testa. Tra le due parti funge da *trait d'union* il braccio a cui si appoggia la guancia.

Profondamente calata in un suo mondo interiore è la figura di *Meditazione*. L'attenzione è focalizzata quasi interamente sulla testa operando un taglio molto alto del busto da cui è individuabile una minuscola porzione del torace.

Diversamente, nella figura *La diva* è messo in evidenza, non senza un cenno di ironia, il corpo del personaggio dallo spirito mondano che si mostra allo spettatore con atteggiamento voluttuoso da *femme fatale*. Nelle sue concezioni, Piergiorgio Pistelli non mette mai in atto intenti di un fare monumentale, i suoi busti sono infatti di dimensioni abbastanza ridotte anche se in essi riesce a concentrare e a fare intravedere un ricco spazio interiore. Indagando così, l'universo femminile non è mai colto dalla tentazione di proporre atteggiamenti leziosi o esasperati concettualismi. L'artista compone le sue figure con una naturalezza immediata che diventa il cardine di una poetica densa non solo di soluzioni formali ma anche di raffinate introspezioni psicologiche. (Gilda Cefariello Grosso, 2013)





GOFFREDO GAETA

L'edizione 2012 della *China International Ceramic Fair*, tenuta in ottobre a Jingdezhen, ha visto la presenza di Goffredo Gaeta a rappresentare la ceramica italiana, con un cospicuo numero di opere della sua recente produzione. Questo è non solo un giusto premio alla vasta attività dell'artista faentino ma anche, indirettamente, un riconoscimento dovuto alla tradizione ceramica nazionale. L'opera di Goffredo Gaeta, infatti, riassume, elabora e rinnova percorsi creativi assai significativi che hanno spesso avuto maturazione in quella fucina di esperienze ceramiche che è sempre stata Faenza. Nei vari momenti dell'attività di Goffredo Gaeta troviamo sempre un comune denominatore: l'interesse per un bilanciato equilibrio tra la forma, le linee e il colore. Indipendentemente dal materiale usato – ceramica, vetro o metallo –, il suo percorso creativo si sviluppa nella ricerca di ritmi di grande armonia. Protagonista assoluta nelle opere di Gaeta è la luce che accarezza le superfici valorizzando la profondità della forma attraendo o, meglio, catturando lo spettatore con un fascino talvolta ipnotico. Esempificazione di ciò sono proprio gli esemplari presentati alla mostra di Jingdezhen, dal titolo *Riflessi su maiolica*, ove si evidenzia con immediatezza, attraverso un repertorio tipologico di grande interesse, la ricerca di una simbiosi dialettica tra i volumi, lo spazio e la luce. Ad esempio, nell'opera *Con la prua al vento* il perno della composizione è centrato sullo sprigionamento di una energia sapientemente guidata da forme che fendono lo spazio, esaltate anche dall'uso degli smalti luminosi, prodotti dallo stesso artista, che accentuano il forte senso dinamico della composizione. La stessa grande vitalità si manifesta pure in opere dalle forme meno articolate come vasi o ciotole. Questi esemplari, infatti, caratterizzati da una elegante semplicità strutturale, vengono rivestiti da una luce dai bagliori guizzanti, che rivelano mutevoli aspetti cambiando il punto di vista dell'osservatore. Analogamente, in opere precedenti come *Onda zoomorfa* del 2007 l'artista ha saputo sviluppare personali valori estetici che rendono omaggio alle forme della natura, ma



La Ceramica
Moderna
& Antica n.282
Mag/Ago 2013.

Con la prua al vento,
2012,
maiolica a riflessi,
cm 47x24x32 circa

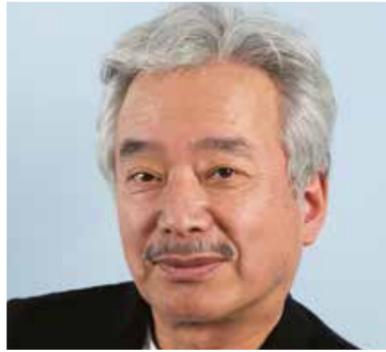
n.61

utilizzando un linguaggio che tende all'astrazione. Il tema delle onde, intese come elemento dinamico per eccellenza, può assumere sembianze quasi umane oppure fattezze di animali e viene trattato in molteplici occasioni dall'artista. Nella scultura *Onda zoomorfa* Gaeta usa una forma che si impone per un modellato dalle curve lisce e brillanti che ben traduce l'energico slancio della massa d'acqua. Negli anni Settanta l'artista faentino crea l'opera *Mare Adriatico*, un lavoro dove la soluzione formale è centrata su elementi compositivi dalle evidenti squadrature e la loro collocazione spaziale viene ad essere orchestrata da una volontà assolutamente rigorosa. Nonostante questo, rimane nella composizione un senso di armonia generato dall'uso di un apparato cromatico fortemente luminoso dovuto all'effetto degli smalti a riflessi.

Goffredo Gaeta ha avuto apprezzamenti sia in Italia che all'estero e le sue opere si trovano in vari musei nazionali e stranieri. Tra i molti riconoscimenti citiamo il Premio Faenza assegnatogli al 28esimo Concorso della ceramica nel 1970. Nelle opere presentate per tale occasione, egli utilizza forme a doppia calotta, solidamente costruite, intervenendo con deformazioni e tagli sulle rotondità delle superfici e creando effetti di pieno e di vuoto che accentuano l'effetto plastico. Anche qui un ruolo importante viene affidato agli smalti che, opportunamente stesi, creano una studiata disuniformità e una rudezza delle superfici a sottolineare la forte coesione fra i valori della forma e le sue relazioni spaziali. Il maestro continua a lavorare con passione ed entusiasmo nel suo particolarissimo laboratorio nei pressi di Faenza. Questo era la sede di una cartiera, risalente al XV secolo, rimasta attiva fino al Settecento. Gaeta ha acquistato l'edificio nel 2002 e con un accurato restauro gli ha restituito nuova vitalità. Infatti, oltre ad essere la sede del laboratorio dell'artista, si è trasformato in *Centro d'arte La Cartiera* dove vengono organizzate esposizioni e presentati numerosi eventi culturali.

(Gilda Cefariello Grosso, 2013)





TOMO HIRAI

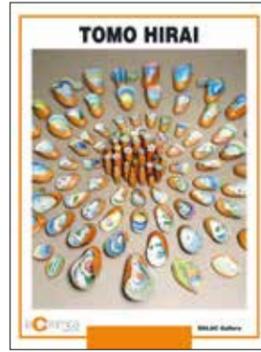
L'artista dell'armonia creativa, che sa fondere culture e tradizioni eterogenee senza restrizioni temporali o spaziali. Tomokazu Hirai è la sintesi ideale, il punto di incontro, fra la sensibilità giapponese e quella italiana. "Tomo" è un artista eclettico e globale, capace di riunire in una contaminazione di grande originalità la cura del particolare e del più piccolo dettaglio, tipica della cultura giapponese, con le calde e solari emozioni della terra italiana. È un nuovo mondo quello che si ritrova nelle opere di Hirai, belle e raffinate, che valorizzano, insieme a una tavolozza di colori vivaci, la consistenza e la tonalità della creta. Da più di trent'anni Tomo Hirai si divide tra il Giappone, sua terra di origine, e l'Italia, dove ha eletto Faenza come sua città adottiva. Un lungo, proficuo e intenso periodo in cui Hirai ha armonizzato perfettamente tutte le sue nicchie e le esperienze. La luminosità della tavolozza di colori e la vitalità della forma sono elementi caratterizzanti della cifra stilistica di Hirai, lungo un processo creativo e dinamico che ha saputo unire arte e mestiere, natura e storia, attraverso un lavoro di ricerca instancabile di un artista completo. Le magie del colore, la misura della materia e il fascino delle forme, la fantasia dell'immaginazione plastica, suggestioni e metafore che stimolano la riflessione, hanno attraversato i diversi periodi creativi in una continua evoluzione di un maestro che ha saputo unire con successo la tradizione orientale e quella occidentale, l'architettura e l'oggetto, la natura e la costruzione concettuale.

Momenti di un percorso d'artista.

Arrivato in Italia, Tomo Hirai osserva dal vivo le maioliche antiche. Si orienta e si ispira all'arte e all'architettura del Rinascimento, alla qualità formale e all'umanesimo che questo incarna. È la stagione dei frammenti che accoppiano i decori più ricchi della tradizione faentina (palmette persiane, occhi di pavone, foglie accartocciate, graticci) a inediti colori di matrice orientale, mentre suggeriscono alla fantasia ulteriori significati metaforici. Ricchi di fascino e di peculiare sensibilità cromatica sono le figure femminili stilizzate.



Vaso, 1994, refrattario dipinto in policromia a terzo fuoco, cm 18x36x55 circa
n.63



La Ceramica Moderna & Antica n.282 Mag/Ago 2013.

Fiore Fantasia, 2013, (singolo pezzo) maiolica, cm 33x17x19 circa

n.62

La natura si rivela e avvolge una serie di opere in maiolica (e in gres) dedicate alla Toscana: suggestioni paesaggistiche fortemente pittoriche che rimandano ai colori dei colli di quella terra, e ai loro andamenti sinuosi punteggiati di cipressi di carducciana memoria. Nell'ultimo periodo, potente è il ritorno alla pittura nelle vaselle in cui si scorge l'espressivo contrasto tra la terracotta e il rivestimento maiolicato dove dominano i colori dei fiori resi con straordinario tocco decorativo da policrome pennellate, tanto che sembra di poterne annusare e carpire i profumi.

L'anima dell'organizzatore e del designer.

Tomo Hirai è un ceramista affermato, ma è anche un coordinatore di eventi culturali e d'arte, tuttora protagonista di rilievo. La sua presenza, nata e maturata nell'ambito degli scambi culturali tra Giappone e Italia, sulla scia del gemellaggio fra Faenza e Toki, ne ha fatto il trait d'union tra la città romagnola e molte località giapponesi di tradizione ceramica. In Italia, portano la sua firma come coordinatore organizzativo le mostre *Raku* (1999), *Jiki porcellana giapponese dal 1610 al 1760*, la grande esposizione che dopo il Museo Internazionale delle Ceramiche fu trasferita a Parigi e a Bruxelles con il nome di *Imari* (2005), e la personale del grande artista Suheraru Fukami (sempre al MIC). In Giappone, Hirai ha collaborato alla realizzazione di *Capolavori di Maiolica italiana* (1981) e *Maioliche dal Trecento al Seicento del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, la mostra itinerante che portò in sei musei nipponici ben centomila visitatori. Negli ultimi anni, Hirai ha seguito le mostre-omaggio a Carlo Zauli e Guerrino Tramonti in quattro musei delle principali città giapponesi. Tomo è anche creatore di arredi urbani e in questa veste si è affermato in patria per alcuni progetti affidatigli da istituzioni pubbliche per la pianificazione di aree e spazi abitati. Hirai ha operato a Zama, Sagamiouno, Tokyo e soprattutto, dal 1987 al 1991, a Tama New Town, un'area di sviluppo urbanistico nei sobborghi occidentali della capitale dove ha curato la pianificazione paesaggistica. Il



Vaso Fragment, 1996, grès, a terzo fuoco con oro, cm 56x9x32 circa
n.64

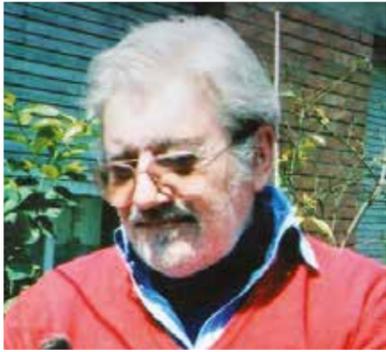


parco ambientale Via Stagione, creato in collaborazione con un gruppo di ceramisti faentini, proprio di fronte alla stazione dei treni Keio-Horinouchi, è diventato un biglietto da visita molto amato come spazio aperto per le comunicazioni interpersonali.

La carriera a tappe tra Italia e Giappone.

Tomokazu Hirai nasce nel 1947 ad Amagasaki, Hyogo, in Giappone. Appassionato di arte e archeologia fin dal liceo, indirizza i suoi studi verso il mondo delle arti figurative: prima interessandosi alla pittura, poi scoprendo la ceramica. Si laurea in pedagogia all'Università Kyoiku di Osaka e poi consegue il diploma all'Istituto di ricerca ceramica di Kyoto. Nel 1972 arriva in Italia, a Roma, per studiare nell'atelier di Nino Caruso, dove apprende la tecnica ceramica scultorea e architettonica. Diversi anni dopo, nel

1999, l'esposizione *Nino Caruso e Tomo Hirai. Dialoghi*, allestita a Roma nella sede dell'Istituto giapponese di cultura (The Japan Foundation), metterà a confronto i due artisti. Tomo frequenta l'Istituto d'arte per la ceramica Ballardini di Faenza, città dove inizia la sua attività, studia design e arti plastiche con maestri come Carlo Zauli e Alfonso Leoni e conosce la serigrafia con Rolando Giovannini. Nel 1976 vince la borsa di studio del Governo italiano e rimane nel nostro paese dove apre un laboratorio. Diventa membro dell'International Academy of Ceramics (IAC) ed è tra i fondatori del gruppo *Nuova Ceramica*. Partecipa al Concorso Internazionale per la Ceramica d'arte contemporanea, conquistando una medaglia d'oro nel 1979 e una di argento nel 1982, due tra i numerosi premi e riconoscimenti ricevuti nella sua carriera d'artista. (Giuseppe Sangiorgi, 2013)



GUERRINO TRAMONTI

Guerrino Tramonti nasce a Faenza il 30 giugno 1915, dove nel 1927 frequenta la scuola comunale di disegno industriale e plastica per gli artigiani Tommaso Minardi, luogo di studio dal quale emerge un approccio globale alle arti (comprese quelle decorative e applicate) e coacervo di grandi artisti/progettisti che qualche anno prima hanno costituito lo straordinario *cenacolo baccariniano*. Il direttore della scuola, interrogato dalla madre sulla predisposizione del figlio, risponde con un giudizio, il netto diniego, che sarà ribaltato nel 1931, quando, a soli 16 anni, Guerrino vince il premio *Rimini* per la scultura mentre lui viene scartato. La critica di quella manifestazione mette in evidenza "la sintetica schiettezza di certe figure" del giovane artista, nella cui opera si leggono le lezioni di Arturo Martini (*Ragazzo seduto*, terracotta, 1930), in particolare nelle espressioni dei volti.

Nel 1928 Tramonti si iscrive alla Regia Scuola di ceramica di Faenza, sotto la guida di Anselmo Bucci e Domenico Rambelli – il primo è un grandissimo ceramista (da rivalutare) che manterrà a lungo la presenza del suo insegnamento sull'opera del nostro autore –, poi, nel 1929, inizia a bazzicare lo studio del pittore Franco Gentilini, a cui è accomunato da una visione immaginifica e surreale, e frequenta per un breve periodo l'Accademia di Belle Arti a Ravenna. Nel 1932 partecipa (assieme a Serafino Campi e Franco Gentilini) alla mostra dei GUF romagnoli presentata a Faenza da Lorenzo Viani e vince il secondo premio al concorso *Rubicone* di Rimini. Nel 1934 modella il busto di Alfredo Oriani, opera di eccelsa qualità che oscilla fra memorie bistolfiane e monumentalità rambelliana, vince il primo premio al *Rubicone* e dice no all'invito rivoltagli da Arturo Martini di seguirlo nel suo studio milanese. Nel 1938 viene premiato al primo Concorso Nazionale della Ceramica della città di Faenza con la *Testa di fanciulla*, opera che ricorda i particolari di alcuni dipinti di Giorgio De Chirico e che mette in evidenza la rappresentatività formale e la scelta di campo all'interno del dibattito sulle arti di quegli anni. In tale periodo l'amore per la ceramica si evidenzia nella terracotta visibile prima di approdare agli smalti e ai colori squillanti del secondo dopoguerra. Trasferitosi per un breve periodo ad Albissola nella Casa dell'Arte, esegue una *testa di giovinetta* che dal concorso faentino passa alle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche (l'opera sarà distrutta durante la seconda guerra mondiale). Nel 1944 è a Venezia con Domenico Matteucci e si incontra con De Pisis. Nei decenni successivi e sino alla fine degli anni Sessanta continua a fare ceramica per poi dedicarsi principalmente alla pittura. Nel dopoguerra si legge la presenza di Picasso, come nel vaso color manganese con rilievi, di Melandri e dei suoi bassorilievi; in seguito, soprattutto in ambito pittorico, appare evidente la conoscenza di Fernand Leger, di cui il Museo di Faenza aveva acquisito alcune opere. I rapporti con le culture non si limitano a questi ambiti e influssi in qualche modo *diretti*. Le conoscenze, infatti, si allargano alle ceramiche precolombiane (di cui ora il museo faentino possiede una prestigiosa collezione), evidenti con la fiasca zoomorfa, e al design scandinavo, soprattutto con alcuni vasi bianchi e con le ricerche sul gres. Nel secondo dopoguerra la presenza scandinava si diffonde ampiamente in Italia attraverso le triennali, riportando la ceramica



La Ceramica
Moderna
& Antica n.283/284
Set 2013/Apr 2014.

Natura morta,
1956-1961,
ceramica vassoio
con fondo bianco
con bicchiere,
coltello, cocomero,
pera, grappolo
d'uva,
cm 66x31,5x4,5
circa

n.65

a valori plastici primigeni e a ricerche tecnico-materiche. Su tali ricerche si innestano specificità uniche della ricerca tramontiana che le apparentano ad alcuni episodi straordinari, tuttora in *fieri*, della ceramica giapponese. L'esito superlativo viene raggiunto con la ciotola azzurra coi suoi cristalli e le sue sfumature. Il disegno che si crea sulle superfici interne ed esterne dell'oggetto richiama alcuni effetti delle ceramiche Jiki (1610/1.60), realizzate appositamente per lo shogun. In questi anni Tramonti ottiene numerosi riconoscimenti, fra cui due premi Faenza nel 1952 (presenta opere realizzate in collaborazione con Antonio Scordia) e nel 1955 (ex aequo con Carlo Negri).

Nel 1951 Guerrino insegna plastica alla Scuola d'Arte di Civita Castellana, vicino a Roma. Grazie all'amicizia con Franco Gentilini, con il quale a Faenza ha avuto rapporti sin dall'adolescenza, frequenta gli ambienti artistico-culturali della capitale. Nel 1956 l'editore De Luca gli pubblica una monografia con presentazione di Leonardo Sinisgalli, nella collana *Artisti di oggi*. Nel 1953 è nominato direttore della Scuola d'Arte per la Ceramica di Castelli d'Abruzzo. È di questo periodo la ricerca sulle terrecotte invetriate di grosso spessore con le relative *nature morte* che per decenni costituiranno la cifra originale, unica e immediatamente riconoscibile della sua opera. Le nature morte si riallacciano al lungo dibattito di quegli anni tra le diverse espressioni artistiche sull'importanza della tradizione classica, sull'espressività delle avanguardie, sulla lettura della realtà fenomenica. I rapporti con le esperienze di Cagli, Capogrossi, Guttuso e Leoncillo lasciano i segni più imprevedibili sulla sua opera. I segni di Capogrossi, il disegno veridico a grosso spessore di Guttuso, la materialità di Leoncillo sono rintracciabili nelle ceramiche come nei dipinti. A quell'epoca la ceramica in Italia è una protagonista a tutto tondo che guadagna sul campo la titolarità della sua appartenenza all'espressività artistica maggiormente significativa. Alcuni dei più importanti periodici, come la rivista *Domus* di Giò Ponti, sono *costretti* a riportarla costantemente nelle proprie pagine. Lucio Fontana corrompe la tridimensionalità delle superfici con tagli e buchi, Tramonti, da parte sua, trasforma le medesime superfici in fatti tridimensionali con la matericità grumosa dei dipinti e con la profondità – a più piani sovrapposti – inventata con le cristalline trasparenti *craquelè* a grosso spessore. La forza e la presenza formale e materica della tradizione si associano all'assoluta novità delle forme e delle tecniche. *Il Terzo cielo di Castelli*, un grandioso soffitto a due spioventi, viene realizzato a Castelli in collaborazione con Arrigo Visani, Serafino Mattucci e gli studenti dell'istituto. L'opera, presentata e premiata alla decima Triennale di Milano, rappresenta una citazione contemporanea del soffitto maiolicato della Chiesa di S. Donato di Castelli. Nel 1958 Tramonti dirige la Scuola d'Arte di Cagli (Marche), nel 1959 l'Istituto Statale d'Arte di Forlì fino alla fine degli anni Sessanta, per assumere infine – senza peraltro esercitarla – la direzione dell'Istituto d'Arte per la Ceramica di Nove di Bassano. La scrittura diviene ora un elemento partecipe della sua opera sia come elemento grafico-rappresentativo, sia come decoro ed elemento di meditazione sulla realtà cogente. Il suo lavoro si trasforma in opera poliedrica e complessa, risente della felice presenza della migliore cultura italiana fra le due guerre. Parlare/



scrivere solo di ceramica, accennare alla sua pittura, significa sminuire l'opera di Tramonti che, come si vede nel soffitto di Castelli, ha investito l'architettura, il metallo, la tessitura, i tappeti, i foulard, collegando – in uno stretto connubio – le espressioni più note dell'arte alle sue manifestazioni più quotidiane. Una ulteriore riflessione riguarda la destinazione d'uso degli oggetti realizzati da Tramonti:

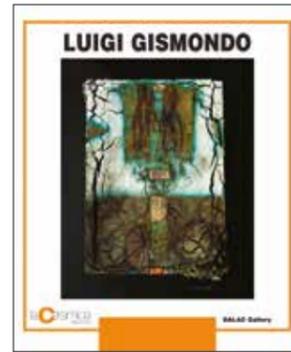
sono vasi, fiasche, vassoi, servizi da caffè, brocche, in cui la presenza culturale della quotidianità dell'uomo e della sua trasformazione qualitativa si fa prepotentemente strada per trasformare tutta la realtà immediata in un nuovo mondo formale. Insomma, è necessario un ampliamento della ricerca che investa a tutto campo anche questi manufatti. (Tiziano Dalpozzo, 2014)



LUIGI GISMONDO

La ricerca artistica di Luigi Gismondo è strettamente connessa alla città nella quale è nato e vive, cioè Grammichele, distante pochi chilometri da Caltagirone, sito siciliano riconosciuto dall'Associazione Italiana Città della Ceramica quale viva testimonianza di luogo in cui si è sedimentata una profonda cultura ceramica. Un territorio dove, nel tempo, si sono attivati specifici itinerari artistici conseguenti alle condizioni ambientali e a grandi eventi, come il devastante terremoto del gennaio 1693. CIRCOSTANZA, quest'ultima, che determinò interventi innovativi, specie nell'ambito urbanistico, dando corso a una situazione per cui alla non mai sopita memoria traumatica si accompagna una razionalità risarcitoria. Una situazione dai risvolti culturalmente rilevanti che si riflette nella geometria della pianta di Grammichele, la nuova città costruita al posto del borgo Occhiola distrutto a seguito del sisma. Condizione questa dai forti rimandi emotivi radicati in un'antica storia alla quale Luigi Gismondo appronta risposte espressive nel solco di una modernità con cui si rapporta con occhio indagatore che gli consente autonoma e originale voce. I primi avamposti di questo percorso sono il diploma conseguito all'Istituto d'arte di Faenza e la docenza all'Istituto d'arte Raffaele Libertini di Grammichele dove il ceramista Gismondo orgogliosamente opera per quarant'anni. Da lì l'artista guarda verso l'ampio mondo acquisendo, specie negli anni Sessanta del secolo passato, affascinanti stimolazioni che ha l'intelligenza di non gerarchizzare, nella convinzione che, utilizzato correttamente, ogni intervento contiene ricchezze espressive ineludibili.

Gismondo si avvicina a un informale connotato da gestualità apparentemente casuale perché, a un'attenta lettura, si evidenzia un basilare controllo del percorso nella strutturazione plastica dell'opera. Negli anni Settanta egli elabora uno svolgimento modulare in un contesto caratterizzato da forti declinazioni segniche che già mettono a nudo quello che costituirà la sua cifra operativa, cioè un rapporto ine-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.283/284
Set 2013/Apr 2014.

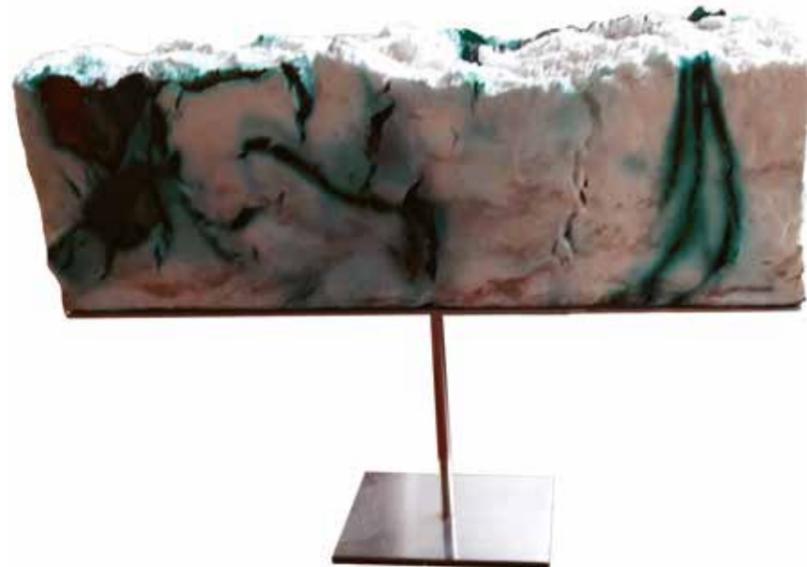
Disgregazione
n. 3, 2013, impasto
ceramico,
cm 25x45 circa

n.66

sausto con la materia, rapporto sempre gioioso che attraversa la durezza manipolatoria con la perenne necessità di dare forma e senso all'argilla che, confessa in nostro autore, tende a scivolare tra le dita. Questo percorso operativo evidenzia la profonda vocazione di Gismondo a ricercare le proprie radici umane e culturali nel concetto di terra come complessa manifestazione di luogo concretizzato nell'argilla. L'operatore intercetta un alto tasso antropologico nelle vene della materia riproposta come scultura, totem, segno sacrale, campo nel quale la storia viene colta nell'attualità esistenziale. Pur nel rispetto e nel controllo rigoroso della forma compositiva, Luigi Gismondo rompe la struttura bloccata, recupera con efficacia espressiva la dimensione del basso e dell'alto, dell'orizzontale e del verticale, sui quali immette le memorie del muro, del lacerto archeologico, il frangersi dello scorrere della lava etnea, la fluidità dello spazio.

Un rapporto esaltato dal colore che si dirama dai toni terragni del marrone, dell'ocra, agli azzurri, ai bianchi fino a pervenire a luminose monocromie. Un percorso che implica coscienza della materia, maestria nell'impiego dell'impasto ceramico, degli ossidi, degli ingobbi, anche della fiamma ossidrica in una avvolgente manipolazione che si dirama dai manufatti astratti agli oggetti d'uso come la ciotola, la vasella umbra, le antiche *lumere* siciliane. Tutte tipologie compositive che hanno dato luogo alla partecipazione da parte dell'artista a molte manifestazioni espositive con conseguimento di riconoscimenti internazionali. Gismondo afferma e, in un certo senso, consacra il suo rapporto con il territorio con approfondite ricerche sulla storia, le tradizioni, i documenti artistici presenti a Grammichele, come lo studio, di recente pubblicato, sul Crocifisso seicentesco di frate Umile da Petralia, scultura lignea conservata nella locale Chiesa di San Leonardo che ha formato oggetto di accurato restauro da parte di Costanzo Cucuzza.

(Luciano Marziano, 2014)



Disgelo, 2006
impasto ceramico
come una porcellana
tenera, monocottura
1000° foggatura a
secco,
cm 13,5x38x3x28,5
circa
n.67





LEE BABEL E ALESSIO TASCA

Lee Babel. L'esperienza maturata tra il 1957 e il 1960, quando ancora giovanissima frequenta a Erbach, città dell'Assia, il laboratorio di Walburga Külz, allieva di Hans Lindig insegnante di ceramica al Bauhaus, lascia in Lee Babel una forte impronta, tale da indirizzare la scelta stilistica che caratterizzerà la sua intera opera. Già negli anni Sessanta, infatti, lo stile della Babel nelle progettazioni è riconoscibile per un tipico disegno dalla linea limpida ed elegante; e ben presto le sue sperimentazioni affrontano opere più complesse da cui traspare l'esigenza di raggiungere soluzioni dalla sempre maggiore compostezza formale. Sul finire degli anni Settanta, quando arriva in Italia, Babel continua la sua ricerca realizzando opere impegnative di chiara impostazione architettonica, centrate su volumi geometricamente determinati, usati come moduli assemblabili per la costruzione della struttura. Pur nella semplicità, che è l'essenza del progetto sottostante, le opere di Babel presentano una ricca e personale serie di elementi sintattici che definiscono il suo linguaggio espressivo; sono opere sicuramente moderne, ma a ben guardarle riportano alla memoria aspetti della tradizione del passato. Ne sono un esempio le figure geometriche elementari scelte come soluzioni decorative per le superfici delle sue formelle: per esse è naturale pensare come riferimento alle strutture di motivi cosmateschi delle cattedrali medievali. Anche l'uso di piramidi a gradoni non può essere inteso solo come adozione di soggetti decorativi, ma piuttosto come consapevole riferimento a elementi tipici di antiche civiltà. Vale la pena di citare, ad esempio, *Ovale*, opera dove i moduli compositivi sono attentamente assemblati ricorrendo a un impianto centrato sull'armonia dei singoli elementi formali. Analogamente in *Mogilno*, realizzata nel 2001, possiamo ammirare la presenza di linee più arrotondate come l'apertura a tutto sesto nella parte mediana, oppure la nicchia collocata nella zona inferiore della struttura. Soprattutto è da rilevare la puntuale precisione del progetto che affida al motivo cilindrico aggettante, nella parte centrale, la funzione di fulcro attorno al quale avviene lo svolgimento narrativo basato su contrappunti cromatici e cadenzate ripartizioni della superficie. L'impianto costruttivo diviene ancor più complesso in *Porta Venezia*, del 2002, caratterizzato dalla contrapposizione tra il sistema archivoltato e quello architravato. Soluzione questa già sperimentata nel 1991 in *L'ombra della casa*, dove il rigore della struttura acuminata viene temperato dalla linea curva dell'arco. Il tema della porta, come abbiamo potuto osservare, ricorre spesso nei lavori di questa artista. Singolare esempio si ha in *Scrovegni*, un'opera del 1992 nella quale una grande porta a due fornici delimitati da torri presenta una commistione di varie linee, soprattutto curve. L'interesse di Lee Babel per il tema della porta vista come elemento di collegamento tra differenti spazi non manca certo di valori simbolici. Interessante è l'analogia con la pittrice americana Georgia O'Keefe che proprio su questo tema, già nei primi decenni del Novecento, traduce immagini che, benché riprese dal vero, sembrano introdurci in un mondo metafisico. Della Babel è particolare anche la maniera, generalmente espressa con toni molto garbati, di interpretare temi come quello, ad esempio, della figura del leone. Svincolando l'immagine da ogni descrizione naturalistica, l'artista centra l'attenzione su una forte geometrizza-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.285
Mag/Ago 2014.

Quattro formelle
per Murale, 2014,
realizzate a lastra
le due di Babel,
a trafila le due
di Tasca,
cm 60x11x60 cad.

n.68-69

zione e una estrema sintesi formale del soggetto. Grande spazio nell'attività di Babel è riservato alla progettazione di stufe per le quali l'artista mantiene inalterata la sua cifra stilistica. La stufa, elemento importante nella realtà della vita quotidiana di un passato non molto lontano, è stata anche l'ispirazione di tante narrazioni fiabesche: essa diviene consigliera in alcune fiabe russe, in altre diventa oggetto tanto agognato e tanto fatale come accade nel racconto di Andersen *L'omino di neve*, oppure viene sentita come cosmo vitale per alcuni personaggi fiabeschi che vivono e agiscono rimanendo sempre seduti su di essa. Forse da reminiscenze dell'infanzia, nasce in Lee Babel l'interesse per la stufa intesa come elemento funzionale al riscaldamento e come struttura integrata nell'ambiente stesso con assoluta valenza scenografica. Anche qui le forti geometrizzazioni dei volumi e delle partiture decorative non limitano ma arricchiscono il forte carattere del complesso compositivo sottolineato dalle eleganti scelte cromatiche, anch'esse perfettamente in linea con la compostezza del linguaggio della nostra artista. La stessa matrice sintattica è riscontrabile in *Murale*, un'installazione – costituita da cinquanta elementi quadrati di cm 30x30x10, realizzati con materiali diversi come il refrattario e il gres – che è stata progettata recentemente assieme ad Alessio Tasca e che in occasione dell'edizione 2014 di Argilla Italia sarà esposta nel foyer del Teatro Masini di Faenza. Il lavoro svolto dai due artisti ha visto l'impiego di tecniche diverse: la costruzione a lastra è il metodo usato da Lee mentre Alessio si è affidato all'estruzione con la trafila. Di grande interesse è l'impianto coloristico scelto per le formelle, nelle quali emerge una orchestrazione quanto mai particolare. Si tratta, infatti, di una perfetta simbiosi realizzata tra l'espressione cromatica dei toni severi del colore naturale della materia, l'effetto di luce-colore degli intagli, dei rilievi e delle incisioni, e i toni vivaci degli smalti adottati per le dinamiche soluzioni decorative pittoriche. (Gilda Cefariello Grosso, 2014)

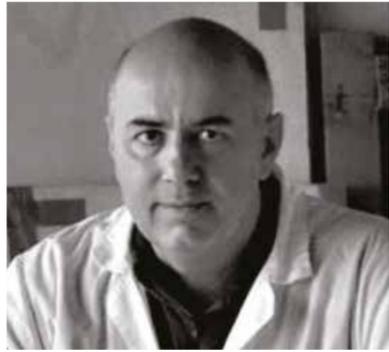
Alessio Tasca. La caratteristica che contraddistingue le opere di Alessio Tasca è un senso di forza ed energia. Si deve proprio dire che la materia ceramica nelle sue creazioni si libera nello spazio con variate articolazioni mostrando squarci luminosi e cupi anfratti. La trafila è il mezzo che gli permette di giungere a soluzioni formali dominando sul materiale e agendo su esso con opportuni interventi. Nel laboratorio dell'artista Giovanni Petucco, a Nove, il giovanissimo Alessio sviluppa un'affinità fortissima con il mondo della ceramica. Completati gli studi all'Istituto d'Arte di Nove, e poi in quello di Venezia, negli anni Cinquanta Tasca incomincia il proprio percorso indirizzando le sue sperimentazioni prevalentemente nella ricerca di schemi figurativi. Ne è un esempio qualitativamente notevole la rappresentazione della natività, un'opera del 1951 dove riecheggiano ancora schemi della plastica martiniana. Organizzata in forma di trittico, la composizione si presenta interessante anche per la scelta cromatica ridotta a pochi toni con la prevalenza del giallo intenso. Fin da questi anni giovanili l'artista cerca con forza un nuovo modo di intendere l'espressione ceramica. Ecco allora il ricorso all'uso delle trafile con cui darà vita a sculture di grande originalità. Il meccanicismo delle trafile diventa nelle sue mani uno strumento per inven-



tare nuovi paradigmi espressivi. La forma ottenuta per estrusione assume una storia propria sia nelle grandi sculture sia negli esemplari pensati per la funzione pratica. Nascono così particolari servizi da caffè e la fortunata serie di vasi dalle forme sinuose, chiamati i cornovasi. Caratterizzate da una grande sobrietà strutturale e cromatica, affidata solo a smalti grigi, queste opere rappresentano una concezione moderna dell'oggetto d'uso tanto che al Victoria and Albert Museum sono raccolte nelle collezioni del settore relativo al design.

Colpisce soprattutto nei lavori di Tasca la volontà di superare l'idea di scultura tradizionalmente intesa per sviluppare un linguaggio plastico dalle forti connotazioni che riesce abilmente a fondere la dialettica delle scansioni spaziali con i contrasti prospettici. Le sculture, vere e proprie volumetrie ipnotiche, hanno la peculiare capacità di sedurre lo sguardo dello spettatore attirandolo nelle profonde rigature e rugosità delle superfici, nelle screpolature e negli squarci dove contrasti di luce e ombra contribuiscono in modo significativo a definire l'intero impianto strutturale. Esempificazione di tutto ciò può essere *Rozzampia*, una creazione del 1979. L'artista interviene sulla materia estrusa modellando con tagli e riduzioni un'immagine di grande impatto visivo. Nella sua evidente robustezza l'opera propone spaccati dove griglie compositive di grande rigore offrono una frantumazione continua dell'unità di superficie in un susseguirsi di calibrati rapporti tra i pieni della materia e i vuoti dello spazio. Maggiore compostezza formale è riscontrabile invece in *Mesole*, un'opera connotata da toni di eleganza formale da cui si sprigiona un profondo senso dell'armonia regolato da cadenze ritmiche. L'espandersi in verticale della struttura è ben sottolineato dalle profonde incisioni nella materia che divengono anche preziose sigle decorative. Più cupo, non solo per le scelte cromatiche, è il sentimento che traspare da *Voghera*, una scultura del 1992 che porta con evidenza i segni dei contrasti cromatici, ottenuti anche attraverso l'avvicinamento di materiali diversi, e nella quale i profondi squarci pongono sapientemente in relazione pro-

spettica gli interni e gli esterni; cosa che accentua il tono malinconico dell'opera concepita come la traduzione di un elemento-rudere, il quale, perduta la sua integrità strutturale, mostra desolatamente brani del suo interno. La ricerca di nuove soluzioni per la rappresentazione del tema del disfacimento continua, poi, a distanza di anni. Sintomatica, in tal senso, è *Acreide* del 2001, lavoro nel quale, come in *Voghera*, l'artista insiste su morfologie dagli squarci accentuati per descrivere le profonde ferite generate dal tempo e dall'incuria. Persino nel nome questa scultura evoca mondi lontani ormai scomparsi, come la città greca di Akrai, nei pressi di Siracusa, la cui presenza è testimoniata solo dai pochi reperti rimasti. Anche in realizzazioni di altra natura, ad esempio i grandi pannelli, Tasca utilizza costantemente, quasi in modo rituale, la tecnica della trafila. È il caso dell'articolatissimo rivestimento eseguito nel 1991 nell'antica fabbrica Mura Antonibon dove traduce in immagini, con efficace sintesi narrativa, il ricordo di un mondo sedimentato nella sua mente. Alcuni anni più tardi, nel 1997, è la volta degli scenografici pannelli dei mesi la cui matrice iconografica è costituita dagli affreschi di Torre Aquila nel castello del Buonconsiglio a Trento. Recentemente l'artista ha prodotto, assieme a Lee Babel, *Murale*, una installazione che sarà ospitata nel foyer del Teatro Masini di Faenza in occasione di Argilla Italia 2014 e che risulta composta da cinquanta formelle nelle quali la materia è ancora protagonista. Le formelle sono state realizzate con tecniche diverse – a trafila quelle di Tasca, a lastra quelle della Babel – e uniscono tratti di rigorosa impostazione a una narrazione dal ritmo fluente e sciolto. A proposito di questo genere di opere va citata anche la scenografia per *L'Orto* di Marco Paolini, presentata al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1998. Il lavoro, di grande impatto visivo, è costituito da una serie di formelle ottenute per estrusione con vari tipi di trafile. Splendido è l'effetto d'insieme con l'alternarsi dei toni chiari e scuri del materiale ceramico e con l'articolata tipologia delle soluzioni decorative. (Gilda Cefariello Grosso, 2014)



GATTI 1928

È, quello di oggi, un viaggio emozionante nel mondo della ceramica, in uno storico atelier che affonda le sue radici agli inizi del secolo scorso e che da Faenza tuttora testimonia nel mondo la tradizione e il *savoir faire* di un'eccellenza Made in Italy. È un'emozione che cattura, è la gioia per una bellezza che nasce dalle mani e dagli ambienti storici che la ospitano. Le stesse sensazioni si provano percorrendo le sale della manifattura dove Laura, Marta e Davide Servadei (nella foto in alto) hanno messo in scena il viaggio. Un luogo in continua mutazione, uno spazio dove, come stagioni, si susseguono continui cambiamenti. Unico punto fermo di questo universo è la ceramica con la sua storia, la sua contemporaneità, il suo fascino e la sua eleganza. In quello che un tempo fu il centro maggiormente operoso per la produzione di ceramiche, dopo il fiume Lamone si trova il Borgo Dulbecco i cui primi insediamenti risalgono all'XI secolo. Il borgo presentava una cinta muraria simile a quella della città. Siamo nella sede della Ceramica Gatti 1928, in via Pompignoli. È un ottimo indirizzo, nel bel mezzo dell'antico borgo, con solide case e preziosi luoghi d'interesse storico e architettonico: dove vi sono le chiese della Ss. Annunziata, di Sant'Antonino, della Commenda e la porta delle Chiavi.

Genius Loci

Non si può dire che la Ceramica Gatti 1928 sia propriamente una manifattura e neppure una galleria d'arte, né tantomeno un museo. In realtà è qualcosa di difficile da definire, che sta a metà strada, cioè: di una officina esprime l'accoglienza e la dolcezza che derivano da una certa stratificazione degli oggetti, un luogo di pensieri; di una galleria d'arte possiede il dato scenografico; di un museo viene accertata la perfetta disposizione delle opere. Le tre anime, manifattura, galleria e museo, sono messe in scena negli ambienti originali: viene così resuscitata un'atmosfera d'altri tempi. Ciascuna stanza ha la sua dimensione: rigorosa e più austera la parte museale, allegra e fresca quella delle produzioni più recenti, magica e affascinante quella della manifattura. In ogni dove troviamo opere significanti di artisti famosi, lasciate, appoggiate lì, quasi per caso. Stupefacente. Al piano terra, su strada, c'è il luogo di ingresso e di incontro che per contrasto descrive l'idea di opera d'arte globale, in quanto sintesi di arte, design, luce e colori; è un'idea che mette insieme epoche, zone, geografie e stili diversi, creando qualcosa di nuovo. Ambiente dopo ambiente si scopre ciò che si cela dietro l'atelier ed è impossibile non notare le grandi librerie che occupano tutte le pareti dello studio, creando un effetto avvolgente. Qui sono custoditi, a migliaia, volumi che raccontano avventure d'arte e di ceramica, schizzi e disegni originali di tutti gli artisti che sono passati. Al piano superiore lavorano gli artisti con la collaborazione attenta e preziosa di bravissimi tecnici che riescono a dare l'anima nel loro lavoro. In Bottega sono passati i più importanti artisti del Novecento – almeno un centinaio – da Arman a Baj, da Bonalumi a Burri, da Chia a Cucchi, da Mondino a Nespolo, da Ontani a Paladino, da Pomodoro a Vedova-Mazzei. Un'attività importante e impegnativa che la Ceramica Gatti 1928 porta avanti da molti anni è il progetto di residenza, con particolare attenzione ai giovani artisti. I programmi, essendo integrati nei sistemi culturali e sociali



La Ceramica
Moderna
& Antica n.285
Mag/Ago 2014.

Vaso a doppio corpo
con riflessi metallici,
2014,
diametro cm 35x31
circa,
foto di Mirk One

n.70

locali, garantiscono la circolazione delle idee e delle opere presso una gamma di pubblico vasta ed eterogenea, agevolando allo stesso tempo la produzione e il contatto con il mercato dell'arte. Inoltre, la vicinanza dell'artista al cuore del territorio dove si esibisce, sommata al calore del contatto personale, non può che arricchire di nuove sfumature la materia degli scambi creativi, culturali e affettivi. Gli artisti che quotidianamente frequentano l'atelier provengono dai paesi più disparati, ben oltre i confini dell'Europa.

Museum

Nel museo, allestito nei locali storici della manifattura e aperto in permanenza al pubblico dal 1998, è possibile ammirare una preziosa collezione retrospettiva delle più rare opere in ceramica, realizzate da Riccardo Gatti a partire dal 1908, quando ancora non possedeva un laboratorio proprio. Il percorso museale prosegue con la produzione successiva al 1928, anno di fondazione della Bottega d'Arte Ceramica Gatti. Importante e ampiamente esaustiva è l'esposizione dedicata alle ceramiche futuriste. Le opere concernenti questo periodo offrono una ricca testimonianza dei rapporti di collaborazione che Riccardo Gatti allacciò con artisti del movimento futurista, al quale aderì poi personalmente diventando noto e apprezzato nel mondo dell'arte quale primo ceramista futurista, come attesta uno scritto di Marinetti del 1928. Questo lavoro collaborativo diede importantissimi risultati nel campo delle arti decorative. Dalla Bottega Gatti uscirono moltissime ceramiche a firma di Balla, Benedetta, Dal Monte, Fabbri. Si attuò così uno dei più importanti punti programmatici della poetica futurista intesa a portare le più alte espressioni dell'avanguardia artistica anche negli oggetti d'uso quotidiano. Nelle vetrine a seguire del museo sono conservate le prime opere a *riflessi* realizzate tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta: vasi, statue, ciotole, in cui la tecnica ideata da Riccardo Gatti mostra, nella vasta gamma di iridescenze e toni, un'incredibile ricchezza. La tecnica dei riflessi metallici è ancora oggi prerogativa essenziale della manifattura e consiste nel rivestire la superficie con acidi che contengono disciolti al loro interno sali di metalli nobili. Il segreto della tecnica a riflessi viene tenuto in vita nel lavoro della Bottega. Le vetrine che seguono conservano infatti le opere più rappresentative del secondo dopoguerra.

Contemporary Gallery

Quello di Ceramica Gatti 1928 è un percorso creativo che parte dal recupero della tradizione per dare forma al futuro. Il passato è il nuovo terreno di sperimentazione per l'arte e per il design, un luogo magico da esplorare. Il messaggio alla fine è semplice: nell'arte, come nella fisica, nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma. In questa nostra epoca ipermediatica, di sovrapposizione di immagini, anche la creatività fa un passo indietro e cerca rifugio nella capacità di vedere. E se è ancora vero che "la bellezza è negli occhi di chi guarda", come sosteneva Goethe, allora la bellezza di tutto ciò che recuperiamo dal passato sta nella sensibilità di chi è capace di leggere la storia che porta con sé. Le vetrine della galleria contemporanea – una seconda galleria-showroom è visitabile nel centro di Faenza, in via Pistocchi – raccolgono i più rari risultati ottenuti negli ultimi



anni nella continuità della tradizione. Davide Servadei, un uomo con l'estetica nel sangue, percepisce che il rapporto con le opere d'arte passa anche attraverso la capacità di immaginare i luoghi e per questo definisce la sua sede *collector lounge*. Un luogo dove organizza incontri con artisti, collezionisti e galleristi, con amici del mondo dell'arte o con semplici visitatori – sembra inverosimile, ma qui ci si sente incredibilmente a casa –, insomma un luogo in cui si respira aria di una comunità domestica. La sensazione è di essere insieme amici e clienti del proprietario senza che nessuna delle due vesti prevalga sull'altra. E qui ancora una volta i

ruoli sono sovrapposti: può prevalere l'imprenditore accorto, o forse il tecnico della materia, o il ricercatore studioso dell'arte ceramica faentina, o magari il politico, dove la funzione del termine è utilizzata in riferimento alle attività e alle modalità di governo (non dimenticando il suo incarico di presidente nazionale di Confartigianato Ceramica e quello in seno al Consiglio Nazionale Ceramico presso il Ministero dello Sviluppo Economico). Questi ruoli si intrecciano e si influenzano tra di loro, attuando più complesse dinamiche e aspetti socio-politici. (Vittorio Amedeo Sacco, 2014)



ALDO LONDI

Aldo Londi, detto *Chiodo*, nasce a Montelupo il 4 agosto 1911. Londi manifesta sin da piccolo interesse per la ceramica e doti naturali per il disegno e la pittura che a soli undici anni lo porteranno a lavorare per la Fanciullacci nel reparto decoro e pittura e poi, con il tempo, man mano che l'esperienza raffina il gusto e la padronanza della materia, alla realizzazione di. La sua formazione avverrà secondo i canoni tradizionali di una bottega artigiana ed egli stesso sostiene: "[...] mi considero artigiano che con lezioni pratiche imparato frequentando la fabbrica è divenuto ceramista. Nel 1929 è chiamato a svolgere il servizio militare, terminato il quale riprende la collaborazione con la Fanciullacci fino all'inizio del 1935. Da qui in avanti inizia per Londi un tormentato decennio caratterizzato dal richiamo alle armi per la guerra di Etiopia e la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1946 la guerra finisce e i prigionieri vengono liberati e riportati nei loro paesi di origine. Londi sbarcherà a Napoli il 2 agosto 1946 e riabbraccerà la sua famiglia due giorni dopo. Nel 1946 la Manifattura cav. G. Bitossi & Figli gli affida la responsabilità della produzione. Dopo dieci anni di esclusione dall'attività lavorativa, "che gli aveva tolto gran parte della giovinezza e della prima maturità" (Marco Londi, 2014), Aldo si riprende la vita! Alla Bitossi, Londi entra in perfetta sintonia con Marcello Bitossi. Il problema immediato che Londi deve affrontare è la ricostruzione delle linee di produzione, dai necessari aggiornamenti tecnologici ai prodotti da realizzare. Gli Stati Uniti d'America, dopo la fine del conflitto che ha visto distruzioni immani e milioni di morti, riprendono a crescere economicamente e politicamente, forti del valore del dollaro, allora convertibile in oro e riconosciuta moneta di scambio internazionale per eccellenza. Essi diventano perciò il primo mercato mondiale sia per le esportazioni che per le importazioni. In tale contesto, Firenze e la Toscana sono un ambito dove è possibile fare ottimi affari per i mediatori, chiamati allora buyer, che hanno nel loro portafoglio numerosi ordini e richieste per una produzione artigianale di qualità a basso costo in dollari. Con questi interlocutori, Marcello Bitossi e Aldo Londi cominciano a produrre e iniziano a capire come anticipare le richieste con proposte alternative e originali. Al contempo Aldo (sempre accompagnato da Marcello) frequenta mostre alle gallerie d'arte di Firenze, Empoli, Montecatini, Milano e Roma dalle quali trae ispirazioni, intuizioni e nuove rappresentazioni, spesso anticipatrici di imminenti tendenze, che lo portano a sperimentare nuove idee, nuovi materiali, nuovi smalti, nuove forme e nuove tecniche. La Bitossi parteciperà con successo all'XI e alla XII Triennale di Milano, a numerose Mostre dell'Artigianato di Firenze nei primi anni Cinquanta, alla X Mostra di Faenza, all'VIII Mostra Nazionale di Vicenza e a numerose mostre internazionali. È una ricerca continua, infaticabile, che vede *Chiodo* protagonista



La Ceramica Moderna & Antica n.286 Set/Dic 2014.

Vaso Palla, serie Rimini Blu, 1957, tornito ed inciso a mano su argilla refrattaria bianca, cm 35x35 circa n.71

Vaso, serie Pietra, 1970/1975, tornito a mano, tipo pietra con interventi di punti e linee, cm 13x40 circa, produzione Flavia Montelupo n.72

Vaso Parallelepipedo con figura donna stilizzata, 1955-1959, argilla refrattaria, figurina graffita su campo blu, cristallina craquelé grosso, spessore cm 7,5x8x22 circa n.73

Vaso Gufo, serie Pietra, 1970, tipo pietra graffito, cm 24x24 circa produzione Flavia Montelupo n.74

alla Bitossi per trent'anni come direttore artistico e nei successivi venti come collaboratore. Dopo l'esperienza maturata con i mediatori fiorentini, e alla luce dell'autonomia che gli deriva dalla conoscenza della lingua inglese, Aldo Londi comincia a tessere rapporti commerciali direttamente con gli imprenditori americani, tra cui i Goodfriend, la Rosenthal Netter e Irving Richards, proprietario della Raymor, una società di architetti-arredatori. Nella produzione londiana si intersecano varie linee di tendenze artistiche, soltanto in parte rispondenti a committenze americane; in maggioranza le creazioni sono frutto della sua invenzione o di un comune sentire e affinità con tendenze artistiche in atto che stanno emergendo nel panorama europeo e americano. La prima tendenza è sicuramente quella di contenere, in termini di arredo e di complementi di arredo, la produzione modernista dei paesi scandinavi (in particolare la Svezia) che in quel momento godono di grande apprezzamento sia in Europa che negli Stati Uniti. Essi rappresentano la modernità della nuova epoca, il nuovo design, con forme semplici, razionali, colorate grazie all'uso di nuovi materiali sintetici, che relegano definitivamente nel passato mobili e arredi del tardo Ottocento e del Novecento anteguerra. Ma Londi non copia: egli osserva, elabora e reinventa con connotati assolutamente unici e originali. Basti pensare alle famose galinelle d'acqua, agli uccelli o ai bellissimi e originali pesci fossili. La seconda tendenza, come detto, è la committenza diretta che proviene dagli acquirenti americani. La terza e più interessante è quella personale di Aldo Londi maturata dalle sue intense ricerche e da un sentire comune con forme espressive fortemente innovative e di avanguardia che stanno ridefinendo il concetto di arte e che si esprimono in maniera compiuta attraverso le sue opere. Questo percorso trae origine da alcune presenze, come quella importante dell'amico di sempre Bruno Bagnoli e da movimenti artistici che scaturiscono da ambiti fiorentini, anche se poi si affermano a livello internazionale. Nella produzione londiana, all'inizio degli anni Cinquanta si intravedono, permangono nel tempo e si affermano caratteri informali materici e segnici con lo sviluppo di un personalissimo alfabeto visivo e un'evidente componente calligrafica che non verranno mai più abbandonati; un alfabeto che in buona parte Aldo Londi condivide con Ettore Sottsass e che riceve grandi consensi e riconoscimenti, soprattutto in America. In Italia, solo dopo il 2007, con l'organizzazione della mostra *Buongiorno Maestro* (tenutasi a Montelupo e voluta dal Comune in occasione della Festa della Ceramica) e la pubblicazione del relativo catalogo, e poi, nel 2012, dopo l'adesione della Bitossi all'Associazione Museimpresa, con l'ordinamento e la valorizzazione dell'enorme archivio, inizia il recupero storico, artistico e culturale delle opere di *Chiodo*. (Gino Turchi, 2014, sintesi)



1.

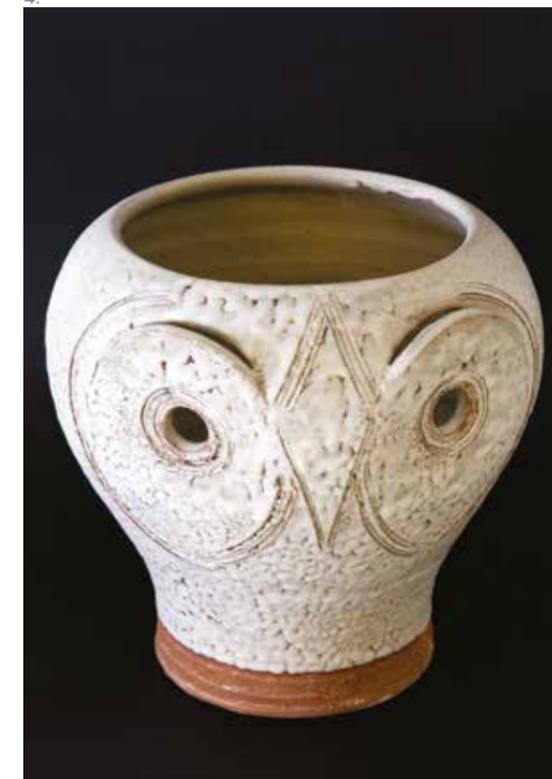


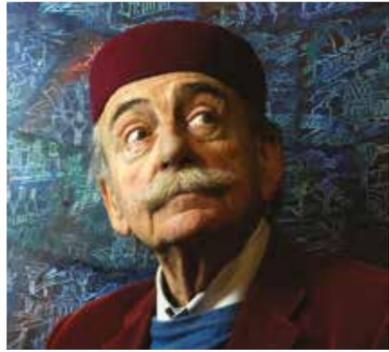
2.

3.



4.





UGO LA PIETRA

Lo scorso 26 novembre presso la Triennale di Milano è stata inaugurata la mostra monografica *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante*. L'evento è inserito all'interno di un programma delineato da Silvana Annichiarico, direttrice del Triennale Design Museum, e quindi si svolge lungo un preciso percorso di ricerca orientato a focalizzare l'attenzione su personalità dagli aspetti molto particolari, come è il caso, appunto, di Ugo La Pietra, progettista eclettico del quale vengono presentate oltre mille opere che illustrano la sua cinquantennale attività.

Architetto formatosi presso il Politecnico di Milano, La Pietra, oltre ad aver fatto esperienza nella didattica, si è cimentato in numerosi campi dell'arte, spaziando dalla musica al cinema, dall'architettura alla pittura, dalla fumettistica al design. Proprio in questa mostra, curata da Angela Rui, la presentazione della sua opera, che inizia dagli anni Sessanta per giungere fino ad oggi, rivela ricerche e sperimentazioni che sfociano in una serie di progetti dove ben si evidenzia la sua acuta osservazione della realtà nei suoi molteplici aspetti. Già negli anni Sessanta, La Pietra segue una logica basata sull'autonomia che lo induce al di fuori di ogni sistema acquisito e che nel 1967 lo porta a formulare la teoria del *Sistema disequilibrante*. In questo periodo manifesta interesse per la sperimentazione di nuovi materiali – come il metacrilato – e si mostra fortemente interessato alle nuove tecnologie. Ne è un esempio la sua lampada *globo tissurato* per la quale è il primo ad adottare un regolatore di intensità luminosa. Uguale attenzione egli riserva all'architettura: un riferimento eccellente è il padiglione gonfiabile per l'Expo di Osaka. L'osservazione della realtà e i suoi rapporti tra individuo e ambiente lo conducono a indagare le periferie urbane, come ad esempio Campo Urbano a Como e Zafferana Etnea a Catania, per le quali attua progetti di interventi estetici. Anche negli anni Settanta La Pietra rimane al di fuori del sistema dell'arte, avvalendosi di numerosi mezzi espressivi e divenendo una delle personalità più rappresentative del decennio. Il suo impegno continua anche in anni successivi con la messa a punto di progetti complessi e innovativi, come ad esempio la ricerca di una possibilità di conciliare concettualità e spettacolarità.



D'A n.96/97
Set 2014/
Mar 2015.

Vasetti itineranti a
Nove, 2013,
ceramica, realizzati
nella bottega
3B dei F.lli Bertolin,
cm 13,5x29 circa

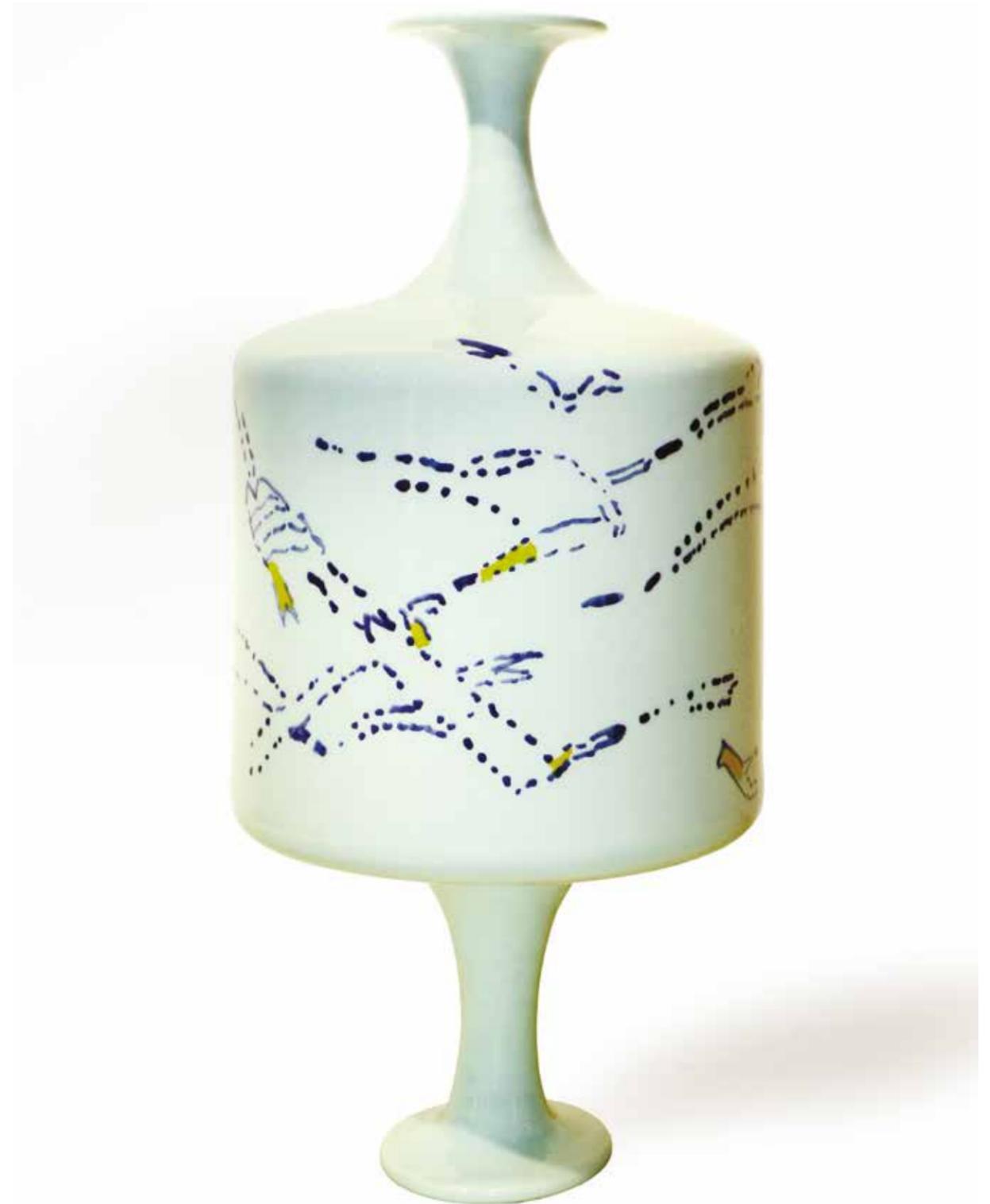
n.75

Nel suo intento di operare superando tutti i tabù, La Pietra riesce sempre a instaurare un momento di proficua indagine anche quando concentra l'attenzione sulla produzione di copie di esemplari del passato. Infatti, nel 1985, con la realizzazione del film *Classico-contemporaneo*, egli intende affermare un concetto di riedizione e di rivalutazione delle tecniche artigianali.

Negli anni Novanta, molti oggetti progettati da La Pietra subiscono l'influenza delle opere di Gio Ponti, di cui è grande studioso e del quale per primo pubblica una monografia. In questo periodo osserviamo un intensificarsi, nel campo della progettazione, di oggetti dove la sua creatività è tesa a sperimentare un rinnovamento della grande tradizione dell'artigianato artistico italiano: dai contenitori d'olio in ceramica di Grottaglie alle collezioni della *prima colazione* per Faenza Italia e il Comune di Faenza, dai boccali per il vino per l'ESA del Friuli Venezia Giulia agli alabastri di Volterra. Inoltre prosegue le ricerche avviate in anni precedenti cercando di riportare in un settore molto particolare, quello del souvenir, il valore progettuale e produttivo. Anche negli anni Duemila continua a occuparsi di arti applicate, e l'incarico di *art director* della fondazione Aldo Morelato a Cerea ne è un esempio significativo. L'attenzione, in questo caso, si concentra sul settore del mobile con la messa a punto di iniziative quali l'istituzione di un premio internazionale, l'organizzazione di convegni e la costituzione, sempre a Cerea, del Museo per le arti Applicate del Mobile (MAAN). Nel 2000 è fautore della fondazione del *Dipartimento di progettazione artistica per l'impresa*, presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, con percorsi didattici innovativi dove anche le arti applicate trovano largo spazio.

La mostra milanese (aperta al pubblico fino al 15 febbraio 2015) si avvale di un allestimento progettato dallo stesso La Pietra e descrive un percorso, dagli sviluppi narrativi coinvolgenti, intrapreso da una personalità che ha conosciuto grandi movimenti artistici e che ha fatto parte di gruppi di notevole rilevanza riuscendo con il suo peculiare spirito libero e autonomo ad attuare ricerche e sperimentazioni che hanno inciso profondamente nella storia dell'arte.

(Gilda Cefariello Grosso, 2015)





MUKY E DOMENICO MATTEUCCI

Se non fosse stato per Muky, forse oggi non parleremmo di Domenico Matteucci. Nel dopoguerra, epoca in cui bisognava farsi strada a calci e gomiti, in cui tutti tiravano l'acqua al proprio mulino soprattutto nel mestiere d'artista e ancor più di ceramista, la più grande risorsa di Matteucci è stato l'incontro e poi la condivisione della vita e del lavoro con Muky. Il carattere schivo, riflessivo, bonario, per nulla incline alla lotta, dello scultore faentino sarebbe stato un grosso ostacolo alla crescita di un atelier che doveva prima individuare e poi rispondere a committenze precise con tempi scanditi, prezzi da concordare, materie prime da acquistare. Viene da dire: "Non ce l'avrebbe mai fatta". O, meglio, Matteucci avrebbe sì lavorato, ma forse senza *sforzare* quei risultati che sono l'emblema del suo lavoro: il *Monumento ai caduti* nel Viale della Stazione a Faenza, il *Muro del vento* in Piazza Martiri della Libertà, sempre a Faenza, la *Vergine della guerra* oggi al MIC, per citare alcuni esempi. L'idea che ci si può fare di Matteucci è quella di un uomo *inossidabile*, chiuso nel suo mondo a rincorrere le proprie idee, mentre il quotidiano coi suoi problemi gli scivolava addosso. Muky, all'opposto, combattente per natura, sempre sul pezzo quando si trattava di concludere un affare, determinata nel portare a termine un progetto, prende in mano la situazione e si adopera perché lo Studio Matteucci non sia da meno rispetto ai colleghi: lo Studio Zauli, Biancini ecc. Molte cose non sono state dette di questa energica ragazza che arriva a Faenza dalla capitale creando immediatamente attorno a sé un'atmosfera di scandalo per come si veste (troppo osé), per come si trucca (troppo sfacciato), per le idee e i comportamenti disinibiti. Muky invece regala a Matteucci un grandissimo atto di umiltà. Wanda Berasi, in arte Muky, per non far capire se era uomo o don-

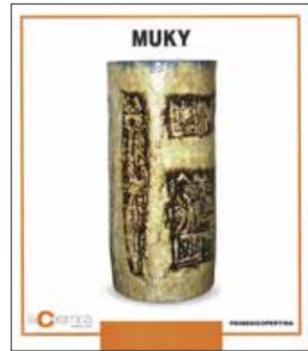


La Ceramica
Moderna
& Antica n.287
Gen/Mar 2015.

Musicante, anni '60
terracotta,
cm 19x8x37 circa

n.76

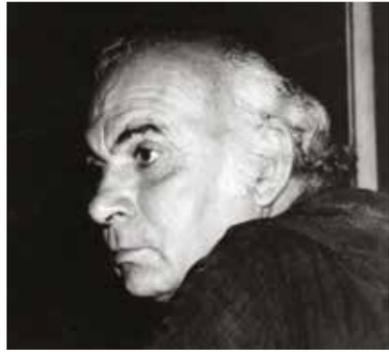
Vaso ruvido, 1956,
faenza smaltata
diametro
cm 23,5x50 h circa



n.77

na, arriva a Faenza come artista informale con alle spalle numerosi premi sia in campo artistico che letterario e mostre personali a Roma, in Canada, in Australia ecc. Vuole perfezionare la sua tecnica dei bianchi che sta sperimentando su grandi vasi. Da qui l'incontro con il maestro di cui rimane immediatamente affascinato. È tuttora parere di Muky che il cervello di quest'uomo è quanto di meglio le potesse capitare come artista, come persona, come filosofo, come compagno e come figlio; mai trapela un rimpianto per quella che poteva essere la propria carriera individuale se avesse concentrato i suoi sforzi su se stessa anziché condividere la nuova avventura. Sicuramente nel lavoro di Matteucci c'è molta Muky, intanto perché la ritraeva continuamente pur senza portare a termine la scultura che le aveva promesso, poi perché Muky lo teneva con i piedi per terra. Nonostante una certa inclinazione alla pigrizia lo convinceva a fare, lavoravano assieme e condividevano le scelte e gli indirizzi dello studio. Muky sostiene che le loro idee erano sempre in sintonia, tanto che quando andavano alle mostre prendevano entrambi degli appunti e poi nel confrontarli scoprivano che erano gli stessi. Non hanno mai alzato la voce tra di loro e quando si trovavano in disaccordo Muky riconciliava gli animi ricordando: "Tesoro, non sono la tua formica". Comunque Muky non ha mai interrotto la propria attività, neppure dopo la scomparsa di Matteucci avvenuta nel 1991. Al suo attivo vanno annoverate: nel 2014 le mostre *Lady Ceramica* (a cura di D come Design) a Faenza e *Tavole imbandite* a Roma; nel 2013 esposizioni a Valencia, al Mart di Rovereto e a Traum (Linz, Austria); nel 2004 la rassegna Presepi contro al Museo della Campana dei Caduti di Rovereto. (Antonella Ravagli, 2015)





PANOS TSOLAKOS

Panos Tsolakos, in arte e nella vita semplicemente Panos, ha lasciato la nativa Grecia nel 1960 per frequentare i corsi dell'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Faenza. E da qui non si è più allontanato pur avendo importanti capitoli di attività in Canton Ticino e in altre città europee. Le affermazioni (vari premi nazionali della ceramica, tra cui l'allora prestigioso Premio Faenza, e collaborazioni con Iris Ceramica) non gli mancano e Panos diventa una figura di riferimento per una significativa attività artistica con la ceramica i cui momenti di maggior rilievo si possono racchiudere nel quindicennio che va dai primi anni Sessanta alla metà degli anni Settanta. In quella, cioè, che egli stesso definisce, forte di una naturale e scolastica formazione classica, una "unità di tempo e di luogo". Il tempo è quello, sul volgere degli anni Cinquanta, di una vera e propria generale rivoluzione ceramica, mentre il luogo è Faenza, dove un tradizionale mezzo espressivo, qual è la maiolica, viene soppiantato dalle indagini su un materiale ad alta temperatura come il gres. Il gres, materia ceramica ancora poco conosciuta e poco utilizzata in Italia, diventa fin dai primi momenti il suo materiale di elezione e con esso Panos dà un contributo unico e particolare a quella che si può veramente definire un'epopea del gres che vede concorrere verso questo materiale le ipotesi artistiche e progettuali (*design*) del fior fiore di una generazione che intende operare una decisa cesura con la tradizione delle arti decorative e, di conseguenza, con la pittura su maiolica. A Faenza sono determinanti in tal senso le ricerche tecnologiche dell'Istituto d'Arte e di Carlo Zauli, a Pesaro quelle di Franco Bucci e di Nanni Valentini e in altre aree quelle di futuri protagonisti delle vicende della ceramica italiana della seconda metà del Novecento. Questo interesse convoglierà inoltre a Faenza, attraverso le manifestazioni del Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, artisti europei come Rogier Vandeweghe, Berndt Friberg, Wilhelm e Elly Kuch, Edouard Chapallaz: tutti operanti con il gres. Consono sia alla ricomposizione delle istanze post-informali attuata da Zauli in chiave fredda e non emozionale, sia alle più calcolate, classiche, minimaliste e auree prove di Panos, sia alle nuove ipotesi di *design* del Laboratorio Pesaro di Bucci e Valentini, il gres entra finalmente a pieno diritto nel mondo della ceramica italiana. Si inaugura un inedito capitolo, in gran parte scultoreo, della ceramica che si vorrebbe non ancora concluso per le possibilità offerte da un materiale dalle potenzialità ancora oggi non completamente esaurite. Si trattava, a ben vedere, di un percorso in parte già delineato anche escludendo la presenza a Faenza di Albert Diato. Un episodio precorritore degli interessi per questo materiale è già rinvenibile nei propositi e nella feconda attività della più importante manifattura italiana di inizio secolo: L'Arte della Ceramica fondata a Firenze nel 1896 da Galileo Chini. Poiché uno dei postulati della giovane impresa toscana era quello di "rendere la ceramica degna di appartenere alle Arti Belle", Chini indica nel gres un mezzo espressivo adeguato al compito.

In una memoria manoscritta del 1936 egli ricorda che, al volgere del nuovo secolo, "occorreva dimostrare che noi avevamo una visione più larga di ciò che la Ceramica poteva offrire nel campo dell'arredamento e della decorazione murale, come già i nostri antichi Maestri avevano



La Ceramica
Moderna
& Antica n.290
Ott/Dic 2015.

Forma,
1972-1973, grès,
cm 14x15x11,5
circa

n.78

saputo creare, ed all'Esposizione Internazionale di Torino (del 1902) ci presentammo con (opere) riprodotte in Gres Ceramico, che, per la prima volta in Italia, a noi premeva presentare come materia insuperabile per essere usata nelle decorazioni architettoniche esterne". L'interesse per il gres ha avuto capitoli italiani anche nella produzione della Società Ceramica Artistica Fiorentina e, sempre nei primi anni del XX secolo, in quella della Fabbrica Fratelli Minardi di Faenza, con risultati aniconici sorprendenti, tra *japonisme* e sperimentazione. Insomma, nonostante il perdurante primato della maiolica, il gres era nell'aria, nella febbrile attesa di un decisivo superamento dell'idea decorativa. Mentre a Faenza sono da ricordare le prove eseguite negli anni Trenta da Anselmo Bucci e da Domenico Rambelli presso la Regia Scuola di Ceramica, che verranno diffuse dalle manifestazioni promosse dall'Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie (Enapi), e a Castelli quelle della Simac, un qualcosa di decisivo avviene, sempre negli stessi anni, tra Albisola e Sèvres. Tra il 1935 e il 1936, Lucio Fontana tenta, nella manifattura Mazzotti, nuove vie per una scultura in ceramica non più segnata dalla dicotomia tra forma e decorazione ma piuttosto frutto di una intima coesione della materia con il colore. Quello che anche Leoncillo e Fancello inseguono. Nel nome di una verità che anche altre arti inseguono. Tullio Mazzotti non lo può aiutare più di tanto in questa ricerca e allora Fontana si indirizza alla Manifattura di Sèvres dove, nell'estate del 1937, esegue un notevole numero di esemplari in gres, purtroppo in gran parte perduti. Nel 1939, ripercorrendo queste sue tappe con la ceramica, Lucio Fontana afferma: "Io sono scultore e non un ceramista. Ho in uggia merletti e sfumature. Le delicatezze e le prelibate cotture dei *Copenhagen* mi annoiano. E lo stesso dico per tutti i servizi di Sèvres, porcellane biscotti ceramiche maioliche. Io cerco altro. Durante la mia lunga permanenza nei laboratori di Sèvres ho ricercato e studiato la forma, l'espressione della forma. [...] Colore e forma indissolubili [...] I critici dicevano ceramica. Io dicevo scultura". Si dovrà attendere ancora qualche anno prima di poter vedere, di nuovo, utilizzare un materiale particolarmente congeniale a nuove necessità espressive e capace di affrontare quelle sfide con l'ambiente, l'architettura e lo spazio che erano precluse ai materiali ceramici più tradizionali. L'attività di Guido Gambone, tra smalti ceramici a grosso spessore e gres, conforta i più giovani su questa via, unitamente alle sue autorevoli affermazioni. E Panos e Zauli furono tra i suoi più assidui frequentatori ed estimatori faentini. Tutto questo per dire quanto lunga sia stata la via italiana verso il gres, che in gran parte coincide con l'affermarsi della ceramica come mezzo artistico paritario ad altri. La grande deviazione di rotta avviene soprattutto a Faenza, tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, guadagnando ai suoi artefici un podio ancora oggi incontrastato. Anche Panos, come i precedenti Maestri citati e come i suoi coetanei, cerca altro e vuole andare oltre il moto ormai inerziale della grande tradizione della ceramica decorativa. Vuole fare scultura con la ceramica e portare questo materiale nel campo dell'arte. Ma con una particolarità: in lui il ricordo atavico e ancestrale di una pur minima funzione possibile permane anche quando la ricerca formale progredisce verso l'astrazione. È questa la sostanziale differenza che



caratterizza le sue ricerche. Nuove forme e nuove materie. Non più la maiolica decorata ma il gres che apre a inedite avventure in un passato arcaico, tra attenzioni all'arte cicladica, cretese o estremo-orientale, e anche a un futuro fitto di collaborazioni con il *design* e l'architettura. Panos è scultore tramite gli oggetti e *designer* tramite le forme più semplici, quasi senza soluzione di continuità. Le tecniche di smaltatura con l'uso delle ceneri e la fiamma libera del forno contribuiscono all'apparire sulle sue sculture di fiammature, colature di smalti a grosso spessore e deformazioni che, tra riferimenti alla cultura estremo-orientale e all'espressionismo astratto americano, vengono accettate e considerate come qualificanti. Il fuoco non è, per Panos, un elemento subordinato ma è decisamente agente sul risultato estetico finale dell'opera. Quanto ottenuto non sarebbe stato possibile con nessuna altra tecnica. Solo con la ceramica e in particolare con il gres. In un irripetibile *climax*, Panos si muove con intelligenza e originalità. La sua visione è chiara: nella essenzialità e nella semplicità delle forme più pure convivono

passato, presente e futuro. C'è un passato arcaico ancora fonte di stimoli creativi senza tempo; c'è un presente stanco delle ormai estenuate peripezie decorative; c'è un futuro in cui, tra arte e *design*, la ceramica può estendersi in oggetti, in piastrelle e in moduli per l'architettura capaci di dialogare con lo spazio. Ne sono prova le sue collaborazioni con industrie di primaria importanza e quelle con il mondo architettonico allora di riferimento europeo, come il ticinese. L'idea forte di Panos è superare i tradizionali soggettivismi e le aggettivazioni autoriali a favore di una sorta di oggettività espressiva incrementata dal ruolo agente del fuoco. Distorsioni, variazioni di colore e colature sono non solo accettate ma, in qualche modo, provocate per conferire all'oggetto artistico i segni di una propria vitalità interna che esuberava e supera una pur calcolata progettualità di base. Affondando con spontaneità nel mondo arcaico, Panos ha offerto alla modernità, rinnovandoli, i sensi ritrovati della più nobile ed eterna semplicità classica. (Franco Bertoni, 2015)



ALDO RONTINI

Aldo Rontini si è formato a Faenza, dove ha frequentato la Scuola d'Arte, divenendone in seguito anche docente, e ha proseguito gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Nelle esperienze di artisti come Melandri, Rambelli e Biancini, Rontini ha saputo cogliere gli elementi e l'impulso per elaborare in modo autonomo un proprio iter creativo. La predilezione per il materiale ceramico, e della terracotta in particolare, deriva, non solo dalla sua formazione faentina, ma soprattutto dall'empatia che in lui nasce con tale mezzo espressivo. Le sculture di Rontini traducono una vitale forza creativa che si evidenzia in immagini dai valori plastici armoniosamente calibrati. Le sue ricerche sono in gran parte orientate nella rappresentazione del corpo umano, il quale viene inteso non come mero esercizio accademico, ma con l'intento di cercare elementi sintattici del tutto originali. Ecco quindi che, attraverso un linguaggio generalmente scervo da indugi descrittivi, Rontini rielabora temi del mito come ad esempio nell'*Endimione coricato* del 1983. Tuttavia, pur evocando nel nome opere celebri, dalla statuaria antica fino al marmo canoviano, l'artista romagnolo se ne discosta per un'interpretazione del tutto inconsueta. Infatti, egli non presenta il corpo di Endimione nella sua interezza ma è soprattutto interessato a restituire la sensazione del corpo obbligato all'abbandonato del sonno, mostrando il vigore della sua giovane bellezza. Con un tema biblico Rontini si era cimentato nel 1982 dando vita all'opera *Giona* e anche in questo caso, ben lungi dall'adottare un linguaggio dalla narrazione descrittiva minuziosa, si affida con estrema sintesi all'impaginazione di spazi dalle cromie contrastanti dando vita così a una nuova e quanto mai inconsueta iconografia del tema. La recente mostra di una sua serie di gessi, curata da Peter Weiermair e presentata a Rimini al Museo della Città dal 7 novembre al 13 dicembre 2015, ha messo ben a fuoco un percorso artistico sotteso da una grande sensibilità nel riuscire a modellare forme che pur nella loro vitalità mantengono una elegante compostezza. Esemplicitativa in tal senso può essere l'opera *Svelato* del 1988: in essa il personaggio, di cui si presenta solo il busto con le braccia in tensione nell'atto di liberarsi da un pannello, ricorda per certi versi i marmi incompiuti degli *Schiavi* di Michelangelo. Nel caso di Aldo Rontini, però, il modellato si addolcisce, le curve anatomiche sono più arrotondate e l'intera composizione acquisisce una sensazione di leggerezza per il dinamico dispiegarsi del drappo. Anche in anni successivi l'artista mostrerà interesse per questo tema. Infatti, nel 1990, con *Ricciolo anatomico*, ci presenta un busto dal modellato liscio sovrastato dallo sviluppo verticale di materia ben organizzata secondo un impianto compositivo dalle evidenti angolazioni. Molto più fluido è il ritmo di *Ricciolo in su*, del 2001, dove è pure riscontrabile una mag-

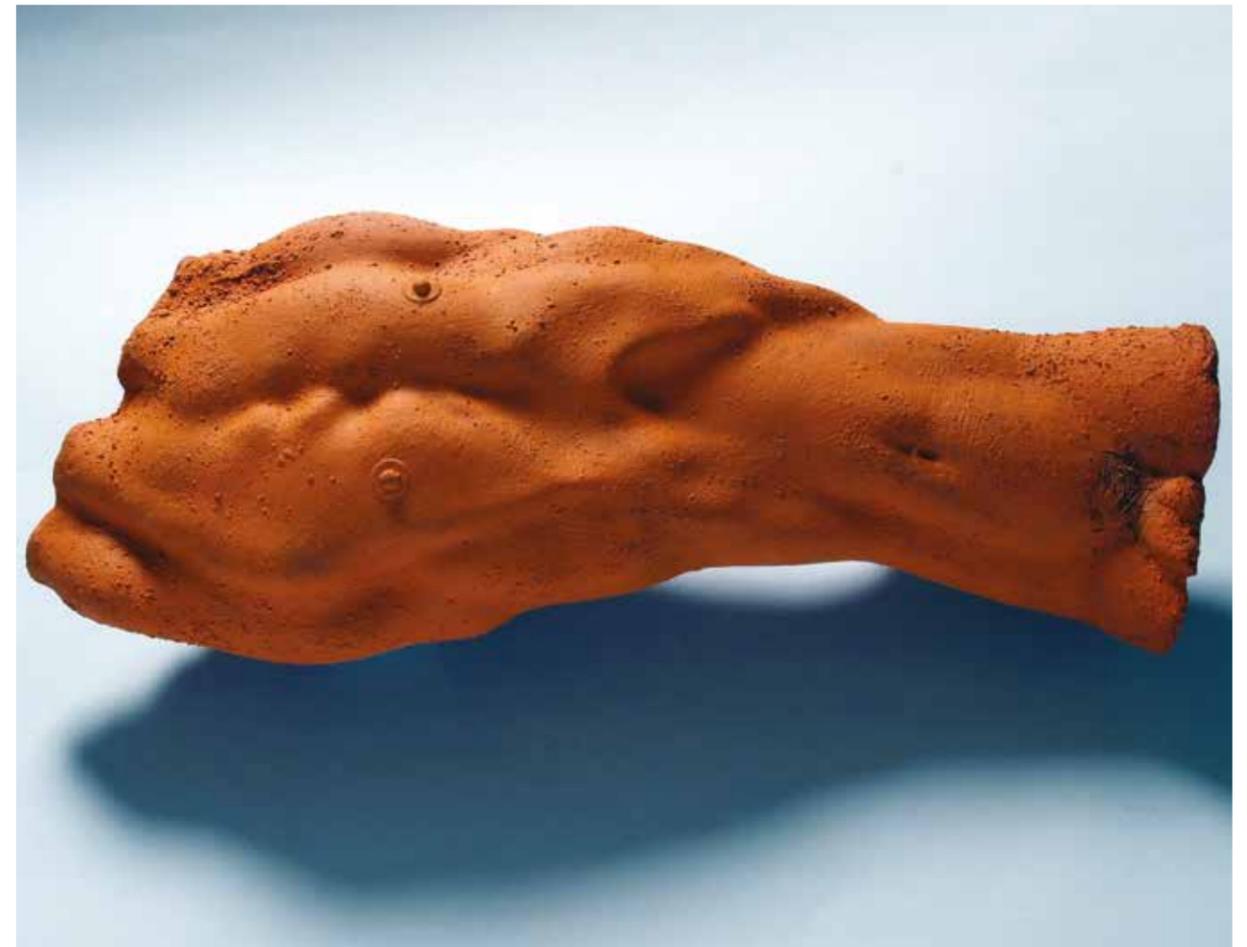


La Ceramica
Moderna
& Antica n.291
Gen/Mar 2016.

Lungo languido,
1991, terracotta
rossa,
cm 55x22 circa

n.79

giore carica di energia nel gesto del personaggio. Le indagini di Rontini sul corpo umano avvengono in un continuo susseguirsi di sperimentazioni senza mai perdere di vista il dialogo profondo con la materia sia nel calibrarla in volumetrie armoniose che nella resa particolare delle superfici. "Rontini ha la grazia di chi, toccando la terra, le dà vita, le trasmette l'anima, in un atto creativo", scrive Vittorio Sgarbi nell'introduzione del catalogo della mostra, e poi sottolinea: "È questo il suo piccolo miracolo del suo essere artista, in un tempo catastrofico di distruttori delle forme e della bellezza". Le forme di Aldo Rontini agiscono infatti sullo spettatore con una sorta di fascinazione che lo introduce in un mondo apparentemente silente ma che in realtà, nell'infuocato rosso delle terrecotte o nel candore dei gessi, lascia percepire coinvolgenti sensazioni di pathos. Il *modus operandi* di Rontini, come abbiamo detto prima, è concentrato nella ricerca di una notevole compostezza formale e *Petalo anatomico* ne è un esempio significativo. In questo lavoro del 1995 possiamo infatti notare che lo schema compositivo è basato su una disposizione spaziale molto ordinata degli elementi formali e ciò conferisce all'intero impianto un ritmo elegante e pacato. Il gesso *Fonte battezzimale*, del 1997, si presenta invece con toni più solenni, forse per il rigoroso basamento molto funzionale a sottolineare i valori plastici della figura dormiente che vi è adagiata. Nella posizione della testa del dormiente possiamo riscontrare delle analogie con alcune teste di Giovanni Battista finalizzate alla devozione popolare, anche se in Rontini vi è una epurazione di toni drammatici a favore di una rilassata tranquillità. Le sue riflessioni sulla figura umana sono messe a fuoco con ancora maggiore puntualizzazione in altre opere, come ad esempio *Promemoria del corpo*. Questa scultura del 2006 riporta alla mente, soprattutto per la tensione dei muscoli, il torso di alcune rappresentazioni del Cristo depresso appartenenti a plastiche devozionali dette *Vesperbild*, molto diffuse nei paesi di lingua tedesca a partire dal XIV secolo e raffiguranti la Madonna che tiene sulle ginocchia il corpo del figlio morto. Da noi, tali raffigurazioni presero poi la denominazione di *Pietà*. Nelle opere di Aldo Rontini confluiscono dunque matrici iconografiche di varia derivazione, assimilate dall'artista attraverso una profonda riflessione sul percorso della scultura dal mondo classico ai maestri del Novecento, tenendo presente anche elementi popolari e arcaici. Da questo, però, egli è riuscito ad attuare un procedimento di elaborazione, sostenuto dalla sua fine sensibilità, dando origine a un repertorio iconografico del tutto personale che lo ha portato ad avere consensi da parte della critica e riconoscimenti importanti, come ad esempio il Premio Faenza ottenuto nel 1993. (Gilda Cefariello Grosso, 2016)





ELISA CONFORTINI

Avvicinatasi al mondo della ceramica nel 1996, Elisa Confortini apre il suo primo laboratorio nel 1999 dopo aver maturato esperienze in vari *stage*; tra tutti, particolarmente importante è quello frequentato presso lo studio della ceramista milanese Enrica Negri. Il 2008 è un anno fondamentale per la Confortini, perché si trasferisce a Genova dove, sotto la guida dello scultore Adriano Leverone, tra il 2008 e il 2010 ha modo di cimentarsi in importanti studi sulle terre e gli smalti ad alta temperatura. Da allora porterà a maturazione uno spirito creativo molto singolare dalle variate articolazioni e con una forte impronta nel concepire impianti compositivi ed elaborazioni originali con un personale linguaggio dalle evidenti semplificazioni degli elementi sintattici. Vediamo infatti la realizzazione di peculiari opere come quelle delle serie *Botanica*, *Entomologica*, *Erbe* e *Coleoptera*. Nei suoi lavori l'artista propone riflessioni dalla forte valenza critica nei confronti di certi atteggiamenti della società. Riesce a tradurre abilmente attraverso forme dalla giusta calibratura un orientamento carico di pathos e di angoscia, mirato alla difesa palese del diritto all'esistenza, sia che si tratti di quella degli uomini che di quella degli animali, senza tuttavia usare gratuitamente toni aggressivi. Nel suo ultimo progetto espositivo, *Non toccare la mia pelle*, che viene presentato a Faenza in occasione dell'edizione 2016 di Argilla, troviamo messe in evidenza certe dissonanze e tensioni presenti all'interno di una società i cui valori non sempre si armonizzano con i valori di civiltà. In tal senso, nell'opera *Aprite le gabbie* (2015) già attraverso il grido disperato contenuto nel titolo ben si coglie tutta l'angoscia per la privazione della libertà. L'artista ha saputo tradurre in immagine questo sentimento presentando una grande gabbia dal rigido rigore formale che trattiene all'interno delle uova-cranio, lasciando però solo un settore aperto e vuoto, come emblema di speranza. L'opera *Censura* (2015) induce invece a una profonda riflessione provocata dall'uso delle pelli come simboli di eleganza: la denuncia si concentra sugli inutili scempi messi in atto per soddisfare la vanità di certe mode. Elisa Confortini riesce con fine sensibilità a *costruire* con il materiale ceramico pelli dalla resa realistica, presentandole come trofei all'interno di una scatola, non perché siano contemplate come oggetto di desiderio ma con l'obiettivo di suscitare riflessione e sdegno. Con la stessa impostazione, l'autrice affronta il tema



La Ceramica
Moderna
& Antica n.292/293
Apr/Set 2016.

Con-pressione,
2016, gres smaltato,
cuscino,
cm 26x26x34 circa

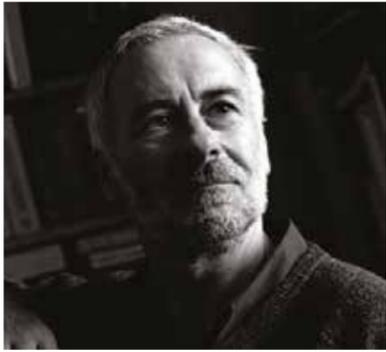
n.80

di un oggetto che assume il ruolo di feticcio, il quale viene presentato chiuso all'interno di una campana di vetro, distante dal mondo reale, a far bella mostra di sé, divenendo così una preziosa reliquia appartenente a una religione alla quale anche l'uomo moderno non sa sottrarsi. Esplicative in merito a *Feticcio* (2016) sono le parole pronunciate dalla stessa Confortini che afferma: "Luogo 'ri-fatto, ri-creato' in modo da riprodurre l'immagine o il ricordo di un'assenza, di un'evocazione, dove si proietta, si condensa e si congela un vissuto".

Con *Armadilli* l'artista sceglie di rappresentare animali, molto caratteristici, che hanno la capacità di sapersi difendere attraverso la solida corazza e il modo di avvolgersi su se stessi. Gli esemplari sono formati con un bel modellato dalle linee arrotondate dove sulle superfici dai toni scuri si ripropone la caratteristica trama delle placche ossee. In queste realizzazioni sono presenti anche larghe fenditure con la funzione di mostrare la struttura interna, composta da reticoli cellulari dove scorre la vita. In *Self-harm* (2016), Elisa Confortini traduce sensazioni di autolesionismo attraverso l'uso di materiali diversi. L'impianto narrativo centrato sul forte e robusto anello che trapassa la materia cedevole del cuscino rimanda un'immagine dai toni carichi di inquietudine. *Con-pressione* (2016) è invece l'allegoria della sopraffazione e dell'annientamento ottenuta utilizzando un pesante corpo cubico che affonda nel cuscino determinandone un vistoso schiacciamento. L'abbinamento di materiali così differenti rende queste due ultime opere molto originali. *Self-harm* dal punto di vista della percezione visiva si basa su uno schema compositivo dominato dalla contrapposizione di figure dalla volumetria contrastante: la linea curva dell'anello e le linee squadrate del cuscino. In *Con-pressione* la *mise en page* è accordata su linee dalle forti squadrate come la compatta figura del cubo e le rigorose angolature del cuscino. Notiamo infine che nelle sculture gli elementi narrativi, pur non soggiacendo ad una regola formale esatta, compongono con notevole sensibilità immagini di grande comunicazione emotiva. Le sensazioni che questa artista traduce nelle sue opere giungono a noi attraverso la costruzione di forme che si impongono per uno sviluppo molto controllato di armonia e forza escludendo impatti visivi dalle gratuite dissacrazioni.

(Gilda Cefariello Grosso, 2016)





ADRIANO LEVERONE

Adriano Leverone segue pedissequamente l'iter di formazione di ogni grande artigiano del passato: il percorso di formazione intellettuale all'Istituto d'Arte di Chiavari, il Magistero Artistico a Faenza, poi la formazione presso i *maestri* Carlo Zauli e Alfonso Leoni. La ricerca si appunta sulla manipolazione dell'argilla, del *modellato*, della tecnica del tornio, della decorazione a maiolica. La sperimentazione continua. La ricerca nell'arco degli anni e dei decenni si amplia, si articola, si estende ad ogni aspetto della materia, alle *texture* superficiali. La ricerca *deve* portare alla realizzazione di una ceramica bella e fatta bene (*buona*). In tempi in cui nel mondo dell'arte in generale e della ceramica in particolare si vede di tutto è necessario porre alcune sottolineature. Non è raro, appaiono persino sulle copertine delle riviste: ceramiche sbagliate, venute male, spacciate per opere d'arte. Il discredito per chi le esibisce proviene solo dal piccolo numero degli amatori e amanti della materia, ma trova credito e mercato presso l'ignoranza diffusa dell'arte e della materia.

La mela

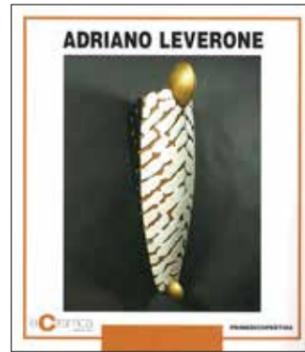
Di particolare importanza appare la *ricerca sulla mela*. Da quando la vidi la prima volta mi colpì, mi si impressero fotograficamente nella mente. Non ne capii immediatamente i motivi. Le parti di mela trasformate di scala e di forma erano solo una vaga memoria della mela. Pur tuttavia erano formalmente perfetti, ceramicamente perfetti. La mia passione per la ceramica, la ceramica vera, fatta bene, perfetta, come quella di alcuni ceramisti giapponesi o di Carlo Zauli o Pietro Melandri. Una ceramica che poteva assumere forme astratte proprie oppure richiamare forme già presenti. La mela un frutto simbolico archetipico, ancestrale. Tale frutto oggi ritrova una presenza contemporanea: nel 2016, infatti, il *Giardino dei meli del Tien Shan* ha vinto il premio Carlo Scarpa per il paesaggio.

La ceramica deve essere fatta bene

La ceramica è ceramica. Parrebbe una inutile ripetizione, pur tuttavia ho visto poco tempo fa una mostra molto celebrata in cui era imposto ai partecipanti di presentare solo opere in terracotta, palesemente modellate a mano. Poiché nessuno dei partecipanti era comparabile al Niccolò dell'Arca del *Compianto sul Cristo morto* ne risultò una mostra che rasentava l'ignominia. L'esposizione offendeva il materiale ceramico. La ceramica è ceramica: la si deve saper fare, è indispensabile. Da un punto di vista particolarmente soggettivo, dopo la *Land Art* e la manzoniana *merda d'artista* ci tengo a ridefinire alcuni confini della parola *arte*. Da tempo si vede (e si accetta) di tutto. Nel nostro caso arte significa *artificio*, ossia opera dell'uomo in contrasto e diversa dalla natura. Si tratta dell'opera che distingue (almeno per ora) l'uomo dagli animali. L'artista si distingue dagli altri uomini (vi sta al di sopra) per le sue capacità fabbrili. Tutta la storia dell'arte è costruita, definita da questa diversità, da questa superiorità. Leverone, conscio di questa sua peculiarità, manipola la terra, la miscela, la leviga, la modella, la cuoce, finché non è certo del risultato.

L'arte è impura

La storia dell'arte cosiddetta *pura* si è per un certo periodo distaccata da questa capacità per esaltare il pensiero, la



La Ceramica
Moderna
& Antica n.292/293
Apr/Set 2016.

Sarcofago,
grès, oro a terzo
fuoco,
cm 22x19x64 circa

n.81

riflessione astratta. L'arte è diventata pura testimonianza di tale astrazione a prescindere dalla sua qualità materica e fabbrile. Credo che quel tempo sia finito. L'arte deve anzitutto (e per ora) recuperare tutta la sua dimensione artigiana, ossia del fare e con le mani. Potrà apparire antistorico e/o reazionario. E allora? Forse si sanno indicare altre strade? Una delle ultime biennali veneziane d'arte era costituita quasi interamente di video. Bene, ora raccomando al lettore di dormire stanotte all'aperto di fronte alla proiezione di un video e al suo risveglio di usare utensili tipo video artistici per fare colazione. Leverone da decenni è un cultore della/delle materia/e. Analizza, studia, produce ceramica. Ha ripercorso appositamente tutto l'iter didattico della ceramica.

L'arte si studia e si impara, non viene dal cielo

Studia, sperimenta (l'arte è sperimentazione e apprendimento) frequenta i maestri Carlo Zauli e Alfonso Leoni. Studia la tradizione e le *tecniche*. Esclude per esplicita, soggettiva ammissione la casualità. Il prodotto artistico, qualunque esso sia – pittura, scultura, architettura, città, oggetto –, è prodotto dalla volontà dell'uomo. Un fulmine o un arcobaleno sono un prodotto della natura.

La ricerca è continua, interminabile

In questo modo si stringe il parallelo – del tutto contemporaneo – tra la storia dell'arte del passato: i bronzi cinesi per la cottura della carne (i Ding), il micro mosaico romano, gli avori trecenteschi, gli affreschi rinascimentali, le piazze barocche. Tutte queste espressioni diverse per contesto geografico, epoca storica, principi filosofici, sono contenute nello stesso alveo: sono prodotte dalla conoscenza certosina e approfondita dei materiali e della loro espressività. A queste basi fondamentali e imprescindibili si aggiunge la capacità di trasformarle in espressioni simbolo dei propri tempi. La ceramica che si usa oggi si può utilizzare per i giubbotti antiproiettile, le testate missilistiche o gli innesti ortopedici; è un materiale del nostro tempo che esprime, come accade nelle opere pubbliche di Leverone, la dimensione sociale, collettiva dell'arte; la necessità di una rappresentatività pubblica che ci consenta di riconoscerci nel nostro bisogno di autorappresentarci con gli altri.

Le colonne

Uno dei temi più celebrati da Leverone è la colonna: un tema *classico*, architettonico, un elemento indispensabile in quanto supporto ma anche simbolo, collegamento, astrazione rappresentativa. In *Cobra Nero* (fusione a cera persa) la colonna ha una base asimmetrica che scivola ponendo in equilibrio dinamico la struttura, riequilibrata dalla testa/capitello del cobra, girata in senso opposto. Nel *Piccolo Generale* (gres) l'unità della colonna è suddivisa in verticale, per assottigliarla (o indebolirla?), da un doppio cromatismo. La superficie è aggredita da una serie di *fratture*, cicatrici profonde che ne intaccano la superficie; la testa/capitello è incassata nel volume superiore della colonna, memore degli antesignani semi di mela. Con *Optimism* (gres, 2010) il tema si evolve. La colonna presenta la sua struttura più solida, volumetricamente compatta a prescindere dalle cicatrici (accortamente plasmate dall'artista); la testa/capitello progredisce e, com'è nella natura del seme, nasce dal fusto



e svetta libera nell'aria. Nell'opera *Dalla terra al cielo*, al cimitero di Genova, Leverone si cimenta con il bronzo a cera persa. Anche in questo caso un materiale antico, antichissimo, celebrato in forme attuali. Leverone raggiunge qui uno dei punti più alti del suo lavoro violando un muro, rompendo una divisione simbolica tra la vita e la morte, tra la terra e il cielo, sollevando l'opera in ascesa. La ricerca certosina ceramica si estende ad altra materia. La ricerca si estende e ripercorre ancora una volta la storia. Si rivolge all'indietro, al bronzo per scattare in avanti e restituire nuova espressività. In *Alato*, gres del 2012, e nel successivo *Senza titolo*, gres del 2013, le forme astraggono, assumono una dimensione propria di nuova artificialità, ravvisabili in alcuni schizzi preliminari dell'autore richiamando alla mente Hermann Hesse: [Narciso (abate) a Boccadoro (ex-discepolo)]: "[...] tu hai parlato di immagini originarie, d'immagini dunque che non esistono in nessun luogo fuorché nello spirito creatore, ma che possono essere attuate e rese visibili nella materia. Mol-

to prima che una figura artistica diventi visibile ed acquisti realtà, essa esiste come immagine nell'anima dell'artista! Questa immagine, dunque, questa immagine originaria è esattamente ciò che gli antichi filosofi chiamano *idea*"¹. In tal modo nasce questo nuovo mondo partorito dalla fantasia dell'artista che popola l'immaginario e la realtà tangibile con una cifra del tutto originale, con opere belle (parola del tutto inusuale nella critica d'arte), ben fatte (*idem*), di grande fattura artigiana (ancora!), riconducendo il mondo dell'arte alle sue origini con *Sarcofago* (gres, 2005), *Tartarughe* (2009), *Puntali* (bronzo, 2009), *Autorità e Armigeri* (gres e bronzo 2013), e ricordando la dichiarazione di Christo fatta in questi giorni (4 luglio 2016) all'inaugurazione del convegno dell'Icom: "l'arte non è un progetto, è un'esistenza [...] non vado in pensione, al limite muoio". (Tiziano Dalpozzo, 2016)

¹ H. Hesse, *Narciso e Boccadoro*, Milano 1989, p. 244



PAOLO STACCIOLI

Tra pittura, ceramica e scultura si è avventurato il percorso artistico di Paolo Staccioli a partire dagli anni Settanta, continuando fino ai nostri giorni. I suoi primi progetti sono legati alla pittura ma è a Faenza, nello studio di Umberto Santandrea, che Staccioli riesce a perfezionare e ad affinare la sua propensione per l'uso della ceramica come mezzo espressivo. Sin dalle prime realizzazioni lo stile di Staccioli si è imposto per la capacità di tradurre, in forme e colori, immagini che sembrano sospese in una dimensione atemporale come spesso succede per i ricordi, sia legati ad eventi personali che immersi in indistinte epoche ancestrali. Verso gli anni Novanta, Paolo Staccioli si avvicina al mondo della ceramica che ancora oggi esplora con grande interesse aprendosi anche al settore della scultura in metallo. Lungi da complessità formali, egli mette in atto un processo creativo dove ogni singolo elemento viene attentamente studiato seguendo il filo di un linguaggio dagli accenti armoniosi. Vediamo, ad esempio in opere come *Giostra piccola*, uno schema compositivo organizzato in perfetta orchestrazione, su due registri ben differenti: la regolare geometria degli elementi del basamento e le articolate strutture dei personaggi sui cavalli. Si tratta di un momento di allegro svago, rappresentato in un turbinante gioco dove cavalieri e cavalli, modellati con forti riduzioni formali, sono partecipi di un esaltante flusso dinamico. Di grande vitalità sono molto spesso anche le sue soluzioni cromatiche centrate su preziosi effetti luminosi delle coperture a lustri metallici. Un ulteriore esempio di questa impostazione armoniosa è evidente nella scultura *Dondolo*. Qui lo sviluppo narrativo si svolge secondo un andamento dai toni più pacati. Infatti i due personaggi, una figura femminile e una maschile, sono posti alle estremità del basamento arcuato dove l'intero impianto compositivo, centrato su pochi elementi essenziali, è in grado di trasmettere anche un certo effetto di oscillazione. *Viaggiatori in riposo* è un'opera dove troviamo un impianto cromatico reso molto vivace dai riverberi del lustro metallico. Il tema della composizione è in questo caso una riflessione sull'uomo che cerca di trovare un momento di riposo dopo le fatiche del viaggio. La composizione, al di là di ogni significato allegorico, si presenta gradevole e molto equilibrata, con una concentrazione di personaggi dalle articolate strutture in netto contrasto con la ben più sobria superficie della sfera. La scelta di una ridotta intensità di colore caratterizza invece *Strada*, una interessante



La Ceramica
Moderna
& Antica n.294
Ott/Dic 2016.

Carro, 2013
refrattario dipinto
con ossidi e sali
sottovernice, lustrato,
cm 34x13,5x23 h
circa

n.82

scultura che ospita un'ordinata teoria di personaggi in atto di percorrere il loro cammino silenziosamente; un senso di incertezza si percepisce nelle figure dei cavalieri i quali sembrano ignorare cosa succederà quando la strada si trasformerà in una stretta e ripida scala. Nonostante le dimensioni, *Strada* è stata concepita con toni solenni, caratteristica che incontriamo spesso nei lavori dell'artista. Anche il tema del carro ricorre sovente nelle ideazioni di Staccioli ed è sempre la rappresentazione allegorica di un viaggio. Il carro può avere interpretazioni diverse: al primo impatto potrebbe raffigurare il ricordo di un *jeu d'enfant*, ma ad una lettura più profonda diviene una allegoria del percorso che l'umanità intraprende seguendo il proprio destino. Il tema del carro è stato ampiamente sviluppato da Staccioli usando morfologie varie: da articolate forme, con ruote ben evidenti, a strutture più squadrate. In quest'ultimo caso il carro viene definito attraverso uno schema geometrico piuttosto rigoroso su cui si innestano le figure dei viaggiatori disposti ordinatamente. Un altro tema caro a Paolo Staccioli è quello dei guerrieri che egli realizza in vario modo: figure talvolta collocate su una imbarcazione, oppure poste in piedi, sia adorne con ricche e preziose luminescenze policrome che prive di una colorazione sgargiante. Un esempio assai significativo può essere costituito dal gruppo di sculture *Guerrieri*, una serie di figure, modellate con il caratteristico linguaggio schematico dell'artista, che si presentano come evocazioni di un mondo arcaico imponendosi con solennità nello spazio. Non vi è in esse alcuna contrapposizione cromatica ma è il modellato stesso delle forme, gli elmi, gli scudi e gli accenni anatomici, a determinare effetti chiaroscurali che creano armoniosi elementi coloristici. Non meno interessante è la serie *Torri*. Qui, le alte strutture, di grande stabilità compositiva, connotate da una fitta ripartizione a sottili fasce orizzontali, si innalzano nello spazio, uniche protagoniste del paesaggio, lasciando percepire una sensazione di solitudine. Risulta ben evidente che si tratta di strutture vissute, come si può capire dalla presenza di persone sulla sommità, alla quale si può accedere attraverso la porta lasciata visibilmente aperta. Certamente anche queste opere sono ricche di valori simbolici: la torre, infatti, oltre che essere intesa come immagine di arroccato isolamento, può essere vista come un mezzo per abbracciare orizzonti molto più lontani.

(Gilda Cefariello Grosso, 2016)





NINA TASSO

TerreMediterranee nasce da un lungo percorso dei fondatori Orazio Ciaramella e Nina Tasso. La loro formazione scolastica a Catania, all'Istituto Statale d'Arte di via Crociferi, li porta a contatto con professori artisti di fama internazionale quali Nino Mustica, Luciana Anelli, Emilia Tuttobene ed Enzo Comes. Formazione che completano a Firenze. Orazio frequenta l'Accademia di Belle Arti, Nina la Facoltà di Architettura all'università. Si avvicinano alla ceramica da due percorsi diversi. Orazio apprende i primi rudimenti della modellazione plastica da ragazzo nel laboratorio del maestro Barbaro Messina a Paternò, perfeziona la sua formazione ceramica nella rinomata manifattura Urbano Zaccagnini di Firenze durante gli studi accademici. Nello stesso periodo Nina frequenta l'università, approda alla ceramica tramite Orazio e per gioco partecipa a un concorso di giovani designer, dove viene selezionata. Da qui comincia il loro percorso artistico, ma anche di vita, che dura da 28 anni.

Nel 1995 aprono un laboratorio sulle colline del Chianti con negozio a Firenze. La sinergia di due caratteri diversi dà spinta e impulso all'attività, spingendoli verso quell'innovazione di cui sono artefici. Ciò che per l'uno è bianco, per l'altra è nero; il contrasto caratteriale anziché stoppare il loro percorso lo foraggia di nuova linfa. Il confronto, punto di unione, e la voglia di creare, costruire, produrre, formare e formarsi, li rende determinati nel cammino dell'artigianato artistico. Nella culla dell'arte hanno incontri con artisti, ceramisti, scultori e tecnici del mestiere (Mario Molli, Giorgio Bessi, Giuliano Ghelli, Paul Massimo Poppo) che li avvicinano a tecniche ceramiche inusuali, arcaiche, antiche, e per molti ormai cadute nel dimenticatoio. Così, composizioni di inerti che arrivano dal cuore della madre terra, combinate col fuoco e realizzate con acume e passione, diventano creazioni artistiche. Modellare, plasmare, foggiare, trasformare la materia secondo i voleri della progettazione, madre di tanti momenti di vita, principale forma di creazione, diventa fulcro di pianificazione per il complemento arredo. Essi amalgamano la loro preparazione di vita alle varie influenze cui vengono in contatto, studiano sistemi di cotture e tecniche antiche proprie del bacino del Mediterraneo: terre sigillate, cotture villanoviane, maiolica, tecnica raku (origine giapponese) e pietra lavica ceramizzata (origine Sicilia orientale).

Nel 2006 rientrano in Sicilia e aprono un nuovo laboratorio più ampio del primo aggiungendo forni per la ceramizzazione della pietra lavica. La loro progettazione, attenta ai bisogni dei clienti, rivolgendosi un occhio alla modernità del momento e alle nuove soluzioni d'interni, partorisce delle opere artistiche di pregio nel complemento arredo. (Gilda Cefariello Grosso, 2013)



D'A n. 104/105
Ott 2016/
Mar 2017.

Nemesi, 2016,
ceramica raku,
rame legno,
cm 30x51 circa

n.83





PAOLO VANNUCCHI

L'osservazione del mondo che lo circonda permette a Paolo Vannucchi di costruire un incredibile archivio personale da cui trarre repertori di forme e colori per la narrazione di ricordi ed emozioni. Spesso gli elementi di questo suo archivio sono richiami ispirati a cose semplici, appartenenti ad una consuetudine che confina i gesti nell'ovvio. Paolo Vannucchi, invece, trae da questo universo frammenti che trasforma in appunti poetici. Le sue sperimentazioni avvengono attraverso la ceramica, il mezzo espressivo da cui è sempre stato attratto fin dagli anni della sua prima formazione avvenuta a Lucca, sua città natale, presso l'Istituto d'Arte, e continuata poi a Firenze dove si è diplomato presso il Magistero d'arte. In Vannucchi le sollecitazioni e i richiami della vita quotidiana si traducono, attraverso la duttilità dell'argilla, in forme che nella loro semplicità strutturale mostrano importanti valori comunicativi. *Donna che stende i panni*, del 1980, ritrae proprio uno di questi momenti della vita quotidiana e, per l'artista, non si tratta di un gesto banale ma di un elemento importante di un ingranaggio che permette il normale svolgimento dell'esistenza. Vannucchi focalizza l'attenzione sul grande e luminoso lenzuolo che, in primo piano, occupa gran parte della scena, ponendosi al di fuori dello spazio in cui è compresa la figura femminile, definita con notevole sintesi formale. Anche in un'altra opera dello stesso periodo, dal titolo *Nella scatola*, troviamo la costruzione di uno spazio chiuso. Questo diviene una vera e propria scatola scenica all'interno della quale si svolge una performance che lo spettatore può interpretare come evento giocoso ispirato dal desiderio fanciullesco di nascondersi, oppure come un evento che porta il gesto dell'individuo su un piano più introspettivo quasi volesse allontanarsi dalla realtà per concentrarsi su se stesso. Al 1980 risale *Magazzino di Rosso l'imbianchino*, una lastra sulla quale, come in una pagina di taccuino, si traccia un rapido schizzo. Non si ritrae certo un'architettura dall'aspetto grandioso ma il luogo, simbolo dell'attività del personaggio, del quale si inquadra solo il muro con la porta di ingresso lasciando all'immaginazione

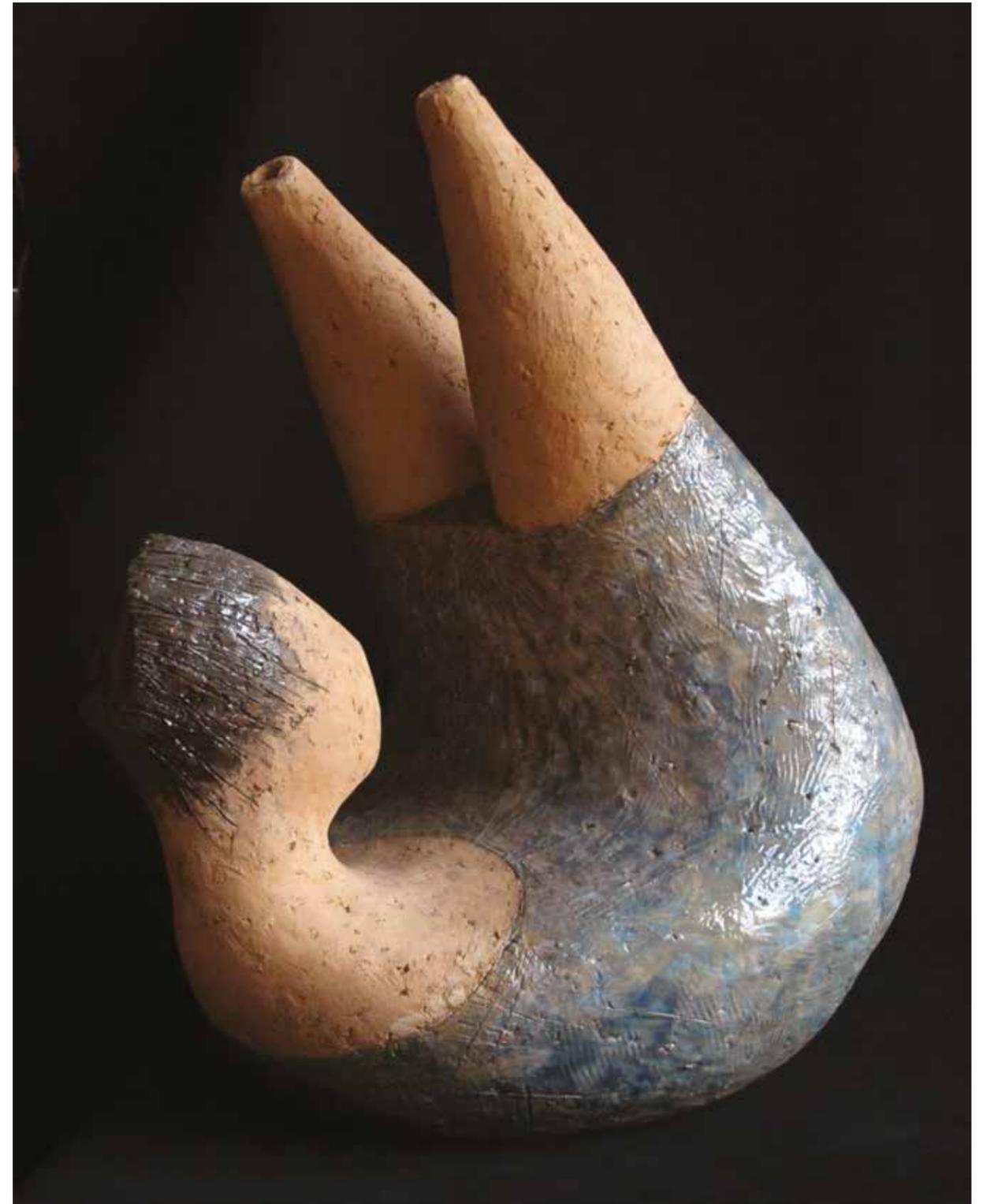


La Ceramica
Moderna
& Antica n.295
Gen/Mar 2017.

Ginnasta, 2009,
maiolica,
cm 32,5x24x34 h
circa

n.84

ciò che vi può essere al di là. Molto interessanti sono le ricerche di Vannucchi sulla figura umana. Egli non propone sembianze fedeli a modelli reali ma, secondo le regole del suo linguaggio, mira a un'attenta semplificazione dell'immagine. Chiarificatrice, al riguardo, è l'opera *Ginnasta* del 2009, nella quale il corpo dell'atleta di notevole consistenza plastica si articola in una elegante torsione seguendo un ritmo armonioso. Un tema classico come quello del busto è trattato dall'artista secondo un'immagine di solida compattezza centrata sull'arrotondarsi di volumi su cui la luce sembra scivolare agilmente. Ciò è evidente nelle due figure a mezzo busto di *Adamo ed Eva*, del 2014, dove viene sperimentata una sapiente orchestrazione dei volumi e dove, nonostante la classica armonia e la severità del taglio, si possono scorgere accenti di sottile ironia. Adamo, infatti, non è il progenitore solitamente presente nella raffigurazione tradizionale, ma un personaggio molto più incline ad essere tentato dalla bottiglia di vino che dalla biblica mela. Eva, *carnosa* e dai volumi ben torniti, racchiude il luccicante frutto proibito nella mano, supportata da un braccio rigidamente impostato come una colonna, nell'intento di voler dare monumentalità al gesto. Nel repertorio tipologico di Vannucchi rientrano anche i mezzi pesanti. *Autocarro*, del 2015, è un'istantanea di un momento del lavoro quotidiano, descritta con toni semplici e pacati. L'impianto compositivo è centrato sulla solida ed essenziale geometria dei volumi, con le squadrature del mezzo contrastate dalle forme più arrotondate delle figure del guidatore e degli animali trasportati. Anche in *Trattore*, sempre del 2015, vi è una costruzione molto rigorosa dei volumi, ancora con contrasti formali molto ben orchestrati tra la solida figura del mezzo, che si erge monumentale, e le dinamiche sagome dei volatili. Le soluzioni cromatiche che l'artista propone nei suoi lavori sono molto ben regolate e si inseriscono con grande armonia all'interno dell'impianto compositivo sottolineando magistralmente il percorso narrativo.
(Gilda Cefariello Grosso, 2017)

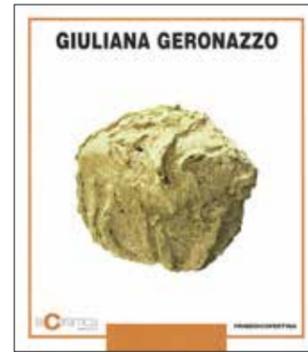




GIULIANA GERONAZZO

Giuliana Geronazzo, artista di origine bergamasca e residente a Brescia, dopo gli studi presso il Liceo Artistico di Venezia sviluppa il suo percorso di ricerca interessandosi a molti aspetti dell'arte, in particolar modo alla pittura e al settore della scultura. Affascinata dalle possibilità espressive dei materiali crea opere utilizzando metalli ma anche vetro e ceramica. Per specializzarsi nelle tecniche ceramiche, tra il 1986 e il 1988 frequenta dei corsi a Faenza sotto la guida di importanti maestri come Emidio Galassi, Guido Mariani e Giovanni Cimatti. Nelle sue opere ceramiche si nota una grande energia espressa da forme vigorose ma sempre ben ordinate all'interno di soluzioni compositive regolate da un grande senso di armonia. Ad esempio, in *Volta celeste*, opera del 1990, vediamo una frantumazione dell'unità di superficie ottenuta con un complesso di incisioni che individuano una equilibrata tassellatura: in essa si muovono fluttuando le figure delle costellazioni riportate attraverso evidenti riduzioni formali.

A Faenza Giuliana Geronazzo entra in contatto anche con un procedimento ceramico molto particolare: la tecnica raku. L'artista mette a frutto questa esperienza dando vita a una serie di esemplari di alto livello qualitativo che si impongono per la loro originalità. Al riguardo, citiamo un particolarissimo *Vaso-Borsa* (1997) dalla struttura caratterizzata da evidenti asimmetrie e da un attraente apparato cromatico. L'opera è studiata per offrire aspetti mutevoli della forma nello spazio. Quindi, a seconda dei punti di vista, le masse possono apparire come volumi astratti ma anche ricordare forme organiche. Nelle tipologie di esemplari a tecnica raku, la Geronazzo manifesta una eccellente vis creativa. Testimonianza di ciò è un bel vaso del 1996 nel quale la consistenza plastica è ben regolata da un impianto compositivo di grande energia che organizza magistralmente le masse volumetriche. In questo caso anche il vuoto, come quello individuabile nel grande foro centrale, diviene a sua volta forma in perfetto contrappunto con gli



La Ceramica
Moderna
& Antica n.295
Gen/Mar 2017.

Energia, 2017,
semire bianco,
diametro cm 50

n.85

elementi materici. Non mancano in questa opera accenti arcaici sottolineati anche dalla rudezza della superficie che sembra riportare l'effetto della corrosione del tempo quasi fosse un reperto archeologico. Notevole, infatti, è l'interesse di Geronazzo per il mondo primitivo come è ben dimostrato da molti suoi lavori, in particolare dall'opera emblematica *Menhir*. Permeata di ricordi ancestrali, essa è costruita solidamente su volumi che sanno imporsi con autorevolezza nello spazio circostante manifestando un grande equilibrio di linee, forme e colori. Interessante è anche la bella serie di pettorali che l'artista realizza prendendo spunti iconografici da epoche lontane. Nonostante l'evidente gusto per l'arcaico queste opere mostrano anche un notevole senso di raffinata eleganza e ben si inseriscono nel gusto dell'estetica contemporanea. Di impostazione molto meno ruvida sono alcuni raffinati tondi del 2008 sui quali è trattato il tema della danza. Pur ricordando alcuni soggetti di *Volta celeste*, questi motivi se ne discostano per la resa degli elementi formali, sempre riportati secondo un linguaggio dalle evidenti riduzioni, ma risolti attraverso un rilievo molto scabro che tende quasi a rendere astratte le immagini. Soluzione interessante è quella adottata per il fondo: una superficie uniformemente liscia su cui le figure si evidenziano e si inseriscono con elegante dinamismo. *Energia* è un'opera di grande vitalità, dello stesso periodo della precedente, che cattura l'attenzione invitando alla contemplazione della sua morfologia per scoprirne le possibili letture. Si tratta di una forma chiusa la cui superficie però, articolata da una fitta serie di punti incisi, solchi e rilievi, evidenzia un'attenta ricerca che mira a instaurare un rapporto dialettico tra volumi e spazio. Giuliana Geronazzo sa offrire attraverso i risultati del suo processo creativo un mondo pieno di ritmi armoniosi dove le forme ceramiche, sia ispirate a monoliti preistorici che a stati emotivi personali, risultano centrate su una sensibile abilità nell'orchestrazione delle proporzioni. (Gilda Cefariello Grosso, 2017)





GIANFRANCO MORINI

Cos'è Gianfranco Morini?

Ehi, ma è una persona, brutto quanto vuoi ma è un essere umano: devi dire "Chi è Gianfranco Morini".

Sì, va bene, un poco di pazienza.

Per scoprire cos'è *gianfrancomorini* basta andare nella sua casa sulle prime colline di Faenza, una vera fucina di Vulcano.

Sicuramente Gianfranco Morini non è un architetto, almeno secondo la definizione che ne dava Gustave Flaubert nel suo *Dizionario dei luoghi comuni*: "Architetti? Tutti imbecilli, fanno le case e si dimenticano di costruire le scale". No, la sua casa-antro è attraversata da scale ovunque, in lungo e in largo, in alto e in basso, dentro e fuori. Non è un architetto, eppure nella casa vivono (e convivono) personaggi come Hundertwasser e Gaudi con le loro invenzioni.

Il Morini, poi, non è nemmeno uno scultore, almeno non quello dell'immagine classica a cui siamo abituati, di uno cioè che se ne va in giro con martello e scalpello a caccia di marmi per "togliere il superfluo". E allora: come definire quelle installazioni e quelle composizioni, che potrebbero aver fatto Tinguely o Duchamp, di ferro-pietra-cemento-legno-terracotta, piantate o appiccicate un po' ovunque?

Forse Morini non è neppure un ceramista, sicuramente non quello della tradizione alla quale noi faentini siamo abituati, con palmette e garofani assortiti o Marie belle di profilo; eppure di terre smaltate e cotte in quella casa ne trovi.

Trovi le sue ceramiche e le sue sculture, eppure ti può capitare di incontrare anche le opere di altri: da un annetto ormai, insieme alla moglie Angie, si è inventato il Giardino dell'Arte, *Der Kunst Garten*, un luogo privato ma non privatistico dove chiunque può andare, fermarsi, fare due chiacchiere col padrone di casa, e guardare le opere degli artisti che a turno vengono invitati.

E allora? Per avvicinarci alla soluzione dell'indovinello cos'è *Gianfranco Morini*, chiediamoci anche: *da dove viene?*

Alcuni anni fa Giancarlo Bojani (D'A, luglio-settembre 2007) non aveva dubbi: viene da Angelo Biancini, da Augusto Betti, da Alfonso Leoni: "Da ognuno di essi ha attinto qualcosa di essenziale: da Biancini il senso dell'arte al di là della stravaganza; da Betti il rigore della ricerca sui materiali; da Leoni la gioia, la libertà della sperimentazione, lo spirito critico". Morini, i suoi maestri, li ha studiati, li ha vissuti, di più: li ha fagocitati e ha intrapreso la sua strada, inventando



La Ceramica
Moderna
& Antica n.296
Apr./Giu 2017.

Terra ramassata,
2017,
cm 29x21x46 circa,
foto Andrea Drei

n.86

il suo stile (è sempre Bojani a suggerircelo) che è fatto di bizzarrie, di ironia, di paradossi, di provocazioni (o anche solo di semplicità, direi).

Se non è un architetto o uno scultore o un ceramista, alla fine del pellegrinaggio nella casa in collina mi sono fatta l'idea che Morini è un cuoco.

Un cuoco che va a cercare gli ingredienti, che crea, che sperimenta, che mette assieme e fonde le terre per le sue opere (ultimamente ha recuperato e rimesso in funzione una vecchissima e bellissima impastatrice del pane, altro elemento commestibile che ritorna...), qualcosa di nuovo sicuramente nascerà. Anche per gli smalti è così: nati da un lungo atto d'amore, non coprono l'umore delle sue terre, lasciano vedere cosa c'è sotto, la materia e la sua storia, non strozzano ma lasciano respirare la terra, come un aratro che rivoltava le zolle mostrando altre tonalità e altre forme (e magari anche i vermi).

Un cuoco, dicevo. Guardate quella scultura dove i chiodi fusi disegnano un pettine, come quello per fare i maccheroni; oppure quell'altra, un enorme gambo di sedano. E poi una melanzana cadente e sfatta, una *crème caramel* che deborda da una ciotola, una gigantesca tagliatella blu in volo, un cappelletto verde, un mega biscottone krumiro. Oppure la foresta di maccheroni giganti, giallaranciorossi, posti davanti al MIC di Faenza. E da ultimo: prendiamo i suoi salumi, prosciutti salami coppe e salsicce assortite, più veri del vero, realizzati in terracotta, quelli che Anty Pansera ha definito "buoni per gli occhi, molto pericolosi per i denti". *Divertissements* realisticamente progettati e realizzati con raffinata plasticità, nutrimento dell'anima più che del palato".

Comunque la giriate, i riferimenti alla cucina, alla tavola e alla gola sono innumerevoli tanto che quelle opere verrebbe voglia di mangiarle. E anche di toccarle.

Oggetti che possono essere gustati con gli occhi certamente, ma prima ancora con le mani perché è solo col tatto che ne scopri la vera natura e ti ricordi che la finzione e il gioco danno gusto alla vita. Le mani sono quelle che vedono per prime, prima dell'occhio.

Siamo alla fine: basta cambiare una consonante alla parola fucina per trasformarla in *cucina*, e se cambiamo la stessa lettera il *fuoco* diventa un *cuoco*. Come Morini, appunto. Come Volevasi Dimostrare.
(Renzo Bertaccini, 2017)





CLARA GARESIO

Nata a Torino nel 1938, Clara Garesio si avvicina alla ceramica in età giovanile frequentando la Civica Scuola d'Arte Ceramica della sua città. Tra il 1952 e il 1957 prosegue la sua formazione all'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica Gaetano Ballardini di Faenza dove trova un clima assai stimolante grazie anche alla guida di docenti di alto livello qualitativo, tra cui Anselmo Bucci, Angelo Biancini, Giuseppe Liverani e Tonito Emiliani. La ceramica è un campo al quale l'artista si dedica con impegno e serietà mettendo in atto progettazioni finalizzate a un'equilibrata integrazione tra la ricerca cromatica e quella strutturale. Ancora allieva dell'istituto faentino, è chiamata a realizzare un servizio in maiolica per un committente esterno e le viene inoltre offerta la possibilità di collaborare con lo studio di Carlo Zauli. Ben attenta agli eventi dell'arte contemporanea, la Garesio elabora i valori estetici del tempo seguendo un linguaggio del tutto personale; ecco quindi che i suoi esemplari si notano con grande successo in numerose manifestazioni: le mostre didattiche dell'Istituto Gaetano Ballardini per le edizioni 1956 e 1957 del Premio Faenza, la Triennale di Milano del 1957 e, sempre nello stesso anno, il Concorso Nazionale della Ceramica di Pesaro. Tra le opere del periodo giovanile meritano una citazione i vasi presentati alla Settimana Faentina del 1956. Sono manufatti dal profilo strutturale molto semplice la cui superficie si avvale di un impianto cromatico caratterizzato da larghe campiture dai toni brillanti. Mossa da un instancabile desiderio di sperimentazione, Clara Garesio inserisce nelle sue realizzazioni soluzioni ispirate a modelli arcaici. Elabora quindi esemplari materici, costruiti a colombino e rivestiti da superfici rugose dove si inseriscono plaghe di colori lucidi e brillanti. Una particolare inclinazione risulta evidente nell'attenzione posta nell'organizzare degli impianti compositivi seguendo spesso schemi di notevole rigore formale. L'artista riesce a sistemare la materia in ritmi ordinati curando meticolosamente la definizione dei volumi e distribuendo le masse con attenta perizia. Ne è esempio *Bassorilievo*, un'opera del 1974 costruita su una forma quadrata dove si inseriscono riccioli e cilindri, allungati e sottili, che occupando due lati della struttura lasciano ben in vista la superficie del fondo articolata dalle gruosità degli smalti. Di grande interesse è pure la scelta cromatica, centrata sulla contrapposizione di toni brillanti e luminosi con tonalità più cupe, che riesce a determinare un gioioso effetto dinamico. Analoga vivacità, una costante nella produzione dell'artista, si ritrova nell'installazione *Appunti* del 2005. Dai due cassetti in terracotta escono con energia, quasi sospinti da un'esplosione, coloratissimi frammenti di varia forma. Sono allungati, accartocciati, definiti con schemi geometrici, con rigature, con motivi astratti, con lettere, e ognuno di essi è un appunto della memoria leggero o complesso che viene a inserirsi in uno spazio dove il tempo assume una dimensione molto dilatata. Il rapporto di Clara con i tanti tipi ceramici è svincolato da qualsiasi inibizione. La terracotta, la maiolica, il gres e la porcellana sono mezzi espressivi che in vario modo divengono docili strumenti per dare concretezza alle sue concezioni artistiche. Nel 1962, dopo aver insegnato all'Istituto d'Arte di Isernia, la Garesio si trasferisce a Napoli per ricoprire la cattedra di Disegno Professionale e Plastica all'Istituto Professionale di Stato per l'Industria e l'Artigiana-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.296
Apr./Giu 2017.

Architettura Onirica,
2012,
refrattario e
terracotta decorati
con smalti,
cm 31x30x21 circa

n.87

to della Porcellana Giovanni Caselli, struttura esistente da circa un anno nella sede della gloriosa manifattura del XVIII secolo, la Real Fabbrica delle Porcellane di Capodimonte. L'istituto, sorto con lo scopo di apportare un nuovo sviluppo al settore della porcellana, sarà per lei il luogo dove profondere energie in nuove ricerche ed entusiasmanti progetti intesi a vivificare la tradizione mediante concezioni legate ai valori estetici della contemporaneità. Tale esperienza la accompagnerà anche in anni successivi e la porcellana diventerà protagonista in originali vasi e in eleganti serie di piatti. Generalmente in questi esemplari viene presentata una soluzione cromatica centrata sul contrasto tra il fondo bianco e i toni scuri dello smalto usato per l'apparato decorativo. Non è infrequente l'aggiunta di dorature che danno agli esemplari preziosi valori luministici. Per di più, Clara riesce a far convivere con perfetta simbiosi la porcellana anche con la terracotta. Per esempio, collegandosi alle maniere eleganti e raffinate della porcellana settecentesca, l'artista si accosta al tema sacro della *Resurrezione* inserendo le figure in un tralcio floreale dal modellato accurato e minuzioso posto sulla superficie di un piatto in maiolica dal fondo scuro e disuniforme. Altamente simbolica è l'opera *In women's hands* del 2012, conservata nel Palazzo delle Nazioni Unite a Ginevra, con la quale la Garesio ha voluto rendere omaggio all'universo femminile facendo confluire in una grande e scura superficie circolare mani di donne dalle variate e coloratissime definizioni che una invisibile forza centripeta attira verso il grande occhio situato in mezzo alla composizione. Di significato molto intenso è anche *Architettura onirica*, sempre del 2012, appartenente a una serie iniziata nel 2008. Strutturata su un rigoroso impianto formale, la scultura è la traduzione di ricordi dolorosi come dice la stessa artista: "In realtà, queste costruzioni, che richiamano alla mente le ossature o rovine di fabbriche architettoniche dissestate, sono nate come esorcismo dell'incubo della devastazione bellica, presente nella mia coscienza per esperienza diretta infantile, ma purtroppo nuovamente attuale a livello internazionale". Anche l'uso di una vivace policromia ha una funzione precisa come sottolinea la Garesio: "In qualche modo ho voluto annullare la connotazione tragica del rudere e trasformarlo, come auspicio di pace, in un organismo vitale, abitato da presenze fantastiche di colori e forme, che risvegliano la meraviglia ingenua per i giochi di costruzioni e per i paesaggi miniaturizzati". Un altro interessante lavoro è *Fiorire è il fine*, installazione che interpreta con sensibilità e raffinatezza creativa un momento della vitalità della natura: l'attesa del dischiudersi dei boccioli. Sono forme sferiche, supportate da una varietà di ciotole e piedistalli ben differenziati nella definizione del decoro della superficie, che si offrono con piacevolezza allo sguardo dello spettatore. Il nome dell'opera è ripreso da un verso di una poesia di Emily Dickinson ed è il titolo di una recente mostra antologica dell'artista (22 ottobre 2016-15 gennaio 2017), curata da Franco Bertoni e allestita a Napoli nelle sale del Museo Duca di Martina. Clara Garesio è dunque una personalità che ha saputo imporsi nonostante il carattere riservato, grazie alla passione, una vera e propria empatia, per il suo lavoro, svolto in autonomia con fine sensibilità e grande energia. (Gilda Cefariello Grosso, 2017)





SILVIA CELESTE CALCAGNO

Segni rossi evocano alberi sbattuti dal vento. Poche tracce sull'ocra chiaro del gres segnano una condizione di confine tra la percezione del mondo e la sua realtà tangibile. Il lavoro recente di Silvia Celeste Calcagno sviluppa la ricerca avviata con il progetto *IF (but I can explain)*, curato da chi scrive e realizzato *site-specific* per la *Project Room* del Museo di Villa Croce a Genova nei primi mesi del 2017, sfumando sempre più la rappresentazione attraverso un dialogo serrato tra la fotografia e la ceramica.

Negli ultimi due anni, la sua indagine è maturata, dando vita a una serie di opere che hanno incrociato *media* diversi, mantenendo la centralità della ceramica. Il medium fotografico, da tempo punto di partenza del suo processo artistico, diventa nelle opere attualmente *in fieri* quasi la pietra di paragone di una ricerca sulla percezione, che già con *IF* superava i confini del proprio corpo, per attingere a una visione più ampia del mondo. La sua figura, protagonista unica e molteplice dei lavori, in una metamorfosi continua che l'ha condotta ad assumere sempre nuove identità, ossessivamente ripetuta nell'installazione *Rose* (2015), e il corpo, a volte frammentato in molteplici parti nelle lastre bianche di *Il pasto bianco* (2016), offerto alla percezione continua di un mondo in movimento, si sono accompagnati in *Just lily* alle testimonianze della sua vita nella casa che sta per lasciare. *Wunderkammer*, sospesa tra la memoria e il futuro, grande installazione in *fireprinting* esposta sulle pareti di Villa Croce nell'ambito del progetto *IF*, ha segnato una tappa importante nella ricerca di Silvia Calcagno, nella quale la sperimentazione tecnica l'ha condotta a realizzare immagini mutevoli, dai contorni ora nitidi ora sfumati, come i ricordi che hanno circondato la rappresentazione di sé.

Accompagnato da un'installazione sonora, *Could you please stop talking?*, e da un video, *Air fermé*, *IF* ha catturato una situazione di sospensione della vita dell'artista, una soglia puntualmente registrata, della quale ogni spettatore è stato parte. Un'opera aperta di grande fascino, che rivivrà a settembre, leggermente ridimensionata, nella *Project Room* della Nuova Galleria Morone a Milano.

Dopo le forme evanescenti che abitavano l'installazione *Ki-tairon Óros*, esposta in primavera a Bergamo alla mostra *Chronos-L'arte contemporanea e il suo tempo*, curata da Angela Madesani, nel nuovo progetto *Una storia privata*, curato da Davide Caroli nell'ambito della Biennale del Mosaico di Ravenna, l'artista esce di scena, lasciando del suo corpo solo una traccia, il rosso del sangue, che ne certifica l'esistenza. In questa nuova sperimentazione sulla ceramica, le immagini reali, filtrate dal suo intervento, giocano con il linguaggio fotografico nella monocromia. In una ricerca che le conduce al confine tra ceramica e fotografia, le lastre accolgono tratti neri, rossi, blu, a volte liquidi come una



La Ceramica
Moderna
& Antica n.297
Lug/Set 2017.

Ring around the
rosie, 2015,
stampa fotografica
su gres,
cm 14x20 circa,
foto Luigi Cerati

n.88

pennellata, a volte densi come un monotipo. Un mosaico di immagini che sempre più si allontanano dalla realtà riconoscibile, per restituire la visione dell'artista, la quale distoglie lo sguardo dal mondo circostante e lo rivolge al proprio interno. Un velo sembra offuscare i contorni delle cose, provocandone la parziale dissoluzione, mentre i *frame* del mondo volutamente ingannano lo spettatore, attirandolo in uno spazio anzitutto esistenziale. Proprio dal dato esistenziale prende avvio il processo artistico di Silvia. Catturato attraverso la fotografia con le constatazioni, viene poi modificato nel corso della post-produzione con interventi che trattengono o sfumano i contorni e la definizione delle immagini, le quali verranno successivamente trasferite in *fireprinting*® o nella nuova tecnica messa a punto per gli ultimi lavori. La trasposizione su gres pare il risultato di un processo alchemico che combina la magia del dagherrotipo e del calotipo con il linguaggio antico della ceramica, dando origine a un *medium* del XXI secolo. Contemporanea nell'interazione tra linguaggi, spesso transmediale, la ricerca di Calcagno accoglie e combina memorie diverse, l'identità femminile anche dolorosa di Gina Pane e Ana Mendieta, che ha dato vita a opere come *Celeste, so happy* (2013) e *Interno 8-la fleur coupée* (2015), con la quale ha vinto il 59° Premio Faenza, il cinema, i libri. Performance, video e audio concorrono alla costruzione dei suoi lavori, nei quali spesso la ceramica è il punto di arrivo di suggestioni molteplici filtrate attraverso la sua sensibilità. Le sue installazioni catturano momenti e stati d'animo in inesorabile evoluzione, un flusso temporale a volte infinitesimale come lo scorrere della vita stessa, sequenze di fermo immagine che rievocano attimi di consueta quotidianità, il cui scarto sottile rivela gli interstizi del tempo. Le suggestioni sonore, spesso marcate dall'iterazione di una frase, e il ritmo delle parole accompagnano il susseguirsi delle immagini, generando una condizione di sospensione che richiama certe atmosfere dei film di Jean Cocteau dedicati a Orfeo. La forma stessa delle installazioni più recenti si è modificata, aprendo l'assetto quadrangolare e compatto a occupare diversamente lo spazio a sua disposizione. Così, in *IF (but I can explain)* le lastre hanno abbracciato l'intero spazio della *Project Room* di Villa Croce, come avverrà negli spazi della Nuova Galleria Morone. Nel progetto per la Biennale del Mosaico di Ravenna in autunno, a guidarla sarà probabilmente la forma orizzontale di *Guernica* di Pablo Picasso, che ha lasciato in lei un ricordo indimenticabile. Ogni nuovo progetto è per Silvia Celeste Calcagno occasione di ricerca sulle molteplici possibilità espressive della ceramica, materiale antico che si trasforma continuamente divenendo raffinato medium della contemporaneità.

(Alessandra Gagliano Candela, 2017)





PAOLO POLLONIATO

Paolo Polloniato viene attratto da quell'arte ceramica di cui è ricca la terra di Nove, nella quale è nato da famiglia di ceramisti, dopo essere passato attraverso esperienze legate alla pittura e alla fotografia. A partire dal 2008, dopo la formazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia, la ceramica diviene per lui un terreno di indagine percorso fino a oggi senza soluzione di continuità. Le conseguenze della crisi economica, subita anche dalle fabbriche ceramiche del novese, lo inducono a meditare sulle possibili irreparabili perdite di questo patrimonio culturale; egli mette quindi in atto un nuovo rapporto o, meglio, un inedito confronto con la ceramica della tradizione del territorio di Nove: ricercare tecniche e stampi del repertorio tipologico di quelle manifatture e innescare un nuovo processo del fare contemporaneo manifestando qualità stilistiche del tutto singolari. Si tratta di vere e proprie acute esplorazioni iconografiche della plurisecolare tradizione ceramica novese che danno origine a fantasiosi assemblaggi e a riletture assai particolari, come accade, ad esempio, in *Capriccio contemporaneo* dove l'interesse si concentra sulla mutazione della visione di un esemplare di derivazione ottocentesca. La sagoma dell'oggetto, di una forma tradizionale derivante da tipologie della fabbrica Barettoni, erede della celebre manifattura Antonibon, in questo processo non subisce variazioni strutturali: rimane integralmente il tipico apparato decorativo in rilievo mentre l'impulso creativo si rivolge al decoro pittorico. Proprio nella grande cartella del corpo dell'esemplare, a cui fanno eco i piccoli tondi alla base, Polloniato riporta una veduta che non è immagine di un pacato paesaggio della tradizione novese ma visione tutta contemporanea. Non vi sono infatti i tipici accordi di un mondo ideale e idilliaco, anzi la scena, oltre a mostrare formalismi moderni, si tinge di toni inquietanti. Compare ancora in *Mutante* una forma tradizionale animata da cornici a volute. In questo caso l'artista ridefinisce l'impianto strutturale dell'esemplare trasformandolo in un'entità fantastica. Il corpo rigonfio, definito con solita stabilità, ora si presenta inclinato per il moto che sembrano imprimergli faticosamente i minuscoli e deliziosi arti che lo sostengono. A rendere inquietante l'immagine, oltre all'inserimento della piccola testa all'altezza della spalla dell'esemplare, sono le piccole braccia che emergono dall'orlo. In questo caso, Polloniato, attingendo dalla tradizione, è riuscito a fornire un'immagine di grande impatto smembrando la delicata figurina di un putto per poi ricomporla in una fusione molto originale nella struttura di un vaso. Analogo procedimento è riscontrabile in *Neoforma*. Qui abbiamo sempre l'impressione del movimento faticoso che in questo caso è riferito a una ciotola dalle soluzioni decorative eleganti e armoniose. Nel procedimento messo in atto dall'autore si possono cogliere molteplici aspetti che vanno dal raffinato *divertissement* alla distruzione di schemi convenzionali, ma di sicuro la risul-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.297
Lug/Set 2017.

Neoforma, 2015,
terra bianca,
cm 34x20x18,5
circa

n.89

tante che ne emerge è la grande qualità creativa che infine si manifesta in una nuova definizione della forma. Tutto ciò è ben visibile anche in *Metamorfosi* dove l'aspetto della tradizione, identificabile con l'esemplare dai ricchi ornati a rilievo, viene integrato in uno stile dai toni volutamente essenziali, come la struttura squadrata che si innesta sul vaso. Ne nasce quindi un'immagine che può anche sconcertare e che stravolge senza dubbio l'idea di funzionalità pratica a favore di una formula iconografica esemplificativa di un percorso ideativo molto singolare. Maggiore assonanza formale è ravvisabile in *Metaforma*, un'opera dall'impatto visivo sicuramente stupefacente. In questa scultura, sempre originata dal metodo dell'assemblaggio di differenti soggetti, notiamo la predominanza di due esemplari con un elegante decoro di gusto déco a cui si unisce un piccolo vaso appartenente a uno stile settecentesco. Nonostante la presenza di elementi eterogenei, l'intero impianto compositivo è caratterizzato da una salda unità organica e da un ritmo plastico molto fluido, ottenuti con una calibrata orchestrazione delle singole entità formali nella quale si armonizzano contrasti e asimmetrie. *Metamosaic* è invece una scultura dove anche il colore concorre al processo di scompaginazione della tradizione. Alle articolate volute, caratteristiche di repertori ornamentali dei secoli XVIII e XIX, Polloniato unisce altri elementi eterogenei, ora spigolosi ora arrotondati, assemblati con molta libertà in un impaginato dominato da un energico senso dinamico. Toni più pacati sono visibili in *Tankshow*, una scultura dove l'artista, con un curioso accostamento, utilizzando una tanica come campo d'azione per lo svolgimento narrativo, fa rivivere una gustosa scenetta di genere settecentesco nella quale sono protagonisti dei putti che giocano e fanno capriole ai piedi di un albero. È certamente un'impostazione del tutto originale e l'opera trasmette senza velature il gusto e la gioia per la combinazione inedita. A differenza dei manufatti finora citati, in *Jeu des corps* prevale la frontalità della scultura. Il lavoro è costruito su un impianto molto più rigoroso, ha una struttura suddivisa in tre parti e in ognuna di esse lo spazio è vissuto da personaggi e oggetti che, come su un palcoscenico, si mostrano con disinvoltura, in un gioco coinvolgente. Paolo Polloniato nel suo intento di inserire la tradizione in un contesto contemporaneo, con una prassi che può essere ritenuta anche trasgressiva e a volte iconoclasta per gli accostamenti imprevedibili e scioccanti, riesce con esito molto felice a creare immagini di grande capacità espressiva e di grande vitalità. Egli ha dimostrato di saper continuare con autonomia di linguaggio quello che in passato grandi personalità della sua terra come Giovanni Petucco, Pompeo Pianezzola, Alessio Tasca, Federico Bonaldi e Cesare Sartori hanno fatto per dare origine a un'importante tradizione contemporanea della ceramica non solo italiana. (Gilda Cefariello Grosso, 2017)





ENRICO STROPPARO

Enrico Stropparo, artista originario di Tezze sul Brenta (Vicenza), si dedica intensamente alla ceramica attorno agli anni Settanta iniziando a lavorare nel laboratorio di Alessio Tasca. Compie gli studi all'Istituto d'Arte di Nove e successivamente frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove si diploma nel 1974, seguendo i corsi dello scultore Alberto Viani. All'attività di docente in vari istituti d'arte veneti affianca quella della ceramica coltivando in particolare un grande interesse per la scultura che lo porta a sviluppare il suo estro creativo in un nuovo modo di intraprendere sperimentazioni sulle forme ceramiche. Nelle proposte di Stropparo è evidente il desiderio di infrangere le tradizionali definizioni e fruizioni dell'oggetto. L'artista, infatti, con il termine *ciotola* non intende necessariamente un contenitore per elementi materiali: per lui il contenuto può essere legato a sensazioni emotive oppure a tangibili manifestazioni della sua personale creatività. In tal senso va letto e interpretato il suo percorso. Un chiaro esempio può essere l'installazione *Superfluo*. Costituita da una ventina di ciotole, l'opera si presenta in tutta la sua sorprendente originalità con un'interpretazione dei vari elementi compositivi ben al di fuori dei canoni estetici tradizionali. Sono ciotole sorrette da esili steli metallici, pensate per contenere con assoluta libertà forme scaturite da sensazioni ed emozioni. Con grande perizia Stropparo agisce in un perfetto equilibrio nel dare vita a ogni elemento: egli regola armoniosamente l'apparato cromatico ora sviluppando superfici morbide e lisce ora creando superfici molto materiche dalle evidenti granulosità. Studia forme di originale varietà, come ad esempio fa quando all'interno delle semisfere propone dinamici vortici, sedimenti rocciosi o dischi con misteriosi segni di antiche scritture ancestrali. In *Passaggio a Venezia. TRAMONTO*, del 2010, vediamo una soluzione compositiva caratterizzata da una salda impostazione della struttura che riesce ad amplificare la sua estensione nello spazio grazie anche al riflesso nello specchio. Ad interrompere la compattezza interviene la spaccatura della materia all'interno del contenitore che, in un guizzo improvviso, sembra volersi proiettare all'esterno. Di notevole effetto visivo è la diversificata definizione delle superfici che si presentano in un perfetto abbinamento, ora graffite, ora granulose, ora lisce. Toni singolari sono ravvisabili anche in *Memorie*. Ideata nel 2012, l'installazione, sottesa da un linguaggio essenziale ed elegante, si caratterizza per un impianto cromatico luminoso e per le forme slanciate terminanti a volute entro le quali si trovano delle forme globulari. Queste, dalle superfici variamente definite da screpolature, spirali, intagli e corolle di vario tipo, possono essere la rappresentazione di ricordi che i tentacoli della memoria cercano di trattenere saldamente. La porta è un altro tema dove Stropparo ha sviluppato interessanti ricerche. Di questo soggetto si possono dare differenti letture: l'immagine della porta può essere concepita come barriera oppure come mezzo che



La Ceramica
Moderna
& Antica n.298
Ott/Dic 2017.

Corolla, 2016,
semirefrattario,
terraglia verniciata,
legno,
cm 40x25x55 circa

n.90

permette il transito tra due spazi distinti. Nel caso di *POR-Tacqua* e di *PORTAterra* non siamo certamente di fronte a barriere ma ad elementi che permettono l'attraversamento fisico anche se si tratta solo dello sguardo. Infatti le strutture di queste opere sono definite in modo da evitare sensazioni di compattezza, con l'intento di lasciare nello spazio un segno grafico leggero. Di grande interesse è l'operazione che Stropparo compie nell'esercitare la sua creatività quando rielabora alcuni modelli della manifattura Carlo Stringa di Nove (fondata nel 1956). Da questa sperimentazione nel 2013 hanno origine opere come *Cosa sentire del giusto cammino? acqua* e *Cosa sentire del giusto cammino? baccanale*. Nella prima l'artista riesce a ben definire una situazione dove l'acqua per effetto di una forza centrifuga si concentra verso l'articolato bordo del contenitore disegnando una fascia di delicate e spumose onde e riservando al fondo un complesso di segni fluidi. In *Cosa sentire del giusto cammino? baccanale*, lo sviluppo narrativo avviene invece in una forma semisferica. In essa la continuità della struttura è interrotta dall'inserimento di candide figure femminili avviluppate dalla materia definita con macule come la pelle della pantera, animale sacro a Dioniso. Opera di grande energia visiva è *Derive dei tempi* del 2014. Stropparo costruisce gli elementi compositivi attraverso masse plastiche vigorose e dalla ben calibrata distribuzione. Ancora una volta egli focalizza l'attenzione sulla diversificazione delle superfici che possono essere percorse da fitte rigature, da profonde incisioni o ricoperte da rugosità. Un altro uso assai originale dell'interpretazione della ciotola è ravvisabile in *Fiori della vita* del 2014. Nell'installazione la ciotola, in una iconografia inconsueta, diviene il contenitore entro cui assumono una propria vitalità forme dalle variegate articolazioni organizzate in volute, trafori e intrecci. Interessante è anche l'apparato cromatico centrato sul contrasto dei toni chiari e di quelli bruni dove spicca con immediatezza la forte accensione del rosso.

Nelle opere di Stropparo gli elementi di originalità sono una presenza costante e ogni sua proposta non manca mai di stupire. Ulteriore esemplificazione di ciò è ravvisabile nell'installazione *Corolle* del 2016. Qui, gli elementi floreali presentano corolle dalle morfologie del tutto inusuali. Infatti nascono sia da elementi tubolari che si piegano in forme ovali o si intrecciano in sagome rettangolari, sia da triangoli e vari motivi geometrici dai profili frastagliati. L'artista con notevole senso scenografico assembla questi elementi per dar vita a un'aiuola veramente inconsueta. Enrico Stropparo nei suoi lavori ha saputo ben conciliare il fare del ceramista con quello dello scultore. Le sue opere, frutto di una creatività molto originale, hanno avuto numerosi riconoscimenti, come il Premio Faenza nel 1989, e si inseriscono con autorevolezza nel panorama artistico contemporaneo.
(Gilda Cefariello Grosso, 2017)





GIORGIO DI PALMA

Giorgio di Palma si è avvicinato al mondo della ceramica in tempi relativamente recenti, solo otto anni fa, senza aver seguito alcun iter formativo nel settore. Originario di Grottaglie, dove il padre svolge l'attività di ceramista nella propria bottega, dopo la laurea in archeologia si impiega a Budapest come tecnico informatico. Il forte richiamo della sua terra lo spinge ad una scelta esistenziale importante: tradurre in ceramica i suoi sogni. E i suoi sogni sono figure e oggetti che nascono dall'argilla con duttili sperimentazioni, per essere poi realizzati in un repertorio iconografico curioso ed entusiasmante. Le qualità di Giorgio di Palma sono state riconosciute in più occasioni: ne sono un esempio l'ammissione, nel 2015, al Keramicsymposium di Gmunden, in Austria, e il riconoscimento di miglior artista emergente conferitogli nel 2017 dall'International Ceramic Magazine Editors Association (ICMEA) che lo ha premiato con il Fule Prize, consistente in un soggiorno a Fuping, importante centro ceramico a livello internazionale della Cina. La tradizione della sua terra si riscontra solo nel materiale da lui preferito, la terracotta. Invece gli spunti creativi nascono dalla volontà di cercare nel quotidiano quegli stimoli, o anche sfide in alcuni casi, che gli consentano di creare un linguaggio fatto di immagini dove gli oggetti realizzati vengono svincolati dai consueti parametri del valore d'uso per puntare sulle qualità intrinseche delle forme. Ecco quindi che un oggetto, anche ordinario, come una borsa dell'acqua calda, diventa modello per una scultura davvero interessante. La borsa è infatti riprodotta in tutti i suoi particolari, dagli arrotondamenti dei profili ai fori, per essere appesa alla superficie percorsa da fitte scanalature diagonali. L'abituale diviene quindi, senza ricorrere ad alcun stravolgimento, elemento scenico di grande forza espressiva. Oggetti comuni ritenuti banali, come i pacchi di detersivi, riescono nelle sue mani ad assumere un aspetto significativo. Di Palma li riproduce tramite l'argilla, insistendo pure sui vari deterioramenti delle confezioni dovuti all'uso, e li porta in una dimensione nuova che li pone al centro dell'attenzione. Stesse considerazioni si possono fare per le scatole di cartone da imballaggio. Il nostro autore ripropone perfettamente la forma e il colore di questi oggetti e con abile maestria riesce a ricreare profili e lacerazioni da cui è possibile osservare la struttura ondulata del cartone. *Memorie di un campeggio* è un'opera in cui gli elementi compongono un'immagine sulla quale lo sguardo



La Ceramica
Moderna
& Antica n.299
Gen/Mar 2018.

Borsa dell'acqua
calda, 2015,
terracotta modellata
a mano e smalti,
cm 44x16 circa

n.91

indaga con curiosità esaminando ora le bottiglie di birra vuote, ora i barattoli, ora le pentole sporche, senza avvertire sensazioni prosaiche ma la piacevolezza della visione di una natura morta del tutto inconsueta. Particolarmente attraenti sono i coloratissimi ghiaccioli che si lasciano ammirare anche per la presenza di evidenti morsicature. Sono allegre figurine, per niente enfaticizzate – come del resto tutta la produzione dell'artista –, dove la variata cromia e le eleganti forme danno vita a una rappresentazione assai decorativa. Rientrano nel vasto repertorio tipologico di Giorgio di Palma numerosi modelli di macchine fotografiche (dalle forme geometriche molto ordinate), skateboard, pattini, cacciaviti, pinze e altri utensili; tutti riportati con notevole realismo attraverso un'indagine ben accorta che filtra i valori estetici. Anche quando vengono messi in relazione a contesti urbani, i lavori di questo talento raggiungono effetti che meravigliano e stupiscono chi li osserva. Un bell'esempio, al riguardo, è la riproduzione – una scultura – di un vecchio telefono a gettoni collocato su un muro: il manufatto si trasforma in icona di un oggetto del passato che si guarda con malinconica nostalgia. Certamente sorprendenti sono le installazioni realizzate a Vizzini (Ct) nel 2015. Tra tutte ricordiamo quella caratterizzata dai coni di gelato applicati come se fossero stati *lanciati* sui muri di una casa o gettati per terra: li vediamo nel momento in cui si stanno sciogliendo e, anziché assistere al loro disfacimento, ci troviamo di fronte a un quadro decorativo-ornamentale di grande impatto visivo. Parimenti divertente è lo stendibiancheria, con appesi indumenti come calze e mutande, che fa bella mostra di sé nella Piazza del Duomo di Lecce. Emblema di un *quotidiano* quanto mai scontato, nella trasposizione artistica lo stendibiancheria diviene protagonista di una sorprendente *pièce* teatrale suscitando sorrisi al pari di meriti applausi. Legata a una dimensione più intima è la serie degli *Altorilevi*, caratterizzata da supporti lignei su cui si collocano figure di animali. Sono piccole scene che si sviluppano garbatamente grazie a un impianto compositivo sapientemente orchestrato. Oggetti comuni, modelli presi a prestito dalla realtà, divengono per Giorgio di Palma ispirazioni per produzioni artistiche, in un processo di indagine e analisi che restituisce intatte le loro qualità estetiche, elaborate con notevole chiarezza linguistica. (Gilda Cefariello Grosso, 2018)

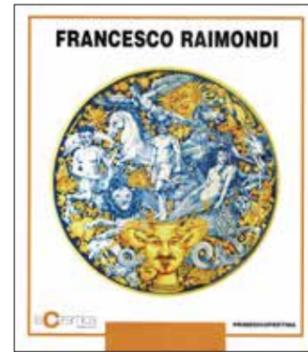




FRANCESCO RAIMONDI

Francesco Raimondi da Vietri sul Mare è uno di quei personaggi (oggi sempre più rari) che, a maggior garanzia di autenticità, sono approdati all'elaborazione di un proprio originale e inconfondibile linguaggio attraverso i lunghi percorsi del mestiere, riuscendo ad imporsi all'attenzione generale in forza del proprio virtuosismo e delle proprie non comuni capacità. L'artista è figlio della sua terra, cresciuto in seno alla migliore tradizione delle faenze vietresi e delle officine campane. E proprio in tale ambito ha maturato l'intero cursus honorum: da ragazzo di bottega (allievo, fra gli altri, di Giovannino Carrano) a maestro maiolicaro nel suo laboratorio L'Archetto, fino alla completa affermazione come uno dei più arditissimi protagonisti della scena italiana. Con il formidabile virtuosismo del suo talento, l'incontenibile felicità del suo estro visionario, è davvero un caso fortunato che Raimondi abbia deciso fin da giovanissimo di utilizzare il supporto fittile per dar corpo al magico universo della sua fantasia. Dobbiamo essergliene grati. C'è bisogno di artisti così. Ne ha bisogno la ceramica, per l'antica nobiltà della sua tradizione, e non può farne a meno la civiltà, per continuare a proporre modelli in cui sapienza e cultura si uniscono all'impegno e alla gioia del creare.

Queste righe, tratte dal testo di Emanuele Gaudenzi *L'esuberanza del fantastico*, ben illustrano la complessità e unicità di Raimondi, magnifico protagonista di questo numero della rivista. Classe 1959, Raimondi nasce e cresce nel *milieu* culturale di Vietri sul Mare, importante città di antica tradizione ceramica. Dal padre Generoso (disegnatore e maestro d'ascia di barche) apprende il rigore, la precisione, l'armonia delle linee, tutti elementi che influenzano il suo mestiere di ceramista, al quale viene avviato dallo zio Antonio, ceramista anche lui, che si accorge presto della predisposizione del nipote e lo inserisce saltuariamente in un piccolo laboratorio dove comincia a esercitarsi nella decorazione a pennello. Anche la madre lo influenza culturalmente, conducendolo con sé ad acquistare ceramiche pregiate dalle migliori manifatture campane. terminate le scuole medie, frequenta la storica bottega ceramica di don Ciccio Avallone dove aveva lavorato, tra gli altri, il giovane Guido Gambone. Di questa fucina ceramica, Raimondi ricorda la *stanza del tesoro* zeppa di pezzi raccolti e conservati come reliquie, i servizi da caffè da lui decorati e i primi soldi guadagnati. Rimane qui dal 1976 al 1978, per poi trascorrere altri due anni alla Ceramica Solimene, il famoso stabilimento progettato da Paolo Soleri. Dal 1981 al 1991 lavora presso un piccolo laboratorio sulla costiera amalfitana, diventando padrone del mestiere e manifestando il suo talento. Nel 1992 viene assunto dalla Fabbrica Pinto, punto di riferimento della ceramica tradizionale, dove opera il noto decoratore Giovannino Carrano dal quale apprende lo stile *alla Vietri* consistente in una tipologia di decorazio-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.299
Gen/Mar 2018.

Raimondesche,
2018,
piatto in ceramica,
diametro cm 62 circa

n.92

ne figurativa di gusto popolare, caratterizzata da pennellate fresche, sicure e veloci, da colori vivaci. Nel 1999, alla morte di Raffaele Pinto, Francesco apre un proprio laboratorio dove inizia a realizzare i primi grandi vasi e piatti murali su cui dipinge soggetti immersi in paesaggi della costiera amalfitana. Determinanti per lo sviluppo della sua poetica sono i contatti con artisti visivi che giungono a Vietri invitati da importanti esponenti della cultura ceramica contemporanea. Molti si intrattengono nel laboratorio di Raimondi, il quale mettendo la sua manualità al loro servizio, ha modo e tempo di assorbire e fare propria una nuova mentalità che lo porta a distaccarsi dalla tradizione per dare corpo alle proprie idee. Ecco allora che inizia a comporsi un linguaggio creativo inconfondibile, condivisibile e caricaturale, festoso e policromo, popolato da creature e soggetti classici e contemporanei, sacri e profani, grotteschi, eroici ed erotici. La poetica di Raimondi si fa strada e trova riconoscimenti espositivi. Nel 2003 partecipa a Vietri alla mostra *Viaggio attraverso la ceramica grottesca*, invitato dal curatore Enzo Biffi Gentili. Felice risultato di tale evento sono svariate ceramiche, poi dette *raimondesche*, trasfigurazioni arcimboldesche di miti mediterranei, grottesche contemporanee dense di simboli popolari e classici. Nel 2011 si tiene la rassegna personale al MIC di Faenza, un viaggio fra miti e leggende che presenta potenti richiami alle maioliche italiane e faentine a *grottesca* di epoca rinascimentale, in *primis* il colore blu. Si tratta di vasi monumentali, piatti e lastre di grandi dimensioni in maiolica (terracotta smaltata e decorata) che l'artista utilizza come supporto formale per le sue narrazioni mitologiche e quotidiane che indagano il tessuto culturale ancestrale del Mediterraneo: dal mito di Icaro a quello di Eracle, dal Minotauro al dio Nettuno, fino agli straordinari paesaggi dove le case di Vietri e della Costiera appaiono in ambientazioni sottomarine; dimensioni fantastiche e oniriche. Naiadi, centauri, minotauri, amazzoni, ittiocentauri, iguane, satiri, ninfe e pesci immaginari. L'ironia e lo sguardo al quotidiano sono elementi determinanti del suo dipingere e danno nuova veste ai difetti e ai pregi dei soggetti ritratti. Ecco allora che Bacco/Dioniso è tricotante, Helios/Apollo campeggia su un mare di rifiuti tecnologici, Priapo è stanco e porta il suo sesso in una carriola, Icaro vola sui Faraglioni di Vietri. Oggi Francesco Raimondi è un noto maestro ceramista, ambasciatore della ceramica vietrese nel mondo, e le sue opere sono esposte in molti importanti musei tra cui il Flicam di Fuping (Cina), l'Azulejos di Lisbona (Portogallo), il Museo della ceramica di Nabeul (Tunisia) e il MIC di Faenza. Dal 2016 collabora con la Galleria Madeinbritaly di Londra, presente quest'anno con le sue opere alla quattordicesima edizione di *Collect*, la più importante fiera internazionale per le arti applicate contemporanee del Regno Unito.
(Viola Emaldi, 2018)





CARLO PIZZICHINI

Segni e cromie
di Gilda Cefariello Grosso

Carlo Pizzichini è un artista che ama esplorare in modo singolare il campo della ceramica. Dai suoi processi creativi prendono vita immagini cariche di energia che egli studia con grande perizia. In alcune opere della serie *Invasioni*, del 2016, l'autore mostra morfologie inconsuete che ottiene mettendo assieme forme tradizionali di vasi e piatti. Il suo processo non è centrato su un pacato assemblaggio degli elementi compositivi, ma si svolge attraverso un loro incontro energetico e violento tale da produrre squarci e deformazioni. Nascono così sculture originali dove l'elemento cromatico, pur essendo basato solo sul bianco, si amplia attraverso il gioco mobile delle luci e delle ombre dei vari piani plastici. Allo stesso periodo appartiene un'altra serie di opere costituita da forme sferiche dove la superficie curva diviene terreno fertile per sperimentazioni davvero interessanti. Pizzichini mette in atto schemi compositivi caratterizzati da segni grafici altamente espressivi che seguono un'impaginazione molto libera senza privilegiare un particolare punto di vista. Il complesso grafico, infatti, ora emerge dalla superficie cupa assumendo una vitale consistenza, ora articola la superficie con tracce scure in un vitalissimo contrasto con l'infuocato rosso del fondo, ora riveste il candore della sfera con una grafia dal ritmo pressante accentuato anche da soluzioni cromatiche molto vivaci. Un apparato decorativo fluido ed elegante caratterizza l'opera *Portami un sogno*. Si tratta di un vassoio ovale che certamente, come suggerisce il titolo, è stato ideato come supporto non necessariamente solo per il cibo ma anche come mezzo per trasportare desideri. Nei lavori recenti, realizzati proprio quest'anno, Pizzichini riesce a mettere in atto un procedimento che vede protagonisti in contemporanea su alcune lastre la ceramica, la pittura e la scultura. Attraverso incisioni, rilievi e tocchi cromatici egli agisce con gesto sicuro e dà vita a immagini di grande impatto visivo.

Chi di fuoco rapisce
di Luca Bochicchio*

Da circa un secolo Albisola vive una storia parallela a quella che si può sperimentare ogni giorno sul suo territorio: una storia fatta di racconto e di testimonianza e che intreccia le vite di persone prima estranee e forestiere, poi via via familiari e sempre più vicine al borgo ligure di *pescatori* e *ceramisti* (i primi praticamente spariti, i secondi, tenacemente presenti, lottano con noi). Mi riferisco, ovviamente, ai moltissimi artisti, in senso lato, che senza essere nati o cresciuti ad Albisola ne diventano frequentatori abituali in gradi e periodi differenti della loro vita, ognuno secondo la propria inclinazione e il proprio bisogno. Al di là di quei nomi che tutti conosciamo perché grandissimi e altisonanti, citati volentieri da quanti si cimentano nella ricostruzione della decantata *avventura artistica* di Albisola (e cito non a caso i due autori, i coniugi Gallo Pecca, che per primi ci sono in qualche modo riusciti), il passato e il presente della cittadina ligure sono costellati di nomi meno noti e meno appariscenti, ma comunque legati a doppio filo a un lavoro artistico professionale, duraturo, continuativo e serio, spesso di portata nazionale o internazionale. Artisti che in diversi momenti della breve storia dell'arte contemporanea



La Ceramica
Moderna
& Antica n.300
Apr./Giu 2018.

Pinax, moderno
palinsesto, 2007,
terracotta
ingabbiata,
cm 60x50 circa

n.93

giungono ad Albisola non per caso, ma perché spinti da una necessità di ricerca, di confronto con se stessi e con una parte significativa della storia dell'arte, del saper fare e del pensiero. Questa premessa per tentare di spiegare la ragione per cui Carlo Pizzichini, pur essendo ben noto in Italia e in quelle parti di mondo in cui lascia il segno, è oggi riconosciuto (con tutte le sfumature semantiche che il termine porta con sé: stimato, identificato, accolto) come parte della storia presente di Albisola. Una storia fatta di scambi in entrata e in uscita, che come si diceva all'inizio è certamente parallela a quella vissuta ogni giorno dagli artigiani e dagli artisti albisolesi, ma che è comunque reale. In questo senso, quindi, Pizzichini è riconosciuto come artista e uomo che la ceramica è andato a cercarla e a farla ad Albisola e che da lì ha iniziato un nuovo percorso che non è, attenzione, "il percorso principale della sua ricerca, ma uno dei molti rami che inevitabilmente un artista maturo vede svilupparsi dalle proprie radici, che sono altre". Personalmente, infatti, ho conosciuto Carlo tra Savona e Albisola, pur essendo egli radicato nel tessuto sociale e culturale di Siena. I nostri incontri si sono intensificati di volta in volta nelle diverse città italiane della ceramica, testimoniando come egli sia oggi inserito pienamente nel flusso di scambi e di mostre a tema ceramico: un flusso trasversale alle generazioni, alle carriere, ai curricula. Capita, quindi, che il professor Pizzichini, in cattedra a Firenze, si affianchi a giovani artisti emergenti dalle ricerche decisamente più sperimentali, con una naturalezza data solo dall'incontro fra la sua professionalità, il suo carattere gentile e quello altrettanto genuino della ceramica. Ma non voglio essere frainteso: scrivo volentieri questo omaggio al maestro perché, come la ceramica, è il fuoco ad animarlo, e non le mollezze di certi sedimenti, comuni a tanta arte del nostro tempo e al fango inerte che nessun ruvido artista o artigiano sceglie di foggare, appunto, nel fuoco. (* Critico e giornalista d'arte, collaboratore AdAC Genova, curatore MuDA e Casa Asger Jorn di Albisola)

L'agitatore culturale
di Matteo Zauli*

Esplosivo, ipercinetico, tenace e generoso, ma al tempo stesso sentimentale e appassionato, Carlo Pizzichini è artista dal talento poliedrico e agitatore culturale prezioso per i contesti nei quali è coinvolto. Pur essendo artista di rilievo internazionale, conosciuto e apprezzato sia negli ambiti della pittura che della scultura in ceramica, Pizzichini interpreta il proprio ruolo con quel senso di responsabilità che le utopistiche radici dell'Umanesimo pongono proprio sulle spalle dell'artista posto al centro della società, pronto a mettere al servizio del progresso culturale dell'umanità la propria visione e le proprie sensibilità. La poesia e l'energia che infonde nelle sue opere, le quali non temono e anzi si esaltano nella dimensione installativa, sono le stesse, dunque, che Pizzichini porta al di là della singola espressione artistica, e che alimentano il suo impegno per la propria città, il proprio territorio, e per i mondi dei quali si trova a far parte. Si tratta dunque di un'energia creativa che travalica il confine ristretto dell'opera per entrare a tutti gli effetti nella vita di tutti i giorni e nelle progettazioni culturali del mondo che ci circonda. (*Museo Carlo Zauli, Faenza)



Amici di ceramica
di Bertozzi e Casoni

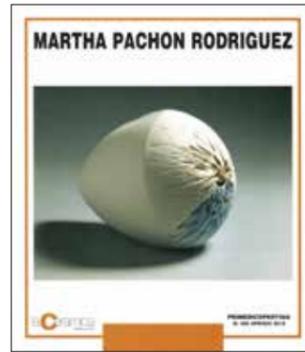
Carissimo Carlo, abbiamo appreso con grande piacere che il Premio Antica Arte dei Vasi della Nobile Contrada del Nicchio è stato attribuito al tuo lavoro. Siamo molto felici di condividere con te questo momento, un riconoscimento più che meritato per quello che in questi anni hai reso possibile, cioè la congiunzione tra mondi culturali apparentemente distanti come l'arte ceramica – percepita nel contesto culturale contemporaneo come arte del fare, carica di saperi

tecnici – e l'arte nel senso più alto del termine. Ma la mano non è slegata dalla mente e il fare è una conseguenza del pensiero. Questo pensiamo di aver colto nell'impegno e nella passione che dedichi annualmente nell'organizzare questa manifestazione riservata a chi lavora nell'ambito dell'arte ceramica. Apprezziamo il tuo lavoro nell'arte per la grande qualità e per la generosità che si percepisce nel vederlo, una qualità che si interseca e si fonde con l'umanità, la generosità e il senso lieve con cui intrecci i rapporti con le persone. Di questo ti siamo grati.



MARTHA PACHON RODRIGUEZ

I lavori di Martha Pachon Rodriguez sono traduzioni di sentimenti, ricordi, sogni e desideri espressi con un linguaggio di alta sensibilità. È proprio una tentazione irresistibile adentrarsi nel suo mondo. Di origine colombiana, e attualmente residente in Italia a Fognano (RA), questa artista ha maturato notevole esperienza nel settore ceramico al quale si è avvicinata alla fine degli anni Ottanta. Oltre agli studi svolti all'Università Surcolombiana di Neiva, dove si laurea in Belle Arti, Martha Pachon Rodriguez frequenta anche l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza dove si specializza in gres e porcellana. Per le realizzazioni iniziali la Rodriguez predilige la terracotta e il gres: con questi materiali allestisce la sua prima mostra personale, *Fauna mitica*, a Neiva nel 1995. In tale occasione presenta installazioni dove la cultura precolombiana e quella africana trovano un vivificante dialogo attraverso un linguaggio contemporaneo. Il suo interesse principale diviene poi la porcellana, che è per lei materia di studi approfonditi. Le sue ricerche si indirizzano verso l'esplorazione di antiche tecniche cinesi e giapponesi per una rivisitazione in chiave moderna degli impasti pigmentati, anche attraverso l'uso di tecniche di intarsio come Nerikomi, Neriage e Mishima. In *Floating worlds* abbiamo un esempio del felice incontro di queste antiche tecniche tradotte con un linguaggio dalle connotazioni contemporanee. Su strutture lineari, in una sapiente orchestrazione di differenti spessori e dell'intarsio cromatico Nerikomi, centrato su accordature di grande equilibrio, vengono tradotte immagini cariche di un'energica forza interiore. I valori lessicali di questa artista si evidenziano per la particolare energia che accompagna il percorso creativo svolto secondo ritmi fluidi, sia si tratti di singole sculture che di complesse installazioni o di gioielli. La sua magistrale competenza tecnica le permette di elaborare la porcellana in morfologie molto originali attraverso strutture lamellari di spessori sottili organizzate attraverso l'uso di stampi. Un ulteriore elemento distintivo di Martha Pachon Rodriguez è la delicatezza, che traspare dal fluire armonioso di immagini che ben evidenziano le sue peculiari strutture sintattiche dove nulla è lasciato al caso ma tutto è ben accordato da un volere sotteso da una raffinata sensibilità. Vediamo infatti nella serie *Oggetti della seduzione* lo sviluppo di temi caratterizzati da grande eleganza formale: nell'opera *Sea Flowers*, per esempio, l'artista costruisce forme dall'aspetto molto suadente dove l'impaginazione dei singoli elementi formali è curata con grande meticolosità. I suoi antozoi mostrano corolle dalla definizione complessa e articolata dove i sottili aculei o i folti petali custodiscono l'ingresso di cavità misteriose. Creature marine sono lo spunto iconografico da cui prendono avvio le sculture *Sea Urchins*, appartenenti alla



La Ceramica
Moderna
& Antica n.300
Apr/Giu 2018.

Sea Flowers della
serie Oggetti della
seduzione, 2017,
porcellana
pigmentata,
cm 15x23x17 circa

n.94

stessa serie. Anche qui l'artista struttura morfologie centrate su schemi compositivi di grande eleganza espressa anche da un apparato cromatico accattivante sia quando vengono adottate soluzioni dai toni forti sia quando si preferiscono note più attutite. Anche l'indagine nel mondo della femminilità rientra pienamente nelle ricerche della Rodriguez. È senza dubbio una ricerca che l'artista compie con la sua consueta eleganza mettendo in evidenza toni molto garbati nell'affrontare manifestazioni di passione, sogni, erotismo e fantasie. Ne è un chiaro esempio l'installazione *Fiori di latte*. L'artista qui propone articolate corolle che alludono al seno femminile con immagini di evidente sensualità, ma rappresentate con un linguaggio dai toni molto aggraziati a cui non sono estranei anche accenti lirici. In *Pizzi impudici*, opera per la quale nel 2010 ha ottenuto il primo premio alla Biennale di Ceramica di Andenne (Belgio), vengono proposti ancora temi legati al mondo femminile: questa volta sono le vicende e le storie di anziane merlettaie udite direttamente nel luogo della sua residenza italiana. *Pizzi impudici* vuole proprio essere la memoria di questi racconti e le forme di trine ne sono le immagini simboliche che la Rodriguez colloca, come in un prezioso scrigno, nella parte più intima del corpo femminile.

In *Vanitas* e *Narcissum* viene invece fatto ricorso all'uso di specchi in modo da estendere lo sviluppo narrativo, tanto che esso sembra continuare fino all'infinito: con questo artificio ogni singolo elemento, proprio per l'effetto del suo riflesso, è messo in evidenza in tutti i suoi particolari. *From the sea* è una installazione molto complessa, l'immagine di un mondo incantato dove la trasparenza della materia dei vari elementi compositivi è gioiosamente esaltata dall'effetto di una opportuna illuminazione. Anche nelle installazioni della serie *Mantelli* la Rodriguez sa creare immagini di grande attrazione: una moltitudine di elementi, oltre un migliaio, collegati da fili che si riuniscono in una cascata fiabesca la quale si dispone nello spazio come un prezioso gioiello luminoso. Di grande impatto visivo è l'installazione *Mappa celeste* situata nel Museo del Territorio di Faenza; in essa l'artista, senza alcun intento documentaristico, ma in un ideale collegamento alle volte di edifici medioevali popolate da stelle dorate su sfondo azzurro di laspislazuli, ricostruisce un firmamento che ricrea l'effetto magico racchiuso in quelle opere secolari. Il suo raffinato linguaggio, per mezzo del quale riesce sapientemente a tradurre le sue peculiari qualità artistiche, e anche i numerosi riconoscimenti ottenuti a livello internazionale collocano Martha Pachon Rodriguez tra le personalità di grande rilievo nel panorama della ceramica contemporanea.

(Gilda Cefariello Grosso, 2018)





KARIN PUTSCH-GRASSI

Nel tentativo, di per sé improprio, di definire una ricerca artistica astratta, sono due i concetti che crediamo possano gettare luce sulla produzione recente di Karin Putsch-Grassi e, forse, sono già rintracciabili in quella dei suoi esordi: connessioni e compressioni.

Sono due le figure di *Cortigiani* che compongono l'opera premiata al Concorso internazionale di Albissola Marina nel 2012: uomo e donna, di altezza diversa, affiancati l'uno all'altra; sono inaspettatamente due pure le *Torri* che, prendendo spunto da quella di Pisa, presentano due copri cilindrici sovrapposti e fuori asse; e, risalendo indietro nel tempo, ancora due i *Vasi* dalla costruzione tettonica regolare movimentata da bagni di smalti disposti diagonalmente. E non è un caso che, in una produzione informale in cui i titoli rimandano solo labilmente a un referente concreto, diverse opere dalla forma apparentemente differente siano accomunate nella serie *Insieme*: è la continua ricerca di equilibri cromatici, materici e tettonici che fa da filo rosso alla sperimentazione dell'artista tedesca ormai stabilitasi nella campagna del Valdarno. La critica psicanalitica potrebbe intravedere un tratto biografico che si rispecchia nella produzione artistica, una trasposizione di una tradizione doppia e di doppie radici culturali, degli studi fiorentini con il Maestro Salvatore Cipolla e degli anni al Goldsmiths College di Londra; noi preferiamo insistere sull'attenzione consapevole alle dinamiche che legano ciascuno di noi agli altri in un continuo processo di coesione. Ecco così comparire le opere della ricerca più recente: *Molecole*, *Edifici* e *Cubi*. Al di là di titoli solo indicativi, come già detto emerge evidente un'attenzione spiccata a composizioni che affiancano più elementi uniti insieme, ai loro legami e ai loro rapporti compositivi. Da qui nascono *Gelblich* e *Bläulich* che giocano sulle sfumature del giallo e del blu, oppure *Cellule Rosse*, in cui la trama, altrimenti coerente, è rotta da un elemento estraneo per uniformità cromatica e regolarità della forma. Quasi reinterprestando *Metamorfotex* di Burri, i suoi elementi modulari completamente rossi sono dapprima macchiati per poi arrivare a un singolo elemento organico completamente nero e, sullo stesso asse diagonale, un ultimo elemento scuro dalle innaturali forme squadrate. In *Burri* la sequenza era però progressiva, qui è più naturale, libera.

Se finora ci siamo occupati della ricerca delle dinamiche cromatiche all'interno delle opere, dobbiamo anche parlare della forma di quelli che abbiamo impropriamente definito



La Ceramica
Moderna
& Antica n.301
Lug/Set 2018.

Cubo, 2018
gres,
cm 18x18x18 circa

n.95

elementi modulari: sono componenti lavorate al tornio dalla forma simile, vasi miniaturistici che rimandano alle *figulinae* prodotte per secoli nell'area di residenza dell'artista e di cui il toponimo *Figline* riporta ancora traccia. E se fin qui abbiamo indirizzato l'attenzione alla connessione, è arrivato ora il momento di concentrarci sulla compressione: elementi originariamente simili diventano individui dalla differenza della forma, una forma acquisita grazie alla forza che li costringe uno di fianco all'altro. Già agli inizi degli anni Ottanta il singolo vaso tornito era compresso nel tentativo di evidenziarne le superfici, ribadite poi dal colore applicato ad immersione, oggi però le compressioni collegano insieme una pluralità di individui. E se nella quasi totalità delle opere la forza costrittiva, la pressione esterna, va ricostruita con un'attività gestaltica; in *Section* la barriera metallica è fisicamente presente, non cornice ma componente attiva e partecipa della composizione, materializzazione della pressione esercitata sul corpo vivo dei singoli vasi in ceramica. L'individualità delle componenti delle opere di Putsch-Grassi è ribadita dalla serie intitolata *Dadi*. Una lettura che rimanda al referente concreto più immediato potrebbe richiamare all'attività ludica, e i colori squillanti della porcellana colorata in pasta sembrerebbero a prima vista ribadirlo; tuttavia quanto espressamente ricercato e dichiarato dall'autrice è ben altro: la differenza delle singole facce che convivono con una forma per definizione regolare. E non è un caso che uno dei cubi della serie abbia pure perso la regolarità della forma per rivelare già dal titolo, *Insieme*, l'obiettivo preciso che la ricerca di Karin vuole raggiungere: non la riproposizione della fredda omologazione in forme regolari, ma la tensione di forze e gli equilibri che interagiscono tra le componenti.

La scelta del materiale utilizzato non è insensibile alla lunga tradizione d'uso, antica migliaia di anni. Abbiamo detto che gli elementi base delle composizioni più recenti di Putsch-Grassi rimandano a dei contenitori, alle *figulinae*, quasi che la forma del vaso sia impressa nel patrimonio genetico dell'argilla. Non a caso una delle composizioni è stata scelta come immagine di copertina della prossima edizione di *Terralha*, il Festival Européen Céramique di Saint Quentin la Poterie: la produzione dell'artista è prova di una ricerca contemporanea che affonda le sue radici nella tradizione millenaria del materiale utilizzato e ne indaga gli sviluppi futuri che ci ripromettiamo di seguire con attenzione.

(Domenico Iaracà, 2018)





ANGELO SPAGNOLO

Si è recentemente conclusa a Faenza l'edizione 2018 (31 agosto-2 settembre) di Argillà Italia, con un afflusso record di oltre 94.000 visitatori in soli tre giorni di eventi, mostre e mercato internazionale della ceramica artistica. Ospite, al ridotto del Teatro Masini, la mostra *Prospettive*, un excursus tra le forme dell'utile di Angelo Spagnolo, uno sguardo al contemporaneo e al mondo del design. L'evento è stato curato da Elena Agosti, conservatrice del Museo Civico della Ceramica Giuseppe De Fabris di Nove, ed è stato patrocinato dal Comune di Nove, dall'Associazione Italiana Città della Ceramica (AICC) e dal Museo Internazionale della Ceramica di Faenza (MIC). Un ritorno importante per Faenza che aveva già ammirato le opere firmate da Spagnolo in varie edizioni del Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, in particolare nel 1968, 1969, 1973, 1976, 1978 e 1993. Nel 1976 Spagnolo vinse il premio nella sezione disegno industriale con *Progetto 22* (immagine di copertina, foto Luciano Svegliado), un centrotavola in terraglia smaltata disegnato e realizzato per la SICART. All'epoca fu dato grande rilievo alla finitura, grazie all'innovativo sistema di produzione a colaggio: l'artista si era difatti inventato una tecnica particolare che permetteva di ottenere nel contempo un piano negativo e positivo nello stesso oggetto. Angelo Spagnolo, classe 1944, di Marostica (Vi), si è diplomato all'Istituto Statale d'Arte G. De Fabris di Nove sotto la direzione di Andrea Parini, proseguendo poi con il magistero a Venezia. Già da studente inizia a collezionare successi, tra i quali, nel 1961, il primo premio, consegnatogli da Giò Ponti che poi pubblicherà il suo lavoro su *Domus*, alla Triennale di Milano in un concorso per la progettazione di disegni per la stampa su tessuti. Sempre da studente, collabora con la SICA di Nove e qui, nel 1968, gli viene affidato il ruolo di coordinatore artistico e consulente tecnico. Nello stesso anno comincia l'attività di insegnamento di discipline plastiche ed educazione visiva all'Istituto d'Arte che aveva frequentato, e continuerà a fare il professore fino al 2000. Nel 2011, all'ormai Liceo, si è tenuta la sua prima personale: *Angelo Spagnolo, gli anni della scuola e oltre: ceramiche 1966-2000*, curata da Carmen Rossi. Certo, gli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso erano pieni di fermento nel campo artistico e nel rinnovamento del prodotto ceramico, e lo spirito di Angelo, in perfetta linea con la voglia d'innovazione di quei decenni, non poteva limitarsi solo all'insegnamento, per cui, quando nel 1969 la SICA divenne SICART, lui seguì l'impresa nella nuova sede di Cartigliano (Vi). Inizia così un percorso completo che unisce la professionalità del designer a quella del ceramista, una creatività con uno sviluppo tattile favorita dalla profonda sapienza tecnica del materiale e dalla continua sperimentazione laboratoriale. Come in una bottega rinascimentale, l'artista lavora fianco a fianco con gli operai, in un crescendo professionale reciproco. "Ho sempre sentito il bisogno di avere delle maestranze attorno, e la cosa che più mi dava soddisfazione in quello che facevo - spiega Angelo - era che, attraverso le mie idee, davo possibilità di lavorare ai miei collaboratori". Insomma, per lui era assai appagante entrare in fabbrica e vedere i carrelli ricolmi degli oggetti che aveva ideato, perfezionati e realizzati in serie per il mercato internazionale. Pensando al suo *modus operandi* riaffiora alla

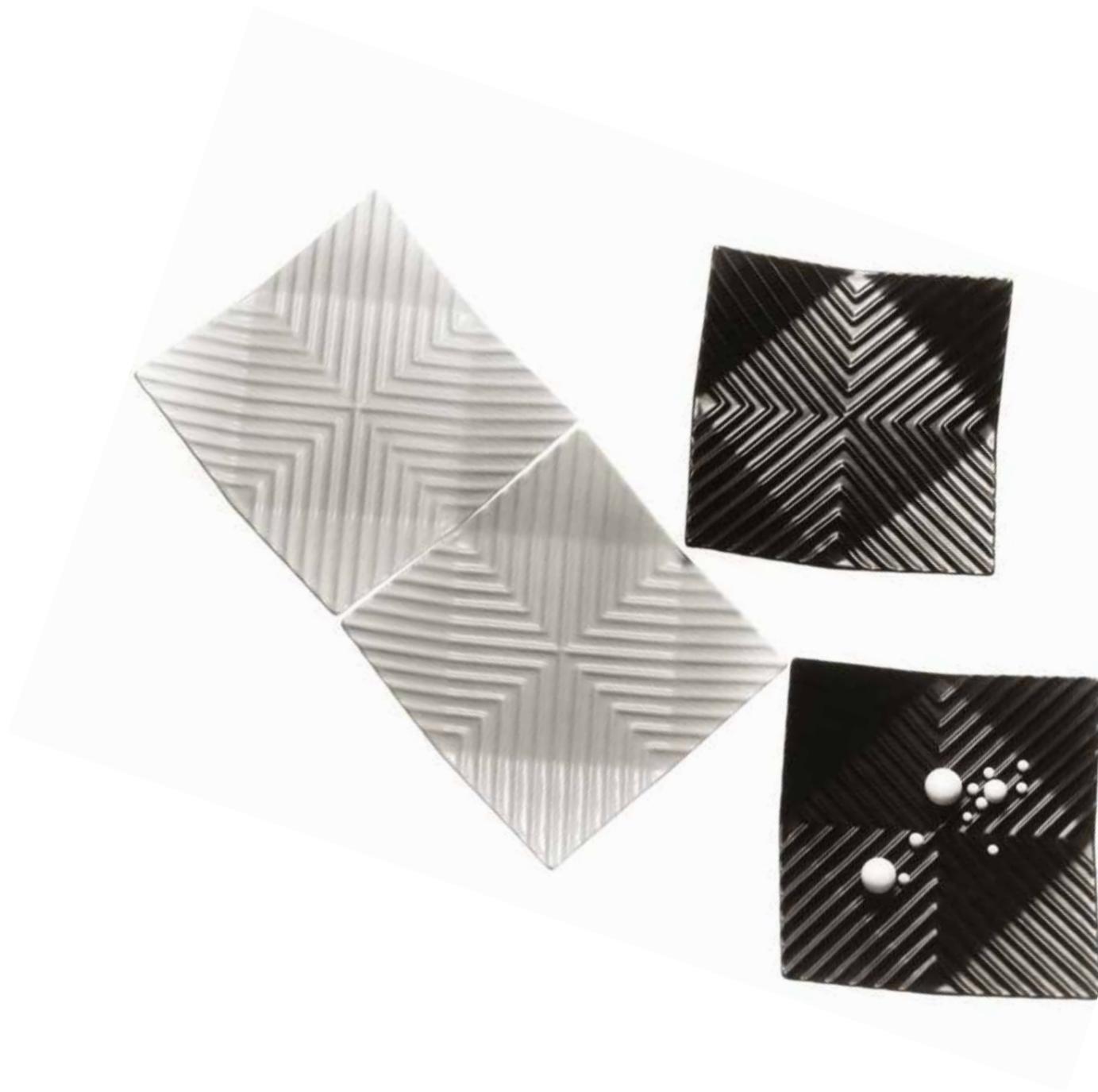


La Ceramica
Moderna
& Antica n.302
Ott/Dic 2018.

Progetto 22, 1976,
due centrotavola in
terraglia smaltata,
bianco
cm 55x36,5x5 /
nero cm 34x34x5,5

n.96

mente una citazione della nascente Associazione Artigiani di Bassano (1949) che recitava: "L'Artigiano è colui che possiede le attività superiori, fattive, creative, costruttive. Colui che ha la fortuna di godere la gioia sana e serena del lavoro. Colui che sente in sé nobile lo spirito della sua libertà individuale. Colui che ha il coraggio del suo operare e intera la fiducia del produrre cose utili e belle a sé e alla società. Colui che ha in sé l'eroico impulso del bene comune sentito in linea pratica e sperimentale del provare e riprovare". Il connubio fabbrica-scuola permette a Spagnolo di essere sempre aggiornato sulle mode e le tendenze dei giovani, facendo crescere in lui una professionalità che unisce l'innovazione stilistica alla competenza progettuale e imprenditoriale. Egli si contraddistingue per uno stile unico caratterizzato dalla purezza delle forme, dall'equilibrio delle proporzioni, la cura del dettaglio e il bilanciamento cromatico. L'originalità della sua produzione riscuote grandi successi e riconoscimenti in tutta Italia e all'estero, in particolare al Salone del Mobile e alla Triennale di Milano, a Eurodomus, alla Biennale di Venezia e al già citato 34° Concorso Internazionale della Ceramica di Faenza. Nel 1989 la serie *Ritmia* - piatti, vasi e vassoi in terraglia smaltata realizzati per la SICART nel 1982 - diventa parte della collezione permanente dello Staatliches Museum für Angewandte Kunst di Monaco. Anche in questo caso, la fotografia che pubblichiamo, come gran parte di quelle inserite nell'articolo, è di Luciano Svegliado. Una scelta non casuale, visto che si tratta di scatti che segnano e qualificano un'epoca per il gusto raffinato e la sensibilità della composizione, in perfetta linea ideologica con lo stile del professor Spagnolo, che vuole al suo fianco le migliori professionalità anche per la comunicazione aziendale. Se negli anni Settanta l'artista predilige l'uso di smalti *mat* e di lucidi, i suoi anni Ottanta sono caratterizzati dalle gradazioni cromatiche, come in *Ritmia* appunto, fino all'accostamento e all'applicazione delle prime tessere smaltate, quadrate o circolari, con i cromatismi della terracotta e con decorazioni a punzone di motivi geometrici; tessere che ritroviamo più leggere e fluttuanti nella ricerca odierna di alcune opere (ad esempio, *Plana* del 2017). Sempre di questi anni sono i primi esemplari decorati a gran fuoco con metalli preziosi come l'oro. Nel 2000 Spagnolo chiude sia l'attività di docenza all'Istituto Statale d'Arte sia la collaborazione con la SICART ed inizia un nuovo percorso caratterizzato da lavori in gres porcellanato e ingobbato per LINEASETTE di Marostica (Vi), con la quale collaborerà fino al 2016. Originalità e funzionalità si fondono, conciliando la sperimentazione del nuovo materiale all'eleganza sofisticata delle figure. In questo periodo la forma prende il sopravvento sul colore ed è l'infrangersi della luce sulle diverse superfici a creare le gradazioni cromatiche. Dalla combinazione di elementi geometrici si passa alla stilizzazione dell'elemento naturale: ciò accade, ad esempio, quando dallo studio della struttura della nervatura di una foglia nasce la serie di vassoi sovrapponibili *Vitruvio*. Nel 2016 al Museo Civico della Ceramica Giuseppe De Fabris di Nove si tiene l'antologica *Le forme dell'utile* curata da Francesca Meneghetti, Marco Maria Polloniato e Fabiola Scremin. Nel 2017 viene allestita un'altra personale, *L'essenza della forma*, svoltasi nella prestigiosa sala



mostre del castello scaligero di Marostica. Per un breve periodo Angelo Spagnolo lavora nel suo atelier domestico, producendo soprattutto pannelli con tessere applicate sui toni del grigio e dell'ocra. La sua creatività ha però nuovamente bisogno di una giovane fabbrica, volenterosa di innovare il proprio prodotto, e nasce così la collaborazione con BOTTEGANOVE, un'azienda specializzata in mosaico parietale in ceramica e porcellana. Per essa Spagnolo progetta e realizza le tessere di *Prospettive*, dove la linea di fuga decentrata crea nuovi scorci e la luce, con una diver-

sa incidenza sugli smalti, crea un effetto di colore tonale. La regolarità si sposa con l'asimmetria, creando molteplici possibilità combinatorie. Anche in quest'ultimo ambito di ricerca troviamo opere di altissima qualità e di apparente semplicità, un altro tassello nel mondo del design ceramico contemporaneo, un nuovo modo di essere utile alla realtà produttiva novese con creazioni che oltrepasseranno le mode, una nuova avventura nella lunga carriera di Angelo Spagnolo, costellata di sofisticata bellezza e purezza. (Elena Agosti, 2018)



EVANDRO GABRIELI

È nell'immagine di Strada (*Lost Highway*, foto 7), l'opera scelta come manifesto della personale faentina del 2018, che potremmo veder riassunte le diverse componenti del lavoro di Evandro Gabrieli: sono stratificazioni successive, l'una sopra le altre, ben distinte ma saldamente coese. Che si voglia avvicinarle alle stratificazioni geologiche o alle componenti che la psicanalisi attribuisce a ciascuno di noi, l'aspetto di quest'opera è quasi una metafora dell'articolata formazione e della complessa attività portata avanti da Gabrieli nel campo della ceramica. Diversificata la sua formazione, a partire dagli esordi romani e perfezionata dal continuo confronto con un maestro indiscusso della ceramica, a livello non solo nazionale, qual è stato Nino Caruso. Cosciente della necessità di una crescita continua, queste basi tecniche si sono poi arricchite nel corso degli anni attraverso seminari con Rafa Perez, Jeff Shapiro e altri maestri italiani. Stimoli diversi che hanno dato luogo, nel corso del tempo, anche a sperimentazioni con vari materiali.

In un percorso che, per evidente motivi di spazio, non può che essere parziale e schematico, ci piace iniziare con la serie di opere dal titolo *Tube Flowers* e *H2o*. Perfettamente inserite nello spazio del Museo del Giardino Botanico di Roma, per cui erano state pensate o almeno mostrate al pubblico la prima volta, queste opere sembrerebbero avere uno scopo mimetico ma, come ha detto con estrema sintesi Michela Garbin nel recensirle, con esse l'artista "indaga la bellezza scoperta nella natura". Il gesto ceramico è un tendere, inevitabilmente fallace, verso la riproduzione di tale bellezza. D'altra parte, l'inevitabile limitatezza dell'Uomo come emulo della Natura non può esimerci dal guardarci intorno e, se possibile, dal farlo con occhio critico. Ed è per questo, crediamo, che la serie dedicata all'acqua preveda pure una variante in un innaturale gres nero dal titolo *Dirty Rain*. Che sia accusa o monito dai toni misurati, non possiamo non accogliere l'invito a uno sguardo più consapevole delle nostre azioni e alle sue conseguenze. Non è certamente solo la natura a essere stimolo in una produzione ormai pluriennale, e la storia ceramica stessa è ricca di ulteriori spunti. Emblematico il lavoro prodotto in occasione della selezione curata dal Museo della ceramica di Nove legata alla forma del vaso. Prendendo spunto da una riflessione di Giancarlo Bojani del 1995, gli artisti selezionati sono stati invitati a riflettere sul rapporto forma/significato che tale oggetto può suggerire ancora oggi. "Privato del collo e del piede, stravolto il labbro, del vaso, disteso in orizzontale, non resta che la pancia" e ancora, seguendo le dichiarazioni di Gabrieli stesso, "l'intento è far sì che il contenitore non diventi più importante del contenuto né viceversa, ma siano essi stessi parte dell'identica scena, attraverso un dialogo di



La Ceramica
Moderna
& Antica n.303
Gen/Mar 2019.

Clean Water, 2018,
grès, porcellana,
smalti,
cm 38x39x25 circa

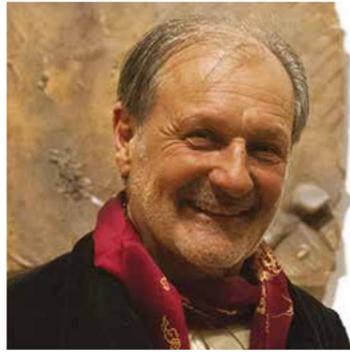
n.97

continuo rimando e accordo tra i due". Dialogo, rimando, accordo: queste, nella ricerca di Gabrieli, sono parole chiave e ci fanno da introduzione alla realizzazione più recente, quella prodotta per la residenza faentina dell'estate 2018 promossa dal Faenza Art Ceramic Center (FACC) presso la C&C Colours. Il confronto, in tale occasione, è stato condotto con una forma d'arte all'apparenza lontana, la fotografia, in particolare quella di Franco Fontana. Riunite sotto il titolo di *Lost Highway*, un gruppo di opere di dimensioni notevoli riportavano su parallelepipedi di ceramica quei segni minimi che il fotografo ha selezionato nel gruppo dei lavori chiamati *asfalti*, una riflessione però che va oltre le texture e ci spinge al confronto con la "strada-percorso" che l'artista ha intrapreso con sé e con la materia stessa. Se il lavoro condotto sulla natura trova in questa solo uno stimolo formale per rivolgere ad altro il fine ultimo della ricerca, lo stesso possiamo dire per il lavoro di transcodificazione condotto sulla fotografia di Franco Fontana: i colori sono virati dai toni legati alla segnaletica della mezzera della strada a quelli delle terre cromaticamente affini all'artista e all'uso della porcellana, la bidimensionalità delle foto riacquista profondità nell'installazione di sculture. E lo sguardo rivolto al mondo circostante diventa quasi pretesto per una ricerca che sfiora l'astrazione.

Giunti al termine dello spazio concessoci, vogliamo anche ricordare l'intensa attività di promozione ceramica svolta da Gabrieli, dapprima nel promuovere e raccordare la ricerca altrui tramite il movimento CIE, Ceramica in espansione, di cui è uno dei fondatori, quindi nel promuovere mostre collettive già presentate in più sedi, da Faenza a Torino, da Bassano del Grappa a Milano, e infine nell'ideazione del CIE Contemporary Italian Ceramics, il primo Blog di ceramica diffuso. Dialogo e confronto sono, ancora una volta, le parole chiave per questa attività che fa di Gabrieli non solo una persona attenta e informata di quanto succede nel mondo della ceramica in Italia e fuori dei confini nazionali, ma anche un artista capace di riversare nella sua produzione tutti quegli stimoli che tale dialogo porta con sé. Non è un caso che la sua ricerca abbia recentemente ottenuto il riconoscimento della critica con una serie di premi che spaziano dal Concorso XI Rassegna Città di Albissola, nel 2018, alla menzione al Ceramic e Colors Award di Faenza, dalla selezione ai concorsi internazionali di Gualdo Tadino, Grottaglie e Castellamonte, alla selezione al concorso internazionale di L'Alcora in Spagna, nel 2017. Prove queste, se mai ce ne fosse bisogno, della validità di un percorso in cui la crescita non è chiusura asfittica ma confronto continuo e costruttivo.

(Domenico Iaracà, 2019)





MASSIMO LUCCIOLI

Vari sono gli elementi che hanno avvicinato Massimo Luccioli al mondo della ceramica, e tra essi si impone la vocazione di sperimentatore. A questo interesse non è certamente estraneo il fascino esercitato dalla civiltà etrusca così presente a Tarquinia, sua terra natale, dove ancora oggi risiede. Certo non si può dire che le matrici iconografiche del suo repertorio ceramico abbiano una diretta derivazione dall'arte etrusca. Infatti i collegamenti con essa devono essere ricercati nell'interesse di Luccioli nel considerare elementi caratteristici di questa antica civiltà, come ad esempio il bucchero che diviene oggetto di sue puntuali indagini dai risultati qualitativamente interessanti. Anche l'uso della terracotta è riferibile alla coroplastica etrusca ma questa, più che trasmettere all'artista un ben definito repertorio di formalismi, gli offre la possibilità di recepire altre suggestioni come il fascino dell'armonia e il fluido svolgersi dell'impianto narrativo. Massimo Luccioli non inizia il suo percorso artistico operando nel mondo della ceramica: si è formato all'Accademia di Belle Arti di Roma dove si diploma in pittura con Alberto Ziveri. I suoi interessi però non rimangono legati solo alla pittura nella quale ha avuto una intensa attività fin dagli anni della giovinezza ma si estende ad altri campi come la grafica, il disegno e la scultura. Per quest'ultima, oltre all'uso di materiali metallici, a partire dagli anni Novanta, rivolge le sue attenzioni anche a materiali ceramici. Fino ad oggi il suo lavoro continua ad essere intenso in un incessante processo di trasformazione della materia in elementi pieni di energia e carichi di significati. Nelle sue opere è ben visibile la sintesi di richiami arcaici e la consapevolezza di un fare moderno eseguita con grande equilibrio come vediamo dalle sue lastre in terracotta. Qui la materia viene ad essere organizzata in superfici irregolari attraverso soluzioni compositive dense di energia dove la narrazione si svolge armoniosamente. Notevole fluidità caratterizza anche la serie delle *Vaselle*. In questo caso la materia si piega docilmente in ritmi sinuosi dando vita a vasi dalla morfologia molto originale. Massimo Luccioli riesce ad essere sorprendente nelle interpretazioni di soggetti che derivano da consolidate icone del cinema. È il caso di Marilyn Monroe: al suo abito bianco, indossato nel film di Billy Wilder "Quando la moglie è in vacanza" del 1955, Luccioli si ispira per darne una traduzione in ceramica. L'artista non si sofferma su descrizioni dettagliate ma, con un linguaggio molto sintetico, senza però perdere il rapporto con il modello reale, ne delinea la struttura che con grande efficacia riporta alla mente le forme della gonna mossata dal vento. Anche quando vengono trattati soggetti appartenenti a repertori iconografici ben consolidati, San Giovanni Battista ne è un esempio, vediamo come Luccioli riesca a offrirne un'originale costruzione formale da cui trapela una evidente e intensa sensazione di spiritualità. Avvalendosi di uno schema tradizionale, presentando la testa del Battista poggiata su un bacile, Massimo Luccioli riesce a dare un'imma-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.304
Apr./Giu 2019.

Tarahumara, 2018,
bucchero,
h cm 51 circa

n.98

gine molto coinvolgente giocata soprattutto sul contrasto tra l'uniformità del fondo e la massa non omogenea della testa. Questa ha avuto origine da una prassi piuttosto inconsueta: l'artista ha costruito la morfologia della testa lanciando da una certa distanza pezzi d'argilla che sovrappendosi hanno assemblato l'immagine da lui voluta non certo con la sola finalità di ottenere un ritratto ma piuttosto una raffigurazione ricca di pathos. Analogo procedimento viene applicato sull'opera *Lina*, una delicata testa femminile realizzata in collaborazione con la ceramista spagnola Nuria Torres. Sul volto liscio, la materia lanciata costruisce una specie di maschera che conferisce all'insieme un alone di mistero. Accenti ben diversi sono visibili nella scultura *Offerente* dove Luccioli costruisce una figura dai toni molto solenni. Si tratta di una immagine, il richiamo a bronzetti arcaici è evidente, dove l'artista seguendo i suoi intenti non sente la necessità di rimanere fedele ad una rappresentazione di matrice realistica ma si affida alla capacità di comunicare sensazioni attraverso i rapporti tra le volumetrie delle masse. Infatti egli sceglie sia una scansione dei piani dalla geometria netta, sia una più dolce per definire con estrema sintesi una figura sulla quale il fluire delle luci genera un complesso sistema dinamico. Ogni particolare dell'intero impianto compositivo ha una funzione efficace e niente è affidato al caso sia si tratti di minuti incavi che di minimi oggetti. Anche le colature alla base dell'opera contribuiscono ad accentuare il moto verticale dell'impianto compositivo. Nella serie *Tarahumara* troviamo la stessa solennità. La serie prende spunto dall'omonima popolazione del Messico dove gli individui hanno una particolare attitudine per la corsa. Massimo Luccioli ne dà una interpretazione con sculture molto particolari. Le figure non presentano tratti fisionomici che riconducono al popolo Tarahumara e nemmeno si accenna al movimento della corsa, la loro caratteristica più saliente. L'attenzione viene soprattutto concentrata in un movimento ascensionale, come si trattasse di figure religiose, solidamente impostate a sottolinearne la loro fierezza. Queste figure sono realizzate in più versioni, senza mai perdere di vista la ricerca di essenzialità formale, e con vari tipi di materiali ceramici, come il gres dai toni chiari, o risolte mediante la messa in opera di particolari sperimentazioni sul bucchero. Proprio questa ricerca risulta molto interessante per aver fuso un sapere così antico con elementi che ben si configurano in un pensiero moderno. Il rapporto di Massimo Luccioli con la scultura offre interpretazioni originali dove l'artista senza inibizioni traccia un percorso complesso con sperimentazioni e sviluppi narrativi che conducono al suo inconsueto universo.

Tutto questo si realizza per mezzo di un linguaggio personale che pur nei tratti più semplici mostra connotazioni autorevoli frutto di una creatività artistica acuta capace di ben collocarsi nell'arte contemporanea. (Gilda Cefariello Grosso, 2019)





NICOLA BOCCINI

“La luce nelle sue manifestazioni artistiche”,¹ parafrasando il titolo del famoso saggio di Hans Sedlmayr del 1960, dal Novecento ad oggi si è trasformata attraverso la luce artificiale. La luce si lega alla percezione visiva, i linguaggi e le tecniche degli artisti cambiano, utilizzando materiali sempre diversi. Nicola Boccini aggiunge una luce in più... Con l'Impressionismo è la curiosità scientifica che spinge i pittori a sperimentare il “il vibrante colorio” nelle interazioni con la luce. Catturare le vibrazioni dei colori alla luce del sole per restituire attraverso la materia, è la sfida che gli impressionisti gettano, sintesi di colore luce e colore materia. Boccini sostituisce il colore a smalto delle ceramiche con la luce, trasforma dall'interno la ceramica. Il mezzo pittorico tradizionale non è più sufficiente, la luce colorata invece come fatto fisico supera la limitazione bidimensionale della superficie. Ma prima ha dovuto lavorare sulla trasparenza, sulla traslucidità del materiale ceramico arrivando addirittura a brevettare un nuovo tipo di materia ceramica nel 2012, che prende il nome di *Tecnica Boccini*. Per creare questa nuova ceramica viaggia in tutto il mondo studiando nei diversi paesi le porcellane e le sue lavorazioni. Arriva così all'intuizione, alla *sensazione* di scegliere la luce artificiale come un medium privilegiato per il suo percorso artistico. Introduce nella porcellana i metalli – rame, ottone, ferro, platino –, li cuoce e li fonde con la terra ceramica; i fili metallici diventano le vene pulsanti della nuova *porcelain veins*, la ceramica luminosa *interattiva*, *Evolution 14.0* nel 2014. Nicola Boccini diventa un *Light Artist*, l'artigianalità cessa di essere la via esclusiva alla creazione. Utilizzando la tecnologia della luce come materiale, contenuto, istanza concettuale ed estetica, si apre per lui un nuovo periodo, una luce in più. Basta che lo spettatore attraversi la stanza, e la ceramica di Boccini cambia colore ed emana suoni, si accende alternativamente mutando la luce dei pannelli, la stanza diventa una sorta di lanterna magica che apre la dimensione della scultura all'ambiente circostante. Lo spazio entra in relazione con la luce. Il neurobiologo inglese Semir Zeki nel suo volume *La visione dall'interno, Arte e cervello* (2003) studia l'arte come uno degli strumenti privilegiati per conoscere il cervello. Sostiene infatti che gli artisti prima dei neurologi abbiano affrontato il problema di come il cervello percepisce il mondo della luce e dei colori in movimento. Le creazioni di pionieri della Light Art come László Moholy-Nagy, e il suo *Modulatore spazio-luce* del 1922, testimoniano la grande attrazione emotiva che questo mezzo di espressione ha esercitato sugli artisti. Come Moholy-Nagy, Boccini ricerca l'impatto emozionale nel rapporto Luce/Uomo: “La maggior parte delle opere d'arte visiva del futuro saranno compito del pittore della luce [...] avrà la conoscenza scientifica del fisico e la competenza tecnologica dell'ingegnere accoppiata alla sua immaginazione, alla sua intuizione creatrice e all'intensità delle sue emozioni. È difficile entrare in dettaglio per ora, ma nei futuri esperimenti, la ricerca nell'ambito della fisiologia dell'occhio e nelle proprietà fisiche della luce giocheranno una parte importante”.² Moholy-Nagy, “pittore della luce”, aveva ragione e Boccini lo conferma con la sua ricerca verso un'arte che concili scienza e tecnica, nelle sue opere d'arte che *contengono* la luce, il messaggio è il contenuto del mezzo, senza il quale queste opere non potrebbero esi-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.305
Lug/Set 2019.

Touch Me Now
2018, porcellana,
filo di rame, led/
micro computer,
cm 53x53x3 circa

n.99

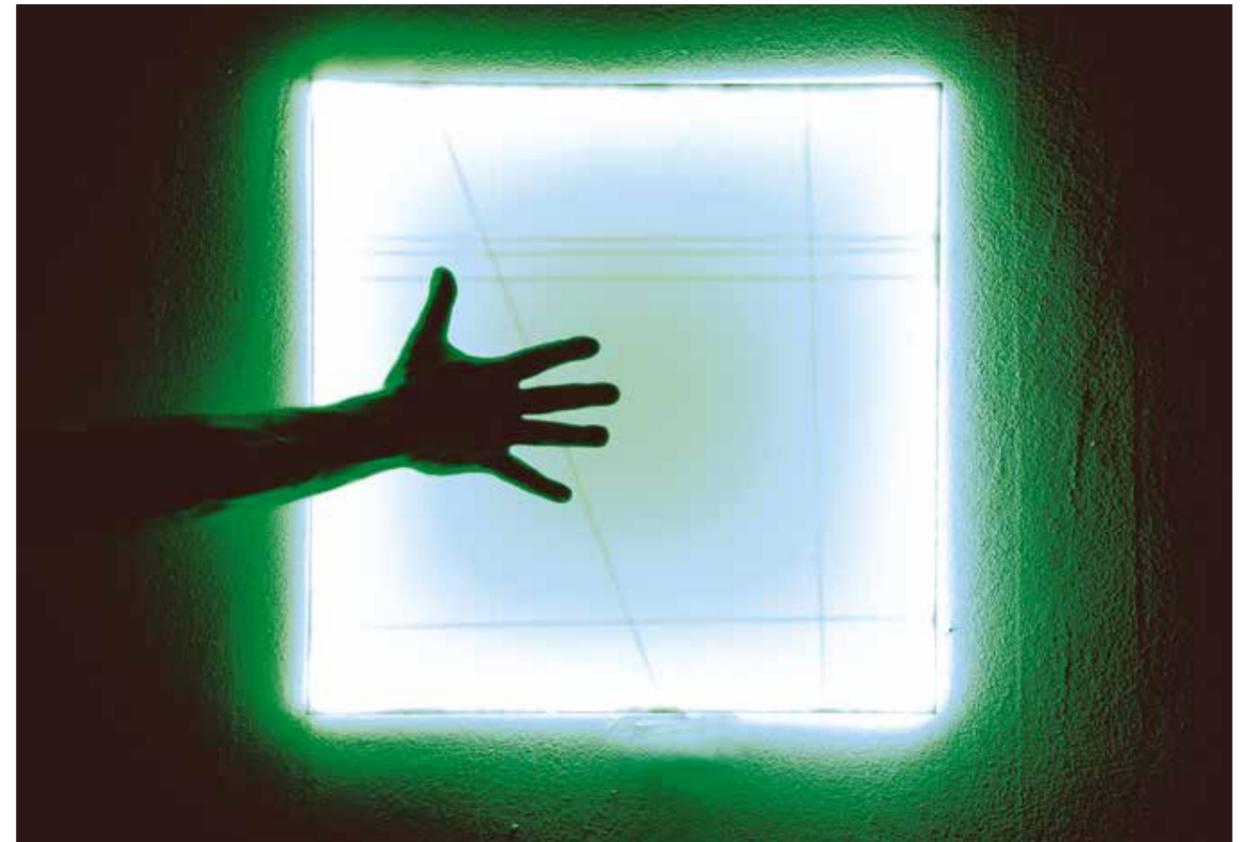
stere. Il colore luminoso delle formelle vicine e quadrate si allarga dai bordi, sfrangiati e indefiniti. Un nuovo modo di relazionarsi al pubblico, entro dinamiche aperte al dialogo creativo e inconsueto, quasi “ludico”.³ Le nuove opere, come *Caos* (2017) o *You and I* (2019), formano tessiture geometriche concentriche o lineari. Veri e propri “murali interattivi luminosi”, fatti di forme semplici e ripetitive, che permettono alla luce e alle ombre di giocare sull'intera superficie. Boccini sviluppa un complesso insieme di relazioni tra progettisti, ingegneri del suono e artigiani all'interno di un territorio produttivo dalla forte identità: il distretto della ceramica di Deruta. Sono queste relazioni che gli hanno consentito lo sviluppo di esperienze progettuali rivolte alla produzione artigianale e a quella industriale in una continua contaminazione di linguaggi tra le due diverse modalità. La ceramica entra nel mondo della Light Art legandosi alla ricerca e alla sperimentazione. La pratica artigianale si configura come veicolo di un messaggio culturale e nell'artigianato vede la possibilità di superare i limiti connessi al materiale, generando una “materia viva” come egli stesso la definisce. Appare interessante la serialità dei pannelli, che proprio in virtù di tale molteplicità possono essere composti e ricomposti, avvalendosi dell'unicità dell'opera d'arte. Per questo Boccini può essere, a mio avviso, inserito in quella produzione definita del “terzo genere” dell'artidesign dagli studiosi Alison e Fusco,⁴ per il suo continuo rapportarsi con la memoria e il futuro. La tradizione del mondo dell'arte, con l'evoluzione dei processi e nell'uso di tecnologia, oggetti/opere in cui la dimensione utilitaria e la serialità della produzione è una, legata “all'evoluzione” e alla ricerca sul piano formale e figurativo. Valori della tradizione e della memoria si intrecciano con la contemporaneità, dove le dinamiche creative alimentano e si alimentano del confronto costante con la cultura del territorio. Nicola Boccini in pochi anni è riuscito, pur partendo da una dimensione regionale fortemente legata al proprio territorio, a far emergere a livello internazionale l'importanza della luce come arte applicata che prende vita in oggetti di artigianato nuovi, una materia luminosa dalle infinite potenzialità che meglio di ogni altra esalta lo spazio che la ospita, trasportando lo spettatore all'interno della materia e della luce. Questi manufatti sono opere d'arte, che nascono grazie alla compresenza di manualità e tecniche avanzate, di unicità e serialità, che si manifesta tanto nella fase ideativa che nell'esecuzione. La dimensione artigiana è riscontrabile nella creatività e nell'ingegno dell'artefice, la dimensione dell'artista è nella spinta continua a trasformarsi.
(Claudia Bottini, 2019)

¹ H. Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Palermo 1985, ed. 2009.

² L. Moholy-Nagy, cit. in T. Paul, *Vision in Motion*, Chicago 1947, p. 168.

³ Vedi anche C. Bottini, a cura di, *Evolution 2.0 - Nicola Boccini*, catalogo della mostra, Ed. Add-Art, Spoleto 2016.

⁴ F. Alison, R. De Fusco, *L'Artidesign, il caso Sabattini*, Electa, Napoli 1990.





MARTA PALMIERI

A prima vista possono sembrare dei macigni, tanto imponenti quanto pesanti, dalle grezze superfici rifinite e dalle chiare colorazioni di terre con venature rugginose. Accanto risaltano, per vivacità cromatica e per la tensione imprigionata, inedite rocce informi su cui spiccano vivaci toni azzurri. E ancora altre sculture, miscele geometriche scabre, ma dalla crosta semilucida e colorita. A fare da sfondo e corredo, grandi segni, superfici dipinte su carta, che tradiscono gesti rapidi e forti, composti nel rielaborare e talvolta prefigurare quelle stesse sculture. Il gesto che si tramuta in segno e diventa azione reiterata è la costante nei lavori dell'anconetana Marta Palmieri (1973). Questo generico assioma si traduce in un'incessante attività creativa e si interseca con suggestioni che appaiono egualmente primordiali e apocalittiche.

Sin dagli studi accademici svolti a Urbino, la scultrice ha individuato nella terracotta un materiale consono alla propria indole. Una scelta non esclusiva, vista la parallela attività grafica, e neppure incanalata in dettami tecnici da rispettare pedissequamente. L'uso della lavorazione a colombino, la più antica forma di costruzione in ceramica, è caratterizzato da atti replicati che imitano sapienze animali diffuse. Ecco quindi una gestualità inconsapevolmente vicina alla costruzione, ad esempio, di un nido d'ape e nel contempo lontana dalle regole basilari che l'uomo ha codificato per le proprie esigenze produttive; ma soprattutto un'attività quotidiana, scevra da intellettualismi e sovrastrutture, in favore d'una poetica che la manipolazione dell'argilla, in maniera quasi naturale, porta con sé. Gli esiti sono forme primigenie generate da una pratica incessante, un continuo flusso e interazione che hanno alimentato una crescente consapevolezza formale. Le opere appaiono talvolta percorse da linee accennate, come scavate dal lavoro o sporcate da chiazze volumetriche. Tra i primi a cogliere le potenzialità espresse nelle sculture realizzate fino a tutti gli anni "zero" vi fu Gian Carlo Bojani che nel 2012, in maniera entusiasta, rimarcava: "Le opere della Palmieri mi si presentavano d'impatto come l'essenza stessa della ceramica sorgente – da mani quasi magiche – come scultura".

Gli anni successivi portano ancora premi e menzioni d'onore in contesti pubblici nazionali, tra cui il primo premio alla Triennale di Este e al XXI concorso di Grottaglie, e internazionali con la menzione al Kina Kaolin Grand Prix di Jingdezhen (Cina) o la selezione al Premio Faenza, solo per citarne alcuni. La reinterpretazione dell'archetipo del vaso diviene sintesi che si stacca nettamente dal tempo, per congiungere i vertici tra primitivo e distopico. La matrice umana si coglie, pur mantenuta sottotraccia, quasi che le forme costruite e i segni impressi non siano altro che memoria del tempo. Quegli ampi contenitori, spazi accoglienti di cui talvolta non conosciamo l'interno, sono stati anche



La Ceramica
Moderna
& Antica n.307/308
Gen/Giu 2020.

Studio, 2020,
diametro
cm 47x42,5 h circa

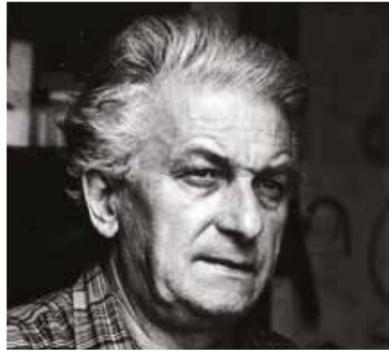
n.100

replicati per specifici contesti espositivi, affidando a corde e tiranti la spettacolarità di un insieme atavico. Opere inserite in maniera ordinata e, come ha sottolineato Stefania Petrillo, "nelle installazioni, la reiterazione del singolo elemento, sottoposto a trazione o sospensione, diventa ritmo con cui modellare l'aria, in una concezione architettonica della scultura...". L'artista prosegue con la sua personale modalità comunicativa che affianca alle sculture grandi disegni che solo apparentemente possono sembrare bozzetti preparatori. Sono invece, a tutti gli effetti, visioni delle opere in nuce e in atto, cromaticamente staccate, quasi che dei filtri si fossero frapposti allo sguardo. Esplora inoltre nuove forme, "strutture geometriche scarse, nate dai ritagli dell'argilla, portate nelle tre dimensioni per semplice duplicazione e scostamento dei piani"; 3 in esse i colori sono quelli del vissuto, tra una quotidianità familiare e un intrinseco paesaggio agreste a confine con la parte selvaggia e indomita che sta intorno. Nel triennio che va dal 2017 a oggi il suo lavoro trova ulteriori riconoscimenti internazionali quale finalista alle biennali di Manises (Spagna) e Aveiro (Portogallo), ai concorsi di Westerwald (Germania) e Saint Quentin de Poterie (Francia), Beijing-Pechino e Jingdezhen (Cina). L'apprezzamento internazionale fa da ponte per alcune partecipazioni a collettive legate al mondo del design sia in Italia, Salone del mobile di Milano, sia all'estero, Showroom 304 Hudson a New York (Stati Uniti). Sono gli anni in cui avvia una più precisa azione volta a connettere le sue opere con elementi metallici, quasi delle linee guida che intersecano le sculture accompagnando il nostro sguardo da un ipotetico altrove. Con una curiosità atavica e mai doma, a partire dal 2018 inizia ad approfondire le potenzialità di scarti della lavorazione lapidea, in particolare il Serizzo della Valdossola. Quei fanghi di segagione, precisamente cristalli di quarzo e feldspato e mica nera, esiti millenari di una roccia sedimentaria, sono lo stimolo per le nuove opere. Attraverso una personale lavorazione degli scarti, in un processo metamorfico possente, giunge così a blocchi e frammenti stratificati. Un lavoro lungo, che nell'apparente caos informale delle numerose cotture, diventa inedita direzione espressiva. L'azione dell'artista è ora intesa a rifinirne le forme, per renderle coerenti con un percorso artistico che continua a indagare gli elementi fondanti della terra.

Nell'ambito del recente progetto Re-St (Residenza-Studio), occorso nella mole Vanvitelliana di Ancona ad ottobre 2019, una corposa selezione delle opere di Palmieri ha finalmente avuto un meritato ampio spazio espositivo. Accanto alla quasi-antologica, durante il periodo di residenza, il lavoro non si è fermato: ecco fresche sculture e una nuova grande tela il cui unico pigmento (lapideo) viene ancora una volta dalla terra.

(Fabiola Scremin e Marco Maria Polloniato, 2020)





D'A
n. 118/119
Apr/Set
2020.

Colomba,
1994,
gres bianco,
cm 23x18
circa

n.101



La Ceramica
Moderna
& Antica
n. 313/314
Lug/Dic
2021.

Senza titolo,
1992,
smalto 292,
diametro
cm 21,5x15
circa,
foto Bruno
Antonello

n.102

CANDIDO FIOR

Candido Fior (1942-2021) è stato un grande artista, prolifico oltre l'immaginazione e l'immaginario del suo angolo di terra veneta (è nato a San Martino di Lupari), attento cantore dell'intimità nelle piccole cose quotidiane e perfettamente aderente agli stimoli dell'ambiente familiare e del paesaggio. Egli ha saputo dare valore all'essenziale, alla levigatezza rugosa di superfici in terracotta appena accennate da rilievi e ingobbi evocanti un soggetto o un concetto della placida natura circostante. Nel suo primo corso di studi Candido incontra Venezia e i suoi istituti artistici, inquadrandosi in pieno nella lunga tradizione della scuola veneta, in quell'uso del colore legato alle atmosfere di un territorio, nel suo caso la campagna dell'alta padovana, con cui manterrà un indissolubile legame. All'inizio degli anni Sessanta, conosce da vicino Nove, in particolare l'atelier di Alessio Tasca, dove resta qualche anno realizzando le prime figure stilizzate, forme allungate in terracotta ingobbiate e graffite, di sapore arcaico, eppure espressive nei pochi tratti che le caratterizzano. In seguito si allontana da quell'ambiente per vivere altri periodi formativi e lavorativi: nel 1963 va in Francia per alcuni mesi e nel 1967/68 è di nuovo in Italia, a Verona con l'amico Vittorio Fabris, dove collabora nell'insegnamento della materia ceramica in un laboratorio didattico con finalità sociali. Nel 1970 Candido decide di avviare un proprio laboratorio, coinvolge la famiglia in un'ottica da bottega rinascimentale e, assieme ai fratelli Sergio, Lucia e Giorgio, riadatta parte della casa colonica stabilendo i luoghi di lavoro accanto a quelli della quotidiana pratica agricola. A tale riguardo appare certamente esemplare ed esemplificativa la testimonianza del documentario *Terra Viva* nel quale viene presentata l'attività corale artigiana allestita all'aperto. Nel 1971 Candido sposa Rita Brunati, unione allietata dalla nascita di Massimo nel 1972, Elena l'anno successivo e Chiara nel 1975. Ecco, se si osservano le coeve sculture in piccola serie, si coglie la quieta carica rivoluzionaria di quegli "innocenti ordigni". Nel corso degli anni Ottanta, Candido Fior partecipa con successo a molte fiere di alto artigianato, sia in Italia (spesso ospite degli stand di Stilwood) sia all'estero, e viaggia con gli amici Carlo Bonato (plexiglass), Gigi Sabadin (design d'arredamento) e Alessio Tasca (ceramica), formando un piccolo ed eterogeneo gruppo di rivoluzionari dove la sua figura spicca perché "dietro quella testa perennemente arruffata, quel modo schivo e quasi contrariato di soddi-

sfare la curiosità del visitatore, scopri che per Candido la pratica creativa è una disciplina esigente, un corpo a corpo continuo con la realtà". In questo periodo, pur mantenendo attiva la produzione di serie, Candido realizza in modo costante disegni e quadri che ne amplificano la visione; in altri termini, il suo è un approccio nel quale la percezione di un colore ambientale che si intensifica nella presenza umana, la precisione del segno, nonché la maniacale cura per la resa di ombreggiature mirate, rendono ogni dipinto un microcosmo a sé. Citando Tiziano Santi, che a sua volta rievoca una presentazione di Nico Stringa, "l'universo di Fior, come ha detto qualcuno, è un mondo che non c'è mai stato. Il paese di Utopia. Forse più semplicemente le sue opere ci parlano del suo più privato immaginario, della visione di un'interiore Arcadia". Per quanto concerne le sculture, l'artista apre alla dimensione del sacro, visto però in un modo unico, genuino, quasi con occhi da bambino, nel quale la presenza dell'ultraterreno è evocata anche semplicemente da alcuni accennati elementi rivelatori. Negli anni Novanta, la produzione seriale va verso l'esaurimento e – cosa singolare – la ricerca dell'artista luparense in ambito scultoreo si svolge in tutt'altra direzione, al limite della sfera ceramica, con fusioni di sabbie e smalti, talvolta con innesti metallici, che sintetizzano ancora di più il suo paesaggio brulicante e vivido: le coltri ricoperte di brina, congelate nel tempo, ma colorate e vitali, si presentano come reperti architettonici, avanzi di qualche civiltà su cui la natura sta re-imprimendo nuova vita. Per concludere, va detto che l'esigenza creativa ha portato in nostro autore a utilizzare in maniera intuitiva canoni e codici di linguaggio propri di alcune correnti artistiche, pur senza aderirvi direttamente. È il caso delle sculture aeree, significative espressioni del sentire pittorico tradotte attraverso materiali poveri, di risulta, quasi fossero giochi creati da mani infantili: "E poiché anche il gioco, il passatempo, vengono rimossi dalle nostre automatiche abitudini, ecco Fior escogitare marchingegni che ci consentono almeno di fantasticare. Se le sue cassette – novelli teatrini dell'immaginario – catturano l'attenzione sull'onda di impreviste armonie, gli oggetti che abitano lo spazio, messi in moto dall'uomo o dall'aria, ci sollevano in un mondo in cui ancora è possibile sognare". Questo è forse il senso ultimo dell'operato di Candido: una silenziosa e disciplinata dedizione all'arte che è insieme lavoro e sogno. (Marco Maria Polloniato, 2021)





GIUSEPPE PIROZZI

L'arte di Giuseppe Pirozzi ha qualità distintive che vanno al di là di ogni definizione canonica. Il suo linguaggio libero da ogni costrizione accademica denota la volontà di creare forme di grande carica suggestiva sia quando esplora l'archeologia fantastica di un mito, sia quando indaga su un evento naturale come l'eclissi o quando raffigura una porta. Ha eccellenti doti tecniche nell'arte della scultura, acquisite durante la frequentazione, dal 1954, del corso di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Napoli, sotto la guida di Alessandro Monteleone ed Emilio Greco. Pirozzi svolge in questa stessa istituzione la sua attività di docente fino al 2001. Tra i vari mezzi espressivi da lui usati anche la ceramica ricopre un ruolo particolare.

Nelle mani di Pirozzi, la materia, opportunamente plasmata e assemblata, è sottoposta a un ordine che risponde a una disciplina energetica che indirizza lo sviluppo narrativo su sigle emozionali intrise di pathos. In *Apollo e Dafne*, ad esempio, l'evento è interpretato senza tener conto del rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione. Qui la ricerca è centrata sulla resa di stati d'animo di drammatica concitazione frazionando l'immagine in vitalissime articolazioni sottolineate da un'efficace cromia contrastante limitata al colore della terracotta e dell'ingobbio nero. Anche nell'impianto compositivo di *Palmira* troviamo un metodo analogo, ma con una scena che si svolge in uno spazio delimitato da una rigorosa intelaiatura metallica. Ogni elemento formale viene risolto con grande sintesi e disposto in uno schema dalla ricca tessitura di variati piani volumetrici.

Diversamente, in *Levitazione*, il ritmo diventa meno serrato e la materia presenta una maggiore distensione nell'inserirsi nello spazio circostante. L'opera risulta coinvolgente riuscendo a stabilire una relazione fluida tra i suoi elementi e l'ambiente fisico. In ogni caso la materia ceramica è per Pirozzi non solo un mezzo per esplorare possibili strutture formali ma essa stessa diviene studiato supporto per evocare una comunicazione che lascia spazio a sentimenti e sensazioni non superficiali. *Trittico*, ad esempio, ci porta in una dimensione dove troviamo l'essenza di una vita misteriosa. Con grande ritmo serrato, nell'opera si sviluppa il percorso narrativo in ogni formella che, per quanto definita entro contorni geometricamente rigorosi, rivela come il gesto dell'artista sappia infondere vitalità all'insieme restituendo un'immagine di grande impatto visivo in cui un sottile riferimento a un'opera di devozione è suggerito dalla mano benedicente. Le soluzioni plastiche di Pirozzi sono sempre caratterizzate da una notevole energia ed è ben manifesto con quanta sicurezza egli metta in essere il processo di modellazione con il tagliare, squadrare e contorcere la materia piegandola alla sua personale espressione artistica. In ogni sua opera è necessario analizzare minutamente



La Ceramica
Moderna
& Antica n.309/310
Lug/Dic 2020.

Il Tempio, 2014,
terracotta
e ingobbi,
cm 34x24x49 circa

n.103

l'espandersi di una varietà di strutture senza lasciare che lo sguardo trascuri anche l'angolo più minuto per farsi poi sorprendere dalla scioltezza e dall'agilità dei passaggi nell'elaborazione delle forme. Di fronte all'opera *Il passaggio* si può rimanere disorientati: sembra un'immagine dal significato misterioso e inafferrabile. La presenza di spigolosità che si accorpano e si intrecciano attorno al varco non sembra invitare certo a un tranquillo attraversamento. La figura del pesce che pare sorgere da questo ambito irto di difficoltà può anche assumere il valore simbolico di vitalità. L'apparato cromatico in questo caso è affidato interamente al colore naturale del materiale ceramico dove per le variazioni dell'incidenza della luce sui vari piani del modellato si origina una gamma diversificata di tonalità.

Anche in *Eclissi*, l'artista lascia che la materia mostri il suo caldo colore nelle forme sapientemente plasmate; egli costruisce l'opera con grande energia in un complesso schema strutturale dal forte dinamismo e da un continuo alternarsi di luci e di ombre sulle superfici di morfologie ampie e distese affiancate da motivi strettamente concatenati. Un'atmosfera più cupa si manifesta in *Aleppo* che sembra l'immagine di un mondo ridotto in frantumi. Qui l'artista tesse una strutturazione spaziale altamente espressiva in un ponderato equilibrio delle forme e della cromia con l'accostamento di toni cupi con il colore carezzevole della terracotta. Risulta quindi un'immagine di forte impatto plastico dove gli elementi strutturali si protendono nello spazio con coinvolgenti articolazioni. Pirozzi riesce abilmente ad animare la materia rendendola docile seguace delle variazioni della sua creatività, come dimostra anche la scultura *Il Tempio*, un lavoro impostato su un impianto compositivo pensato con toni monumentali. La scelta delle forme può apparire casuale e disordinata, ma in realtà esse sono ben orchestrate in incastri e torsioni saldamente concatenate al grande disco, per cui l'immagine non si disgrega ma anzi percettivamente si impone con grande solidità. Alla sommità tra i viluppi compare un dettaglio reale: sono pagine dai bordi consumati, forse in questo contesto solenne portano alla mente residui di libri sapienziali.

Le opere di Giuseppe Pirozzi ci affascinano anche perché, ogni volta che le osserviamo, scopriamo sempre nuove relazioni: lo sguardo non può mai posarsi su di esse con superficialità se non si vuol perdere la continuità di un dialogo complesso che fluisce, come una vita misteriosa, dai frammenti, dalle volute e dalle pieghe dando origine a immagini che racchiudono ora variazioni sottili ora espressioni energiche. Inoltrarsi nel mondo di Pirozzi significa esplorare una strada aperta su un'immaginazione da cui scaturisce una particolare vitalità creativa.

(Gilda Cefariello Grosso, 2020)





GIUSEPPE TAMPIERI

In questi giorni si sta formalizzando la donazione di una particolare opera in ceramica alla Collezione *Primedico-pertina* curata da Giovanni Mirulla. L'opera è particolare per la sua storia: tutto nasce nel 2008 quando il maestro d'arte Goffredo Gaeta celebra nel suo atelier *La Cartiera* di Faenza la carriera artistica del suo grande amico Giuseppe Tampieri. Per l'occasione Gaeta realizza una piastrella in cotto sulla quale riproduce – grafia in nero su fondo naturale argilloso – un disegno, *Volto femminile*, dello stesso Tampieri: solamente settantacinque esemplari, numerati, accompagnati da certificato di autentica. L'artista aveva espresso il desiderio che uno di questi multipli fosse donato a Mirulla, stimato amico e professionista. Le vicende poi, come spesso accade, prendono un'altra direzione, fino alla morte di Tampieri avvenuta nel 2014. Nel 2018 la figlia Barbara organizza numerose iniziative per celebrare i cento anni dalla nascita del padre: allestimento di mostre in diverse città del territorio romagnolo, realizzazione di cataloghi, formalizzazione di donazioni di disegni, opere pittoriche e scultoree a enti e istituzioni museali e religiose, non solo locali. Si citano, per tutti, la donazione alla Pinacoteca Comunale di Faenza e quella al Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano. È durante questo impegno, organizzativo e di catalogazione, che viene ritrovato il manufatto che l'artista aveva gelosamente conservato per Giovanni Mirulla. Con la consegna della piastrella Gaeta-Tampieri, si può ora finalmente realizzare il desiderio espresso da quest'ultimo nel 2008. Giuseppe Tampieri (Lugo 1918 - Faenza 2014) è stato pittore, scultore, incisore, disegnatore, grafico, letterato, uomo di cultura ed è stato nominato *Faentino sotto la Torre 2009*. Le sue opere si trovano in numerose regioni d'Italia, in collezioni pubbliche, private e di ambito religioso. Formatosi alla Scuola di Disegno, Plastica e Decorazioni



D'A n. 120/121
Ott 2020/
Mar 2021.

Volto Femminile,
grafia nera su
materiale argilloso,
cm 30,5x30,5

n.104

Tommaso Minardi di Faenza – sotto la guida di Roberto Sella e Francesco Nonni – frequenta poi l'Istituto d'Arte a Firenze e il contesto artistico e intellettuale di Porta Romana (1937-1942). A soli 30 anni partecipa alla Biennale di Venezia (1948) con due opere, *Figura* e *Acrobata*, accettate dalla giuria composta da Carlo Carrà, Felice Casorati, Renato Guttuso, Giacomo Manzù, Giuseppe Marchiori e Marino Marini. Accanto alla sua esperienza artistica – tra Italia e Spagna –, non va dimenticata anche quella personale a difesa del patrimonio culturale cittadino: nel 1945, ad esempio, dopo aver ricevuto l'incarico dal Comune di Faenza di procedere ai lavori di recupero di oggetti d'arte di interesse locale e nazionale, inventaria e relaziona puntualmente anche sui più piccoli frammenti recuperati dalle macerie. Giuseppe Tampieri si è dedicato alla sua amata Arte fino all'ultimo giorno; disegnare era per lui una pratica costante, quotidiana e da coltivare “per abbandonarsi all'estro, all'invenzione, alla fantasia”. Ritornando al maestro Goffredo Gaeta, va ricordato che egli ha sempre esternato la sua riconoscenza verso Tampieri, spiegandone così le ragioni: “Credo proprio che la mia formazione mentale artistica sia nata nello studio di Tampieri. Da piccolo, la domenica, mio babbo e Peppino (così Gaeta chiama affettuosamente Tampieri) andavano in piazza a Faenza, lasciandomi a custodire lo studio di quest'ultimo. Io mi sentivo molto importante e girovagavo tra le decine e decine di quadri e sculture. Ricordo ancora quella che Peppino chiamava la *sacra puzza*, cioè l'odore di più misture, colori, oli, solventi, legni (...). L'ambiente era davvero magico per un bambino come me. Sono certo che questo fascino mi abbia condotto all'amore per l'arte e che Tampieri mi abbia virtualmente accompagnato a intraprendere questa carriera”.
(Patrizia Capitanio, 2020)





ALFONSO TALOTTA

Dal 15 gennaio al 4 febbraio 2021, la galleria d'arte Arianna Sartori di Mantova ha presentato Forma unica, una mostra dedicata ad Alfonso Talotta, a cura di Gianni Garra. Sono stati esposti dieci dipinti del ciclo pittorico denominato, appunto, *Forma unica* (2019) e quattro ceramiche. L'artista viterbese è tornato nella città lombarda tredici anni dopo la sua partecipazione alla storica rassegna sull'astrattismo italiano *Pittura Aniconica, arte e critica in Italia, 1968/2007*, a cura di Claudio Cerritelli, svoltasi nel 2008 al Museo Casa del Mantegna. Talotta è stato inoltre presente nel territorio, precisamente a Terra Crea Casa Museo Sartori di Castel D'Ario (MN), con un'opera in ceramica. I quadri di Talotta mantengono sempre la costante dell'essenzialità formale, rigorosa nell'individuare strutture facenti parte di un'unica grande *forma* che viene analizzata, studiata e sezionata nelle molteplici potenzialità spaziali, e anche cromatiche, per offrire, ogni volta, nuove soluzioni e nuove possibilità.

L'artista ha iniziato l'attività espositiva nel 1978 e da allora ha realizzato numerose personali e ha partecipato a molte collettive su tutto il territorio nazionale. Nel 1988, Filiberto Menna, uno dei maggiori teorici e critici d'arte italiani, lo ha segnalato sul Catalogo Nazionale dell'Arte Moderna Mondadori come artista italiano di quell'anno. Un altro importante storico e critico d'arte, Enrico Crispolti, lo ha invece inserito nella prestigiosa opera enciclopedica *La pittura in Italia*, nel volume *Il Novecento/3*, le ultime ricerche, edita da Electa nel 1994. Nel 2008, il critico d'arte Cerritelli lo ha invitato alla sopra citata mostra sull'astrattismo in Italia. La prima antologica, con 60 opere dal 1979 al 2011, è stata curata nel 2012 da Marco Tonelli al Palazzo degli Alessandri di Viterbo. Oltre che nelle collezioni private, le opere dell'artista si trovano anche al Museo delle Arti di Nocciano (PE), al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, al Museo della Ceramica di Ascoli Piceno, al Museo dell'Arte di Gallarate (VA), a Terra Crea Casa Museo Sartori di Castel D'Ario (MN) e al Museo d'Arte Contemporanea di Anagni. Dal 2017 al 2019, Talotta è stato titolare della cattedra di Pittura all'Accademia di Belle Arti Lorenzo da Viterbo.

(Arianna Sartori, 2020)



D'A n. 120/121
Ott 2020/
Mar 2021.

Formella Blu, 2005
ceramica smaltata,
cm 40x40 circa
n.105

Formella Rossa, 2005,
ceramica smaltata,
cm 22x50 circa
n.106

Tondo, 2005,
ceramica smaltata,
diametro cm 33 circa
n.107





GUIDO GAMBONE

Originario di Montella Irpina (Avellino), dove nasce nel 1909, Guido Gambone ha avuto un percorso formativo a diretto contatto con il lavoro nelle botteghe ceramiche di Vietri sul Mare, luogo nel quale si trasferisce negli anni Venti. Gambone giunge a Vietri in un periodo molto particolare: proprio in quegli anni, infatti, si stabilisce in questa località una colonia di artisti nordeuropei, tra cui Günter Studeman, Irene Kowaliska, Barbara Margarethe Tewald Hannash, Elsie Schwarz e Richard Dölker. Figura rilevante del gruppo è Richard Dölker, principale ispiratore del profondo rinnovamento della ceramica locale definito *periodo tedesco*. Già nel momento in cui lavora alla fabbrica Avallone, verso la fine degli anni Venti, Gambone si avvicina allo spirito di questa nuova cultura che traspare nell'acquisizione di formalismi come gli asinelli, i popolani e i soggetti marini presentati con un linguaggio di notevole sintesi. Quando poi negli anni Trenta collabora, sempre a Vietri, con la manifattura Industria Ceramica Salernitana (ICS), fondata dall'imprenditore tedesco Max Melamerson, ha modo di avere un contatto molto più stretto con queste nuove proposte. Il repertorio tipologico della fabbrica era infatti in gran parte ideato proprio da Dölker. Anche quando nel 1936 viene inviato a Firenze per prestare la sua opera nella manifattura Cantagalli, in quel momento gestita da Melamerson, Gambone non rinuncia ai moduli decorativi di derivazione tedesca. Egli però intuisce presto che il rinnovamento rivoluzionario operato dagli artisti nordeuropei, pur essendo una manifestazione culturale di alto livello qualitativo, non doveva presentarsi come un repertorio da ripetere in maniera passiva ma doveva costituire un punto da cui partire per maturare nuove sperimentazioni. Saranno così gli anni Quaranta quelli in cui Gambone concretizza i suoi intenti: nell'immediato dopoguerra, infatti, con alcuni soci tra cui il ceramista Andrea D'Arienzo, fonda a Vietri una fabbrica, La Faenzerella, dove ha la possibilità di intraprendere esperienze innovative non solo nella proposta di nuove forme ma soprattutto nella messa a punto di particolarissimi smalti capaci di creare effetti di superficie che si manifestano attraverso robusti spessori, addensamenti grumosi, stesure sabbiose e vistose cavillature. Quando riaffiora il ricordo delle soluzioni del *periodo tedesco*, sempre più spesso Gambone le elabora filtrandole attraverso gli elementi sintattici del suo linguaggio. Se in molti suoi studi di forme troviamo varie rielaborazioni di modelli popolari, possiamo scorgere anche un'attenzione per cercare matrici iconografiche in culture antiche come ad esempio quelle precolombiane. Esemplificativo di questo è un vaso antropomorfo con il quale vince il Premio Faenza nel 1949, ex aequo con Anselmo Bucci. Vietri si rivela sempre più un luogo dai limiti troppo angusti. Così all'inizio degli anni Cinquanta l'artista si trasferisce stabilmente a Firenze, città che con la sua ricchezza culturale gli offre la possibilità di uscire dalla sensazione di isolamento percepita a Vietri. Nel periodo fiorentino mette in atto un processo creativo dove il



La Ceramica
Moderna
& Antica n.311/312
Gen/Giu 2021.

Vassoietto
rettangolare,
1940-1950,
maiolica,
cm 14x11 circa.
Dono di Danilo
Sartoni

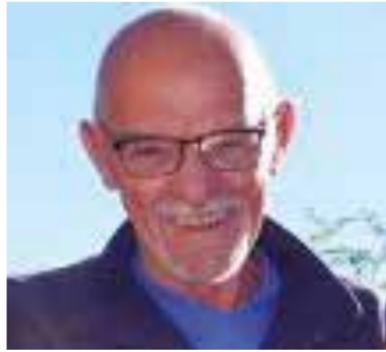
n.108

progettare è in continuo divenire definendo regole formali inconsuete in perfetta simbiosi con una prassi tecnica ineccepibile. Nascono nuove tessiture cromatiche che col tempo si allontanano sempre più dalle tinte squillanti degli anni precedenti ma, anche se i toni degli smalti si smorzano, non risulta alcuno scadimento dell'apparato luministico. La luce infatti restituisce un'emozione vitale solcando le superfici ricoperte di segni graffiati nella materia ruvida. Il 1951 è per Gambone un anno molto importante perché mette in mostra le sue opere in una personale alla Galleria Il Milione di Milano con una presentazione di Gio Ponti, con il quale era entrato in amicizia ai tempi de La Faenzerella. Il procedere di Gambone è sempre più autorevole e maturo e anche le esperienze degli anni precedenti confluiscono in meditate ricerche mirate al raggiungimento di una sintassi innovativa che trasforma la materia in un vero e proprio universo di immagini straordinarie. Nella sua vasta opera riscontriamo la presenza di temi classici, riferimenti a civiltà arcaiche, componenti simboliche e soluzioni astratte, che egli imposta come elementi narrativi secondo una ben calibrata partitura metrica. Il suo segno robusto e incisivo è frutto di una sperimentazione linguistica magistralmente meditata. La sua forza creativa ha la capacità di agire anche su morfologie convenzionali con strutture sintattiche sorprendentemente nuove e imprevedibili. Anche quando l'impianto compositivo presenta una impostazione dai toni rigorosi, a ben vedere non vi sono quasi mai toni raggelati, ma notiamo scelte narrative con un dinamismo controllato. A metà degli anni Cinquanta Gambone abbandona la maiolica, materiale tipico della tradizione mediterranea, per rivolgere la sua attenzione al gres che da quel momento diviene il suo mezzo espressivo favorito.

Nel 1959 propone con successo i risultati di queste ricerche al Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza vincendo il Premio Faenza. Le opere premiate sono caratterizzate da un linguaggio dai richiami arcaici e dalle strutture saldamente definite dove la resa delle superfici è affidata a una tessitura di segni fortemente incisivi. L'anno successivo si ripresenta alla manifestazione e rinvince il Premio con una scultura costruita assemblando una serie di lastre di gres: il manufatto, assai singolare, ha l'aspetto di un totem dalla superficie rude e costituisce un'immagine centrata su un impianto molto rigoroso attraverso una espressione di notevole sintesi formale. Come abbiamo avuto modo di vedere, nelle ricerche di Guido Gambone l'argilla non è solo il mezzo per ottenere un supporto pittorico ma viene intesa come materiale attraverso il quale ci si può esprimere con forme dalle infinite variazioni. Le sue opere nascono da un percorso non facile, forzato dalla necessità: la sua vera aspirazione era di essere pittore e non ceramista. Dotato di un talento non comune, Gambone ha saputo dar vita a un repertorio tipologico che ha lasciato un segno profondo nella cultura artistica contemporanea.

(Gilda Cefariello Grosso, 2021)





FRANCO RAMPI

La ceramica per Franco Rampi rappresenta il mondo in cui sviluppare la propria azione sia seguendo una prassi artigianale, generata da regole stabilite da tempo, sia assecondando un suo istinto creativo di grande originalità. Il suo primo approccio con la ceramica avviene in Piemonte, sua terra di origine, in un laboratorio di Torino. La versatilità del materiale ceramico diviene per lui un affascinante strumento di indagine e una passione che mai lo abbandonerà. Con il trasferimento in Toscana, a Fiano di Certaldo, negli anni Settanta, Rampi si dedica all'attività di ceramista aprendo un proprio laboratorio. All'inizio degli anni Ottanta, la necessità di migliorare le sue conoscenze lo induce a soggiornare in Inghilterra. Nelle sue proposte è sempre molto stretto il connubio tra innovazione e tradizione che ha visto evoluzioni dai risultati qualitativamente interessanti. Rampi ha sempre dimostrato notevoli qualità nel mettere a punto



D'A n. 122/123
Apr/Set 2021.

Vaso, 1995
gres, foggatura
a tornio
e successivi
interventi manuali,
cottura in riduzione
a 1260°,
cm 29x40 circa

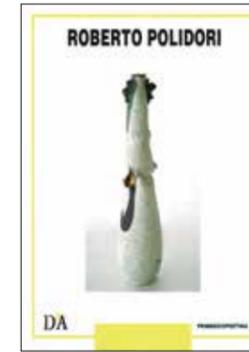
n.109

miscela di argille e smalti attraverso un calibro magistrale. Anche nello studio di forme le sue intuizioni si rivelano molto originali manifestando notevole libertà di schemi. Le sue soluzioni compositive, anche se partono da schemi di impostazione tradizionale, presentano elaborazioni, dove anche la rugosità della materia e le irregolarità dei contorni concorrono a determinare effetti sorprendenti all'interno di una equilibrata sintesi tra decoro e struttura. Nel suo percorso, che include anche una decennale attività didattica sia nel suo laboratorio che all'International Centre of Ceramics in Toscana "La Meridiana" di Bagnano di Certaldo, Rampi ha prodotto un repertorio tipologico dal quale ben traspare la capacità di utilizzare codici della tradizione, addirittura di epoche arcaiche, filtrandoli però attraverso ricerche in perfetta sintonia con l'esperienza dell'epoca contemporanea. (Gilda Cefariello Grosso, 2021)



ROBERTO POLIDORI

Dopo gli studi alla Facoltà di Architettura, prima a Firenze e poi a Roma, e dopo un'esperienza nel campo della pittura, Roberto Polidori si appassiona alla ceramica a partire dal 1977 e nel 1979 fonda a Pitigliano (Gr), suo luogo natale, la bottega Fornaci La Valle. La constatazione che nel suo territorio l'arte ceramica sia stata abbandonata da tempo è per lui motivo di operare per la sua riqualificazione. Attratto dalle antiche tecniche di lavorazione degli esemplari d'uso quotidiano, Polidori inizia un percorso denso di ricerche dai risultati molto interessanti. Ben in sintonia con le esigenze estetiche e funzionali contemporanee, egli elabora soluzioni formali del tutto innovative ma dalle quali affiora il sapere di tecniche antiche. Spesso alla ruvidità delle superfici affianca luminosi smalti dalle tonalità squillanti ma, anche quando l'apparato cromatico presenta interventi più attenuati, i suoi esemplari



D'A n. 122/123
Apr/Set 2021.

Impersonale VI,
1995,
realizzato al tornio,
terracotta con smalti,
h cm 53 circa

n.110

conservano una dimensione dal particolare fascino. Nel suo percorso non mancano collaborazioni con artisti europei e interessi per la didattica con attenzione alla formazione professionale. A tale proposito, va ricordata l'esperienza che ha avuto nell'ambito del Progetto Giardino (2000). Dalla metà degli anni Ottanta nei suoi lavori rientrano anche soluzioni per complementi in ceramica sia per l'arredamento che per l'architettura. Interessanti, a tale riguardo, sono alcune opere per interni, del 1990, dove vengono inseriti tozzetti irregolari in un impianto compositivo basato su elementi modulari. Polidori ha saputo declinare con notevole libertà creativa numerose possibilità espressive dando vita a continue evoluzioni e riuscendo a conciliare sapientemente il fare dell'artigiano-ceramista con il pensiero dell'artista rivolto alla contemporaneità. (Gilda Cefariello Grosso, 2021)





D'A n. 124/125
Ott 2021/
Mar 2022.

Tre vasi sferici, 1968

Semisfera piccola
grés tenero,
cottura 1100°,
diametro cm 15 circa

Semisfera con
boccaglio tronco,
grés tenero,
cottura 1100°,
tornito a mano,
diametro cm 20 circa
n.111

Semisfera
con boccaglio,
grés tenero,
cottura 1100°,
diametro cm 26x20
circa

FEDERIGO FABBRINI

Aretino di nascita e fiorentino di adozione, Federigo Fabbrini (1928-2007) si avvicina al mondo della ceramica nel 1948 all'età di vent'anni, dopo aver frequentato il primo anno di architettura all'Università di Firenze. Collabora poi con varie manifatture, compreso il laboratorio di Marcello Fantoni, e tra il 1957 e il 1958 apre uno studio con la moglie Tina. Nel 1960 partecipa al Premio Faenza dove presenta degli esemplari basati su linee essenziali, che diventeranno la caratteristica del suo stile, e riceve il Premio del Ministero Industria e Commercio. Dall'interesse per la sobrietà strutturale nascono alcune serie pensate per la funzione pratica, studiate su ben calibrati volumi dalla chiara geometria e privi di decorazione.

Alla fine degli anni Sessanta, Helen von Boch nota le opere dell'artista e lo invita a collaborare con il marchio Villeroy & Boch di Mettlach. Fabbrini lavora nell'azienda tedesca dal 1969 al 1973, i primi due anni con il pesarese Franco Bucci, progettando vari servizi da tavola con Helen von Boch. È di questo periodo il servizio *La Bomba* realizzato in melamina che si trova esposto al MoMa di New York. Lasciata la Villeroy & Boch, Fabbrini lavora per alcuni mesi del 1974 nella fabbrica salernitana di piastrelle De Agostino e dal 1976 al 1996 collabora di nuovo con Franco Bucci nel Laboratorio Pesaro proponendo i *Pupi*, una variata tipologia di piccole plastiche derivanti da un genuino interesse per mondi fiabeschi. Dal 1993, e per poco più di un anno, svolge la sua attività nel laboratorio di Bruno Gambone producendo, in grés, dei teatrini con sfondo paesaggistico molto luminoso ottenuto attraverso l'uso di litofanie. Le relazioni tra arte e artigianato sono state un suo costante interesse, tanto che nel 1963 assieme al pittore Mario Molli apre a Firenze la Galleria Aquilone, la quale nei tre anni della sua esistenza ospita mostre di vari artisti, tra i quali Ettore Sottsass e Corrado Cagli, ed è frequentata da importanti personaggi della cultura, come l'architetto Giovanni Michelucci. Fabbrini è stato artista e designer singolare: attraverso la ceramica ha saputo tradurre la sua straordinaria immaginazione in piena sintonia con i contesti culturali del suo tempo, proponendo realizzazioni che hanno saputo.

(Gilda Cefariello Grosso, 2021)

Questa breve nota di presentazione di Gian Carlo Bojani è tratta dal Giornale di mostra realizzato dalla rivista D'A in occasione della personale curata dallo stesso Bojani al Mic nel 1998.

L'esempio di Federigo Fabbrini non è da seguire, anche se il suo caso non è raro fra gli artigiani ceramisti. Intendo dire che egli non ha curato minimamente la propria immagine: mentre, stando a quanto con qualche fatica si è ricostruito della sua attività in occasione di questa mostra, ci si può rendere conto di quanto la sua fattualità fosse diramata, non solo per numero di attività e di manufatti, di ideazione e proposte, ma anche per contesti culturali e relazioni in cui egli si è trovato nel tempo ad operare, non per caso ma consapevolmente e per scelta, e se si vuol dire non da giovane subalterno in una Firenze del tempo, fra gli anni Cinquanta e Sessanta, molto vivace in campo ceramico. Tiziano Dalpozzo lo evidenzia bene nel suo intervento: mentre i dati biografici raccolti da Nada Maurri lo suggeriscono con qualche efficacia, e quelli bibliografici curati da Lorella Ranzi lo sottolineano. L'interesse di questa documentazione è indubitabile, anche se non ancora completata. Attraverso essa ben si intravede di già, in filigrana, anche lo spirito del tempo in sintonia col quale Fabbrini ha operato fecondamente soprattutto fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Questo è avvenuto attraverso la riscoperta dei materiali poveri della ceramica, specie d'ispirazione estremo-orientale e vibratili per sensibilità con la ricerca plastica coeva. Sono materiali accuratamente selezionati con la riproposizione di funzioni dalle più semplici fino ad alcune più elaborate rifacendosi a tipologie storiche interpretate della nostra tradizione e passando attraverso il fascino esercitato negli anni Sessanta, e costantemente si sviluppava fino ad oggi, anche la piccola plastica di matrice fiabesca, di selezionatissimo materiale e raffinate esecuzioni nell'ironia fra il popolare e il colto, quasi in una prolungata *strip* via via da ricomporre in storie sempre nuove. È un piacevole prodotto da collezione. E componibile poi coi teatrini icone di sottili riproposizioni. Quasi metafisiche sul versante di un gioco calibratissimo, in cui la scatola magica delle immagini e delle prospettive viene resa ancor più misteriosa dalle lastre litolaniche incluse, in cui già anche la Ginori di Doccia nell'Ottocento era stata abile realizzatrice oltre ad altre grandi industrie europee come Sèvres e la Fabbrica Imperiale di Porcellane di Berlino. Sono convinto che riproporre l'opera di Federigo Fabbrini in questi anni, sia anche ribadire le ragioni più elementari e oneste della ceramica, e del suo amore per essa.





SARA DARIO

Per Sara Dario la scelta della ceramica ha rappresentato la possibilità di unire fotografia e scultura così da veicolare storie, racconti e ricordi. Una sintesi coincidente con l'esigenza di fissare in maniera inedita suggestioni e memorie significative afferenti alla propria vita. Consapevole fin da piccola della facilità nel creare con fantasia, Sara frequenta il Liceo artistico di Venezia, esigente istituto dove inquadra una primigenia vocazione scultorea; sceglie quindi di iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Carrara, indirizzo scultura, e poi, mediante dei progetti di studio, per quasi tre anni è all'Akademie der Bildenden Künste di Monaco di Baviera.

Durante il periodo accademico scopre la versatilità della serigrafia grazie all'assistente di laboratorio Carmen Miller e struttura un vero e proprio metodo di lavoro, necessario a concepire, realizzare e proporre un'opera in modo professionale. Sono anni di gavetta, di lavori non sempre appaganti, ma necessari a finanziarsi. Nel contempo la sua crescita umana si accompagna all'incontro con professori e studenti provenienti da tutto il mondo, un'apertura mentale, questa, corroborata da letture di vario genere, dalla frequentazione di mostre d'arte internazionali (Biennali di Venezia, Documenta a Kassel ecc.) e dalla forte influenza di musica e cinema (soprattutto quello di Wim Wenders). La passione per la fotografia nasce entro l'alveo di una formazione dedicata alla scultura: la volontà è quella di fondere le due arti. Sara sperimenta tecniche di stampa non convenzionali su diversi materiali e durante l'ultimo anno il docente di fotografia Fabio Amerio le suggerisce la fotoceramica, di cui però sente i limiti.

La ceramica sembra una via perseguibile e così, con un corso propedeutico praticato nel 2004 a Montelupo Fiorentino, ottiene le conoscenze basilari per l'utilizzo di terre e colori, tornio, forno ecc. Nel piccolo centro toscano incontra Fernando Cini, tecnico e chimico, che le racconta di una tecnica di stampa serigrafica su ceramica adottata negli anni Settanta. Sara segue il prezioso consiglio e attraverso molte sperimentazioni e test perfeziona la tecnica della fotoincisione serigrafica da autodidatta. Poi, a poco a poco, passa dal gres alla porcellana di Limoges. Comunque, al di là della tecnica o del materiale usato, è la suggestione di un istante a costituire la base per il risultato finale. Infatti, come piega l'artista, "io lavoro con la fotografia: essa è già per sua definizione raccolta e memoria della realtà, che sia storica o contemporanea, di conseguenza tutto ciò che è mondo esterno passa attraverso me stessa

¹ Cfr. *la lunga e articolata intervista in catalogo rilasciata in occasione del secondo premio conseguito nella seconda edizione del Blanc de Chine International Ceramic Art Award, 798 Art Dist. in Beijing (China), 23 giugno-21 luglio 2019; Museo Masséna, Nizza (Francia), 6-21 ottobre 2019.*

² *In Terrae. La ceramica nell'informale e nella ricerca contemporanea*, a cura di Lorenzo Fiorucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2015, p. 68.

³ Cfr. *Ceramics in Love Three. Concorso ceramica Castellamonte*, a cura di Giuseppe Bertero, Castellamonte (Torino) 202.

⁴ *Oltre alla partecipazione alla collettiva In bianco. La porcellana nella ceramica d'arte italiana contemporanea*, Padiglione Italia, 1a Biennale Internazionale di Arte Ceramica di Jingdezhen (Cina), 18 dicembre 2021-17 marzo 2022, tra i prossimi impegni internazionali si segnala la mostra *Fairy tales, myths and stories*, Galerie Handwerch, Munich (Germania), 3 maggio-11 giugno 2022.



La Ceramica
Moderna
& Antica n.315/316
Gen/Giu 2022.

Quel che affidiamo
al vento, 2021,
porcellana,
cm 37x27x31,5
circa

n.112

e il mio sentire per poi diventare una mia opera".¹ Le immagini scelte sono scatti che fissano momenti talvolta autobiografici, luoghi, particolari e situazioni vissute nel corso degli anni. Lo sguardo di Sara e l'ottica della macchina fotografica sono i filtri attraverso cui selezionare l'attimo e il punto di vista. Anche quando la scelta cade su fotografie già esistenti, il richiamo è alle ascendenze di un passato emotivamente partecipato del quale anche l'autrice è entrata a far parte.

Nelle iniziali *Mattonelle* da appendere, le protagoniste sono singole immagini in vari colori su una superficie modellata dall'interno. In seguito l'artista passa alla realizzazione di ciotole il cui bordo superiore è in realtà una fetta di ceramica serigrafata con immagini accostate: in questo modo il soggetto rappresentato comincia a definirsi nello spazio. L'evoluzione di questi lavori a tutto tondo dà vita al tema *Favela*, un assemblaggio di finestre e muri colorati ispirati alle baraccopoli sudamericane e intervallati da fotografie d'interni. Il tema si sviluppa fino a giungere a un'installazione complessa: *Metropoli*. Con queste opere la nostra autrice riceve i primi riconoscimenti (Diessen, 2014) e nel 2015 lo storico e critico dell'arte Lorenzo Fiorucci scrive su di lei: "Sara costruisce le sue foto sculture come un regista cinematografico monta un film. Individua le scene, le fissa sulla ceramica montandole in lunghe strisce, attraverso le quali compone infine una narrazione omogenea. L'opera risulta dunque strutturata attraverso il sovrapporsi articolato di nastri ceramici che evocano le pellicole analogiche di vecchi film sbobinati, caoticamente ammassate. [...] Ad un primo sguardo, le opere possono apparire come comuni vasi, ma ad una più attenta analisi si coglie il livello narrativo, reso leggibile grazie a una duplice visione dell'opera, interna ed esterna, che guida l'osservatore lungo lo srotolarsi dei nastri in modo circolare e crescente, dal basso verso l'alto".²

Nel 2017, dai soggetti a carattere urbano, dove è evidente la dicotomia tra immagine domestica e la spersonalizzante uniformità metropolitana, talora ammorbidita da disegni in luogo delle fotografie, l'artista passa a soggetti della natura o di vita all'aria aperta. Contestualmente inizia a uscire dalla consueta forma del vaso in favore di strutture a doppia parete: la parte esterna propone foglie, mentre quella interna presenta scene di vita montana. Per la prima volta, Sara utilizza delle vecchie foto, che recupera dalle soffitte delle case di Cardoso di Stazzema, il paese dove ha stabilito il suo laboratorio. A battezzare questa nuova tematica è la fascinazione nell'ascolto di un programma radiofonico incentrato sui *Madrigali* di Claudio Monteverdi, autentiche poesie in perfetta coincidenza con le storie colà rappresentate: vita campestre, quadriglie, gite a cavallo o sull'asino ecc.

Nel 2019, il recupero di immagini datate diviene il lasciapassare per una nuova riflessione d'insieme intitolata *Spoon River*, il cui titolo richiama il dolente testo di Edgar Lee Masters. Questa volta è quasi un impegno politico personale a dettare il carattere delle opere. Si tratta di una meditata analisi sulla realtà dell'abbandono di tanti paesi di montagna, fino a pochi decenni fa pieni di vita e oggi agglomerati di ruderi. Sono contenitori di memorie in cui la parte autobiografica riemerge con l'inserimento di alcune



immagini di famiglia a Venezia, altro luogo che tuttora vive uno spopolamento in favore del turismo di massa. Poiché ogni tema trova un suo naturale sviluppo a partire dagli spunti più disparati per evolversi in altro, accade che quel principio di dinamismo applicato alle sculture diviene oggi imperante e si impone sulle precedenti ricerche concettuali. Le opere degli ultimi anni vanno così nella

direzione di una ricerca formale, una sfida che indaga i limiti della costruzione tridimensionale eseguita attraverso le fettucce di porcellana. La plasticità della materia, le sue deformazioni, le ardite forme ispirate dal vento, sono il nuovo orizzonte su cui Sara Dario sta operando.³ Affascinati e stupiti, attendiamo i nuovi esiti.⁴ (Marco Maria Polloniato, 2022)



WLADIMIRO TULLI

L'arte di Wladimiro Tulli (1922-2003), pittore, scultore e ceramista, è stata una necessità istintiva, maturata dalla propria esperienza personale. Essa nasce al di fuori di un percorso di tipo accademico, infatti i suoi studi avvengono all'Istituto Commerciale di Macerata, sua città natale. Nel 1938, ancora giovanissimo, è accolto nel gruppo futurista Umberto Boccioni di Macerata, l'anno successivo conosce Filippo Tommaso Marinetti e all'inizio degli anni Quaranta entra in contatto con altri futuristi, come Enrico Prampolini, Giacomo Balla e Fortunato Depero. Nel 1943, in occasione della IV Quadriennale d'Arte di Roma, dove espone varie opere, conosce alcuni autori dell'astrattismo italiano, tra cui Mauro Reggiani, Mario Radice, Manlio Rho e Luigi Veronesi. Alla metà degli anni Quaranta considera conclusa l'esperienza futurista e i suoi interessi si avvicinano sempre più all'astrattismo attraverso personalissime ricerche. Per tutto l'arco della sua vita sarà molto presente nel panorama della cultura artistica italiana e internazionale. Negli anni Cinquanta, le sperimentazioni sull'uso di vari materiali lo avvicinano al mondo della ceramica, ambito nel quale trasferisce la carica vitale del suo temperamento artistico. Le superfici diventano piani di grande espressività dove le immagini si compongono in una scena dominata da ritmi che sembrano portati da codici musicali. Per quanto sembra libera, la ripartizione dello spazio è orchestrata da Tulli con grande equilibrio anche nei più minuti dettagli. Ne sono un evidente esempio le sottili grafie che attraversano ampie campiture dove le forme si espandono con potente vigore. L'artista dà vita al suo repertorio costruendo immagini dove

Orizzonte Nero, 1995, terracotta smaltata, diametro cm 21x37 h circa n.114



La Ceramica
Moderna
& Antica n.317
Lug/Set 2022.

Paesaggio Centrale, piatto terracotta smaltata dipinta a pennello con rivestimento graffito diametro cm 43,2, Bottega Gatti Faenza

n.113

include pure mondi onirici inserendo frammenti di sogni dalle articolate morfologie mai raggelate, vitalissime e sottese da ritmi fluidi. Anche attraverso manufatti dalla struttura semplice, come i piatti, Tulli, seguendo uno schema molto libero da sapiente regista, riesce a comunicare allo spettatore la sensazione di essere partecipe di sequenze di eventi surreali che, anziché destabilizzare, sono capaci di attrarre in uno stretto coinvolgimento. A volte egli inserisce dei testi nelle sue ceramiche con grande eleganza grafica e originalità, evitando però che le inclusioni sembrino gestite da un rigoroso incasellamento schematico. È quello che accade, ad esempio, in *Sorge la luna e si scolora il mondo*, chiaro riferimento alla poesia *Il tramonto della luna* di Giacomo Leopardi, un piatto del 1994 dove l'artista inserisce sul bordo il verso leopardiano proprio al margine di una splendida definizione della superficie lunare risolta tridimensionalmente. Nelle ceramiche di Wladimiro Tulli non è insolito trovare impianti compositivi che prevedono la presentazione degli elementi risolti in rilievo, come nel piatto del 1989 *Il monumento in rovina*, un assemblaggio di frammenti, resti di una struttura andata in frantumi, emblema di un evento drammatico sottolineato anche dalle vistose tracce di macchie rosse. Un elemento che appare subito evidente nelle opere dell'artista è la capacità di liberare le sue idee attraverso l'energia del colore. Pure nella ceramica, che si tratti di piatti, vasi o pannelli, le soluzioni cromatiche sono in genere presentate con pennellate dense che lasciano un segno robusto e corposo disponendosi sulle superfici con vibrante luminosità. E anche quando il colore si presenta con segno

Ricostruzione, 1989, terracotta smaltata con rivestimento graffito, diametro cm 43 circa n.115



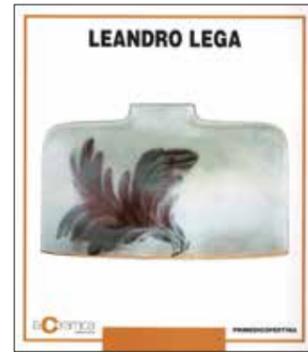
più sottile, disposto in strisce che si allungano o si avvolgono o che si impennano con scatti dinamici, si percepisce sempre un'immagine carica di grande vitalità. Con notevole abilità Tulli manifesta l'intenzione di fissare nelle soluzioni cromatiche rapporti molto stabili, che diventano dei veri e propri campi di forza dai quali partono sensazioni visive, emozionali e anche poetiche che sembrano scorrere in una dimensione temporale ben lontana dal reale. L'indagine di Tulli nel campo della ceramica è sicuramente un'esperienza di grande rilievo dove egli, in un processo continuo di ricerche, ha sviluppato codici visivi di una iconografia del tutto insolita. Per la realizzazione dei suoi lavori, l'artista ha saputo stabilire proficue collaborazioni con varie manifatture, tra cui la Bottega LAVA e quella dei fratelli Bozzi, entrambe di Appignano, in provincia di Macerata. Senza dimentica-

re altre fabbriche come la Bottega Gatti di Faenza, le Ceramiche Pisapia di Cava dei Tirreni (SA), l'Arte Ceramica veronese di Michelangelo Marchi di Cellere di Illasi (VR) e, infine, l'Istituto statale d'arte F. Grue di Castelli d'Abruzzo (TE). Quest'anno, in occasione del centenario della nascita di Tulli, sono state organizzate le seguenti manifestazioni: *Tulli per Giacomo*, riedizione, inaugurata il 26 marzo al museo civico Villa Colloredo Mels di Recanati, della mostra che l'artista aveva dedicato a Giacomo Leopardi nel 1997; *Tulli Vitalismi*, antologica inaugurata il 14 aprile a Palazzo Bonaccorsi di Macerata (dopo quella avviata il 1° aprile a Palazzo Ricci); e infine *Cavalcare i Sogni*, evento con le grandi opere dell'artista, aperto al pubblico il 28 maggio nella Chiesa di Sant'Agostino a Civitanova Marche. (Gilda Cefariello Grosso, 2022)



LEANDRO LEGA

Ripercorrere le tappe dell'operato di Leandro Lega (1924-2002) significa immergersi in un mondo di meravigliose invenzioni che sorprendono per i numerosi passaggi tipici del suo variatissimo repertorio. Faentino di nascita, Lega ha iniziato gli studi alla Scuola di disegno T. Minardi di Faenza e ha proseguito al Liceo artistico di Ravenna. Egli è stato un ceramista particolare, visto che ha conquistato il suo sapere da autodidatta e che non si è formato nelle botteghe della città, dove la vocazione per la ceramica è da sempre fortemente sentita e tramandata. L'interesse per la ceramica nasce in lui verso la metà degli anni Cinquanta quando fonda a Faenza la manifattura Lega Ceramiche. Le sue proposte sono numerose fin dall'esordio e tra esse spiccano le tipologie caratterizzate da soluzioni decorative dalla rigorosa geometria, le quali, magistralmente utilizzate su esemplari dalle strutture sia costruite a lucignolo sia realizzate al tornio, ripartiscono la superficie in zone dai forti contrasti cromatici in cui gli elementi compositivi non sono presentati in forme massicce ma definiti in genere con notevole senso di eleganza. L'impianto decorativo non risente mai della scelta di forme disordinate ma tutto è regolato da un notevole ed elaborato equilibrio dal ritmo compositivo piuttosto serrato. L'attenzione di Lega si concentra pure su elementi della tradizione. Ecco quindi la proposta di albarelli secondo la sua personale rivisitazione: morfologicamente simili a quelli della tipologia tradizionale, essi lasciano spesso intravedere volutamente spazi non perfettamente lisci nelle zone non riservate alla decorazione. La superficie diviene il supporto dove si libera una complessa grafia dal segno sottile che si dispiega in slanci repentini o in griglie rigorose con un andamento che ricorda quasi un flusso musicale. Siamo di fronte a uno spazio bidimensionale dove la forza visiva ha la sua accentuazione anche per la dinamica luminosità del lustro metallico, particolare tipo di copertura che Lega usa con frequenza nei vari periodi della sua attività, dai primi lavori fino agli anni Novanta. Proprio a tale epoca appartengono raffinate e sofisticate ciotole avvolte da seducenti bagliori, attraverso cui, evitando ogni stimolo figurativo, Leandro Lega vuole sottoporre allo spettatore un'immagine di spazio illusorio dove fissare e sottolineare relazioni di segni che si intrecciano nella massima libertà in una sequenza scandita dalle variazioni cromatiche. Molto importante è inoltre la relazione tra il supporto, cioè il complesso strutturale, il partito decorativo e il colore, tutti elementi che nel



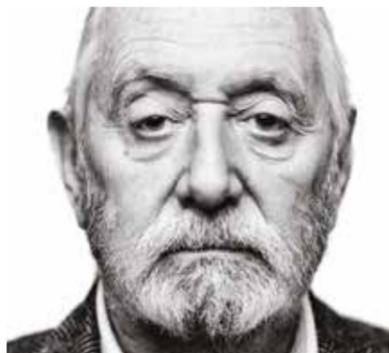
La Ceramica
Moderna
& Antica n.317
Lug/Set 2022.

Vaso Geometrico,
1984, grès,
cottura a 1200°,
decorazione
macchie a fiori
ottenute in riduzione,
cm 42,9x23 circa

n.116

lavoro di Lega appartengono a un unico tessuto e sono tra loro inscindibili nella genesi dell'immagine, il cui valore e significato forniscono una lettura della complessità della sperimentazione in continuo divenire. Abilissimo nel tradurre il passato con il filtro della modernità, l'artista, come già accennato, rivisita anche modelli della tradizione faentina come boccali e orci, lasciati spesso con la superficie opaca. Su questi egli traccia un segno forte e incisivo nei toni del verde ramina oppure del blu di cobalto. Quest'ultimo genere è una felice interpretazione che riporta alla mente riferimenti ad antichi manufatti con decoro a zaffera. Pennellate libere e di grande respiro caratterizzano il decoro di una serie di esemplari di gusto orientale ideata negli anni Settanta. Con un linguaggio dalle forti riduzioni formali, Lega riporta sulle opere motivi vegetali in rosso cupo senza alcun intento ripetitivo disponendoli liberamente sulla superficie chiara delle sagome realizzate in grès. Queste sono definite attraverso linee molto essenziali e spesso si interviene con molta originalità sulle pareti lisce delle superfici per mezzo di deformazioni. Sempre in grès è anche una tipologia di manufatti degli anni Novanta, dalla forma slanciata con inserti decorativi forti e attraenti, ben ripartiti nelle proporzioni e impostati con equilibrio. Il grès viene impiegato dall'artista in numerose proposte pure per la scultura, caratterizzata da linee molto armoniose indipendentemente dalle dimensioni, dove le volumetrie, anche delle forme dagli arrotondamenti più delicati, riescono con autorevolezza a imporsi nello spazio circostante. Le qualità di Leandro Lega sono state ben apprezzate come dimostrano i tanti riconoscimenti ottenuti, in particolare quelli delle varie edizioni del Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea di Faenza (1965, Premio ex-aequo del ministero dell'Industria e del commercio e dell'artigianato; 1967 e 1968, Premio-acquisto Lyons Club di Faenza alla manifattura L'Astorre di Leandro e Vincenzo Lega; 1970, Premio ex-aequo del ministero dell'Industria, del commercio e dell'artigianato; 1971, Premio dell'Ente nazionale artigianato e piccole industrie; 1976, Medaglia d'oro alla manifattura L'Astorre di Leandro e Vincenzo Lega). Per una visione dettagliata delle varie fasi dell'opera di Leandro Lega si può visitare il museo a lui dedicato (Faenza, via Fratelli Rosselli 6), voluto dalla figlia e allieva Carla, continuatrice dell'attività della manifattura di famiglia. (Gilda Cefariello Grosso, 2022)





ETTORE SOTTASS

Personalità assai singolare, Ettore Sottsass (1917-2007) è stato uno dei designer più noti e apprezzati del secolo scorso, sia in Italia che all'estero, e ha avuto interessi anche nell'architettura, nell'urbanistica, nella pittura e nella fotografia. Nato a Innsbruck, compie gli studi di architettura al Politecnico di Torino dove si laurea nel 1939. Nel 1947 apre uno studio a Milano e si dedica al design, disciplina che lo coinvolgerà ininterrottamente a partire dal 1958. Tra le sue prime importanti collaborazioni vanno citati i numerosi lavori con la Olivetti dove nel 1959 realizza il progetto per il computer mainframe *Elea 9003* con il quale, nello stesso anno, ottiene il Compasso d'Oro. Sottsass è molto critico riguardo all'imposizione del consumo dei prodotti attraverso massicce campagne pubblicitarie, così alla metà degli anni Sessanta manifesta il suo pensiero alternativo avviando l'epoca del radical design. Egli concentra la sua ricerca su sperimentazioni influenzate fortemente dall'aspetto emozionale dei colori e delle forme, le quali ultime sono progettate in modo da avere un aspetto inconsueto e risultare quasi magiche per gli accostamenti cromatici insoliti. È un importante rinnovamento, una vera rivoluzione estetica dell'oggetto di design. In riferimento allo specifico settore della ceramica, Sottsass apporta un contributo stupefacente in perfetta sintonia con il suo pensiero di estetica alternativa. Egli inizia l'attività negli anni Cinquanta quando collabora con la manifattura Bitossi di Montelupo Fiorentino dove trova un valido sostegno in Aldo Londi, direttore artistico della fabbrica e anch'egli artista di grande qualità. L'Archivio Museo Bitossi raccoglie preziose testimonianze della collaborazione, costituite da un corpus di progetti e da una nutrita serie di esemplari in ceramica. Ricordiamo, ad esempio, la serie *Bianco-Nero* ideata alla fine degli anni Cinquanta, alla quale appartengono vasi e alzate caratterizzati da rigorosi decori a schema geometrico. Famoso è il vaso *Rocchetto* dal corpo cilindrico e con il collo allungato, morfologicamente simile proprio a un rocchetto. Il decoro è centrato su ripartizioni geometriche di grande rigore ma non per questo l'immagine percepita risulta cristallizzata, anzi è molto vitale. Anche *Calice*, dalla struttura originale, mostra un senso dinamico attraverso il complesso di fasce bianche e nere che circondano la sagoma. Nelle alzate il decoro è invece limitato a filettature concentriche sulle pareti interne della coppa, mentre il contrasto cromatico dell'esterno viene risolto con la colorazione in nero del piede e la restante parte in bianco. Per questo tipo di alzate, sono



D'A n. 126/127
Apr/Set 2022.

Vaso *Rocchetto*,
1958, tornito
a mano in terra
bianca, smalto
bicolore matt,
diametro
cm 15x45 h.
Manifattura Bitossi

n.117

state previste anche differenti soluzioni cromatiche. Le ceramiche progettate da Sottsass portano sempre in sé richiami che spesso derivano da altre culture o da civiltà lontane nel tempo. I totem, simboli religiosi di ascensione mistica, sono i protagonisti di numerose sue ideazioni. Ricordiamo, ad esempio, il *Totem* del 1959, un vaso concepito su forme molto razionali che nasce da una sovrapposizione di elementi cilindrici ed è decorato da larghe fasce alternate di azzurro e bianco in cui si inserisce in alto un luminoso giallo. La serie dei *Totem* comprende anche esemplari di notevoli dimensioni e continua negli anni successivi, centrata sull'assemblaggio di forme arrotondate con smalti dai colori gioiosi e accattivanti. Tra le tipologie ideate da Sottsass e prodotte da Bitossi ricordiamo *Le ceramiche delle Tenebre* del 1963, una settantina di splendidi esemplari dalla forma cilindrica decorati con motivi di alto valore simbolico. L'anno successivo è la volta di *Offerta a Shiva*, costituita da piatti decorati da Sottsass con incisioni tracciate nella materia ancora fresca. La serie è pensata solo per fini ornamentali e ha un fascino davvero magico. Negli anni Settanta arrivano i vasi *Gradino*, prodotti sempre dalla Bitossi. Si tratta di pezzi a corpo cilindrico con un intervento innovativo alla spalla la quale, anziché arrotondarsi, viene risolta a gradini concentrici. A poco a poco, nel corso degli anni Settanta, la forza del radical design si affievolisce. Nasce così un nuovo indirizzo, il design neomoderno, che viene ben rappresentato dal gruppo Memphis, un collettivo, fondato da Sottsass nel 1980, al quale aderiscono vari architetti tra cui Hans Hollein, Michele de Lucchi, Andrea Branzi, Matteo Thun e Arata Isozaky, tutti artisti che si occuperanno di progettazione nel campo della ceramica e collaboreranno con manifatture come Bitossi, Alessio Sarri Ceramiche (Sesto Fiorentino) e Porcellane San Marco (Nove). Quest'ultima azienda ha realizzato vari progetti di Sottsass, come, ad esempio, *Euphrates e Tigris*, due vasi del 1983 dalle morfologie inconsuete e dai nomi altamente evocativi attraverso cui egli continua a proporre modelli che escono dalla consueta realtà. Entrambi i lavori sono chiaramente in linea con il programma dell'artista, mirato alla ricerca di un nuovo senso estetico nella progettazione di oggetti, ma ciò non gli fa perdere di vista l'attenzione alle qualità artigianali della tradizione e non gli impedisce di aggiungere anche note di ironia che nella ricerca della forma inconsueta contribuiscono a ottenere risultati accattivanti. (Gilda Cefariello Grosso, 2022)





ANTONIO RECALCATI

L'esperienza artistica di Antonio Recalcati inizia con la pittura alla fine degli anni Cinquanta. Nato nel 1938 a Bresso, giovanissimo, quasi ventenne, espone a Milano le sue opere legate alla corrente dell'Informale. In anni successivi svolge un'intensa attività con grande attenzione agli avvenimenti della cultura artistica contemporanea frequentando personalità come Piero Manzoni e Lucio Fontana e partecipando a importanti manifestazioni nazionali e internazionali. L'attrazione di Recalcati per il mondo della ceramica avviene attorno agli anni Novanta. La sua attività in questo campo comincia nella Manifattura San Giorgio di Albissola Marina. Il suo intento, pur prevedendo come punto di partenza l'attenzione verso modelli tradizionali, è di sconvolgere i repertori consueti intervenendo sulle forme con distorsioni e tagli. Le opere di Recalcati acquistano così un aspetto insolito e riescono a suscitare grande interesse. Spesso gli orli lacunosi di un vaso sono avvolti da viluppi di motivi a corde che sembrano trattenere i frammenti ceramici, viene quindi a originarsi un'architettura complessa dai ritmi formali assai articolati che si esprimono in una inedita e originale accezione contemporanea. Anche l'uso dello smalto svolge un ruolo molto importante all'interno dell'impianto strutturale. Si distende sulle superfici esaltando i valori volumetrici ed è, non solo un elemento pittorico, ma pure un chiaro segno di energia luministica. Spesso il colore dello smalto è esaltato anche dalla contrapposizione con il tono naturale della terracotta: ne nasce, nonostante l'intenso contrasto cromatico, un ordinato gioco di relazioni. Particolari sono gli esemplari sui quali l'artista lascia le impronte delle mani e dove è ben evidente il ritorno a certi suoi dipinti degli anni Sessanta. L'impronta delle mani riporta alla mente certe pitture rupestri permeate di valori simbolici appartenenti a una ritualità ancestrale che riesce ancora oggi a trasmettere il suo fascino. A metà degli anni Novanta le ricerche di Recalcati proseguono nella Bottega Gatti di Faenza. L'uso degli smalti a riflessi, tipici del laboratorio, è quanto mai efficace nell'esaltare le sue opere: le



La Ceramica
Moderna
& Antica n.318
Ott/Dic 2022.

Vaso, 1996,
terracotta deformata
rifinita con smalto a
riflesso a terzo fuoco
cm 36,5 h circa
n.118

Vaso, 1996,
terracotta deformata
rifinita con smalto a
riflesso a terzo fuoco
cm 36 h circa
n.119

articolazioni delle strutture, dovute alle deformazioni che egli esercita, si rivestono di un'accattivante tessitura di luce; le superfici vengono percorse dalle diverse luminosità con bagliori che non permettono una chiara visione dei profili delle forme lasciando la percezione di immagini in continuo divenire. Nel 1997 l'artista propone i risultati della ricerca nella mostra *Virtualità del vaso. Variabili e varianti* – ideata nel 1995 da Gian Carlo Bojani in collaborazione con la rivista *D'A* diretta da Giovanni Mirulla –, dove espone alcune opere, prodotte a Faenza, che sono la testimonianza di una nuova iconografia del vaso. Non pensato per assolvere a una funzione pratica, il vaso diventa campo di indagine per nuove forme di scultura: gli interventi di Recalcati non possono essere definiti come una volontà di disgregazione totale dell'impianto strutturale ma come l'intento, finalizzato alla creazione di immagini insolite pur partendo da elementi convenzionali, di aprire la forma con lacune o distorcerla con deformazioni. Così, con il suo fare, l'artista esprime chiaramente quali sono le potenzialità che un repertorio tradizionale può offrire per indagini fatte in direzione del moderno. Non sono certamente meno interessanti altre tipologie di opere ceramiche di Recalcati. Le sue ricerche sono rivolte anche a superfici piane come placche a cui sa conferire una particolare espressività. Qui lo spazio è scandito da segni caratteristici di una grafia guizzante affidata al candore della terraglia che viene accentuato dal tono caldo della terracotta del fondo. Talvolta l'intervento dell'artista è rivolto a creare sulle superfici delle placche forme più aggettanti in un equilibrato rapporto di piani volumetrici. Per concludere, si può affermare che nelle sue ceramiche Antonio Recalcati ha messo in atto con assoluta libertà creativa una sperimentazione fantasticamente spregiudicata centrata su stravolgimenti che non sono aggressioni ma gesti energici i quali, per quanto possano apparire stravaganti, sono la manifestazione di un linguaggio che sa trasformare la materia in immagini di grande impatto visivo. (Gilda Cefariello Grosso, 2022)



**DA VALTER BOJ
A BRUNO CECCOBELLI,
TOMMASO CASCELLA
E ENZO ESPOSITO**

Lo studio-laboratorio che Valter Boj (1959-2022) aprì ad Albisola Capo alla fine degli anni Ottanta è stato un luogo di incontro per numerosi artisti che qui hanno potuto compiere svariate sperimentazioni con la ceramica. Le tre opere presenti nella copertina di questo numero di *D'A*, dovute a Enzo Esposito, Tommaso Cascella e Bruno Ceccobelli, provengono dalla collaborazione con il laboratorio ligure. Furono lo stesso Boj e i tre maestri a donarle per la collezione Primediscopertina nella seconda metà degli anni Novanta.

Bruno Ceccobelli
Colore, luce e forma nella ceramica



Bruno Ceccobelli è nato nel 1952 a Montecastello di Vibio, in provincia di Perugia, e fin da giovane mostra interesse per l'arte. Il suo percorso formativo avviene soprattutto a Roma all'Accademia di Belle Arti, dove Toti Scialoja, suo insegnante, di-

venta per lui un riferimento molto importante. Intenzionato ad affinare la sua formazione, rivolge uno studio profondo all'opera di grandi artisti contemporanei depositari di esperienze uniche. Nella seconda metà degli anni Settanta, aderisce al gruppo Nuova Scuola Romana costituito da artisti che avevano eletto come propria residenza l'ex-pastificio Cerere, nel quartiere San Lorenzo. Inizialmente si avvicina all'arte concettuale confluendo poi in un percorso connotato dall'astrattismo. In seguito, grazie anche ai suoi interessi per le filosofie orientali, si avvicina a un simbolismo di tipo spirituale. L'approccio con la ceramica avviene all'inizio degli anni Settanta quando Bruno comincia a frequentare lo studio di Valter Boj ad Albisola Capo. Nel 1995, insieme ad altri artisti, tra i quali Enzo Esposito, Nino Longobardi e Giacinto Cerone, anch'essi presenti nello studio Boj, partecipa alla mostra *Il ritorno di Albisola*, allestita alla Galleria Orti Sauli di Genova. Nelle sue ceramiche Ceccobelli utilizza il colore e la luce magistralmente, riuscendo a conferire alle opere un'espressività del tutto peculiare. Si può dire che egli elabora con metodo analitico le stesure cromatiche esaltando in tal modo anche i valori plastici delle strutture. Il gesto dell'artista non è mai caotico o casuale ma ben controllato nel trasferire nella materia un'intensa carica di energia pervasa da forti significati simbolici. Le sue proposte sembrano il frutto di una ponderata meditazione sulla forma e il suo apparato luministico. Questo, non solo avvolge le superfici, ma è capace di creare uno spazio dove le scansioni seguono percorsi euritmici. Ceccobelli traduce nella ceramica stati emozionali ricchi di sfumature che possono



D'A n. 128/129
Ott 2022/
Mar 2023.

Tommaso Cascella,
Piatto ovale, anni
'90, ceramica,
cm 52x36x7 circa
n.120

Bruno Ceccobelli,
Tracce di Albissola,
anni '90, terracotta,
cm 59x56x5 circa
n.121

Enzo Esposito,
Piatto, anni '90,
ceramica, diametro
cm 46x5,5 h circa
n.122

essere anche la rappresentazione simbolica della complessità del mondo reale. Le sue idee non sgorgano con impeto ma si manifestano con un lento fluire da cui può ben trasparire un sentimento di fine sensibilità. A volte l'artista mostra un aspetto ludico nell'usare giocosamente le forme come quando, ad esempio, trasforma la struttura di una coppa nella compostissima testa di un uomo o di una donna. Le ceramiche di Bruno Ceccobelli rivelano un carattere forte, sottolineato anche dall'uso di colori accesi sempre utilizzati in stretto rapporto con la forma e i valori luministici.

Tommaso Cascella
Spazio ed energia in dialogo



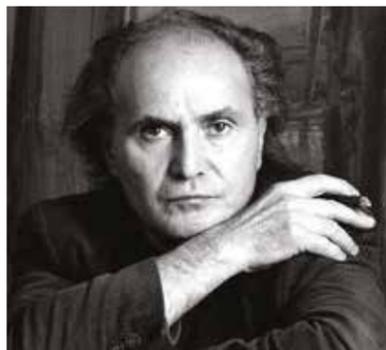
Tommaso Cascella appartiene a una celebre dinastia di artisti e manifesta i suoi interessi in vari campi dell'arte: pittura, scultura, incisione e poesia. Notevole è anche la sua attenzione per l'editoria d'arte, così forte da convincerlo a fonda-

re la rivista *Cervo Volante* nel 1981, una pubblicazione che nell'arco della sua esistenza, conclusasi nel 1984, ha visto collaborare poeti e artisti sotto la direzione di grandi personalità quali Edoardo Sanguinetti e Achille Bonito Oliva. Nel 1987 l'artista trasferisce il suo studio da Roma, città dove è nato nel 1951, a Bomarzo in provincia di Viterbo. Le concezioni artistiche di Cascella presentano caratteri di grande originalità, non solo formale; la sua pittura, per esempio, tende ad assumere caratteristiche tridimensionali tramite spesse inclusioni materiche avvicinandosi all'impostazione delle sue sculture. Tutte le esperienze maturate confluiscono anche nelle proposte ceramiche con intuizioni che sembrano legate da un filo magico che ben accorda il dialogo tra spazio ed energia. Ecco quindi che lo spazio diviene la scena ottimale per sviluppare immagini che sembrano descrivere dimensioni caratterizzate da magistrali scansioni ritmiche. Tommaso organizza con grande compostezza le sue concezioni predisponendo consistenza e densità nell'apparato compositivo; egli riesce a dominare la materia con grande abilità, evitando scatti repentini e predisponendo sulle superfici cadenze misurate. Si originano così immagini di grande efficacia che spesso riportano con tratto svelto misteriosi segni incisi che si pongono come riflesso di testimonianze di linguaggi di memoria arcaica. Sono espressioni di un ordine ancestrale dai toni essenziali ma che sanno inserirsi nello spazio con solennità. Cascella mostra un linguaggio potente che riesce a portare in superficie emozioni inaspettate in una continua evoluzione, i suoi



elementi lessicali sono infatti dei veri e propri codici di accesso per arrivare a una interiorità la cui tessitura manifesta una forza emotiva non comune. L'artista ha saputo mettere a punto una sintassi espressiva dalla struttura originale riuscendo a proporre frasi sempre nuove. I valori della sua immaginazione oscillanti tra una dimensione lontana e la consapevolezza di trovarsi nella realtà immanente connotano fortemente il suo lavoro. Egli è ben consapevole che la ceramica non è solo un supporto pittorico ma un perfetto mezzo espressivo dove anche la combinazione dei vari spessori materici e le ponderate scelte cromatiche conducono a un risultato di grande equilibrio che rende singolari le sue opere.

Enzo Esposito
Singolarità, espressività e fascino



ricorrere a tele o ad altri supporti. Nel 1980 si trasferisce a Milano, rivolgendo i suoi interessi sia all'arte concettuale che alla fotografia, e all'inizio del decennio entra a far

parte del gruppo Nuovi-Nuovi, fondato da Renato Barilli, del quale diventa un esponente di spicco. Nei primi anni Novanta frequenta il laboratorio di Valter Boj ad Albisola Capo, attratto dalla luminosità degli smalti e dalla morbidezza e duttilità del mezzo ceramico, e nel 1995, assieme a Bruno Ceccobelli, Nino Longobardi e Giacinto Cerone, anch'essi frequentatori dello studio Boj, partecipa alla collettiva *Il ritorno di Albisola* (Galleria Orti Sauli, Genova). Enzo Esposito trasferisce anche nella ceramica il suo linguaggio che non dipende mai dall'adozione di uno sviluppo narrativo e da un particolare soggetto, ma solo da un saldo rapporto dialettico con la superficie. Con notevole libertà espressiva, l'artista campisce lo spazio con stesure di colore di differenti dimensioni, ora larghe ora sottili. La superficie viene così ad essere uno spazio interattivo dove l'apparato cromatico sprigiona ritmi molto dinamici. La risultante è un'immagine assai complessa e di grande fisicità.

Le proposte ceramiche di Esposito sono singolari, altamente espressive e di grande fascino; egli non affronta tematiche specifiche e la finalità non è un semplice agire per occupare e organizzare uno spazio ma creare uno spazio attraverso le diverse luminosità dei colori, proprio come una successione di istanti di una vivace sequenza fotografica non iconica. Esposito non concepisce la sua opera come una superficie chiusa e, al pari della sua pittura, evita il limite dei margini oltrepassandoli disinvoltamente nella stesura del colore. Per dare ancora più incisività a tutto l'impianto, la superficie riporta anche segni graffiati che mettono in vista il materiale ceramico grezzo o solchi sui quali si adagia il colore. Sono lavori che coinvolgono emotivamente lo spettatore il quale, svincolato dal seguire uno sviluppo narrativo legato a immagini figurative, diventa partecipe di un gioco che induce a creare un'iconografia attraverso la propria immaginazione. (Gilda Cefariello Grosso, 2022)



GARY BENNA

È nato in Arizona nel 1953. Nel 1975 ha conseguito il diploma in Educazione artistica presso la Iowa State University. Ha insegnato disegno (1978-79) al Metropolitan-Technical Community College di Omaha (Nebraska). Tra il 1980 e il 1982 ha tenuto corsi di ceramica per adulti alla Iowa Western Community College di Council Bluffs. Ha proseguito gli studi alla University of Arizona di Tucson (Arizona), conseguendo nel 1987 il master in ceramica. Ha svolto attività didattica in questo istituto tra il 1986 e il 1987. Nel 1999 è docente alla Sahuaro High School di Tucson. La sua

attività di ceramista è centrata molto sulla resa realistica dei soggetti che l'artista riprende dal mondo degli eroi antichi e dalla mitologia greca. Questa tendenza è riscontrabile anche in *Apollo e Dafne*, un'opera presentata alla manifestazione Virtualità del vaso nel 1997. L'interesse di Benna è chiaramente indirizzato verso soluzioni decorative caratteristiche dei vasi attici a figurazioni nere, in cui inserisce immagini dove vengono ben sottolineati i tratti anatomici. L'artista vive e lavora a Tucson in Arizona. (Gilda Cefariello Grosso, 2024)



La Ceramica
Moderna
& Antica n.319/320
Gen/Giu 2023.

Apollo e Daphne,
1994, creta, impasti
d'argilla,
cm ø1x35x63 h
circa

n.123

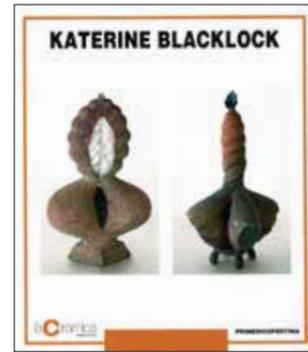




KATHERINE BLACKLOCK

Originaria di Providence (Rhode Island, USA), Katherine Blacklock è un'artista appassionata, impegnata in vari settori dell'arte, dalla ceramica alla scultura, dalla pittura alla fotografia. Dopo la laurea conseguita a Santa Cruz all'Università della California, si specializza alla Rhode Island School of Design, dove dal 2002 è professore associato (prima aveva maturato esperienze didattiche alla School of the Art Institute di Chicago e nel Dipartimento di ceramica della Louisiana State University di Baton Rouge). Nella produzione ceramica di Blacklock si riscontrano decisi elementi di originalità, ne sono un esempio i vasi della serie *Vessel* caratterizzati da articolate e complesse morfologie in cui non mancano evidenti allusioni alla sessualità. Sono forme dal corpo rigonfio attraversato da marcate fenditure. Talvolta il corpo si presenta suddiviso in più lobi percorsi da scanalature molto evidenti che si estendono anche al collo dove possono assumere andamenti spiraliformi. Le superfici non sono quasi mai lisce e uniformi e vengono preferite cromie dai toni piuttosto sobri. I due esemplari riportati in prima di copertina nella presente rivista appartengono a questa serie e hanno partecipato alla rassegna *Virtualità del Vaso* nel 1996. L'intento della Blacklock è stato quello di compiere ricerche sul vaso svincolandolo dalla ristretta concezione di oggetto funzionale.

Ecco quindi l'interesse a modellare esemplari con grande estro e vitalità ricercando il giusto ritmo per definire i suoi sintagmi formali e plastici. Gli esemplari della Blacklock nascono da un vero e proprio schema architettonico dove la solidità delle forme trova maggior vigore nelle risposdenze di equilibrati contrappunti volumetrici. L'artista ha continuato ad approfondire le indagini interessandosi anche alla modellazione della figura umana. Partendo da un'attenzione di tipo classico delle forme, è giunta a immagini meno convenzionali centrate soprattutto su stati d'animo tradotti da una fantasia molto sensibile. Si tratta di una serie di opere prodotte tra il 2000 e il 2007, costituite da busti fem-



La Ceramica
Moderna
& Antica n.319/320
Gen/Giu 2023.

Vessel I, 1995,
terracotta smaltata,
cm 30x51 h circa
n.124

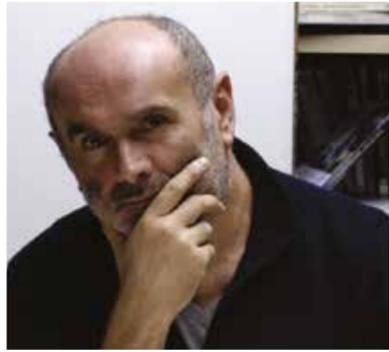
Vessel II, 1995,
terracotta smaltata,
cm 28x45 h circa
n.125

minili in porcellana. Sono ritratti che non hanno alcun riferimento a specifiche persone: costituiscono infatti il risultato di una ricerca sulle varie fasi della vita. I busti raffigurano donne in età compresa tra i quaranta e gli ottanta anni. Sulle superfici vi sono dipinti fiori, foglie e frutti che suggeriscono anche l'intento di voler indicare allegorie delle stagioni. Come già accennato, in queste sculture non vi è da parte dell'artista alcun intento di una presa della realtà, ma sono in verità immagini di vari stati d'animo che in una equilibrata volumetria mostrano sentimenti trattati con notevole spirito poetico. In esse è concentrato lo studio sulle sensazioni di un'età dove la giovinezza sta scomparendo o addirittura è ormai un ricordo lontano, dando così origine a una galleria di emozioni che mostrano un esame profondo dei valori esistenziali della vita. Sono emblematiche manifestazioni permeate dalla consapevolezza del costante scorrere del tempo e tutto il complesso di elementi vegetali riportati sulle superfici degli esemplari divengono collegamenti vitali che legano l'umanità alla natura.

Katherine Blacklock è stata attratta anche dalle nuove tecnologie. Infatti un settore della sua produzione ceramica è stampato in 3D. Sono forme slanciate e molto eleganti, dalle superfici minutamente traforate e ricoperte in genere da smalti monocromi. Solitamente sono gli smalti blu, bianchi, rosa e grigi che rivestono i levigati reticoli delle superfici delle sagome. In queste tipologie l'artista cambia totalmente registro, è ben lontana dalla ricerca dei valori plastici della serie *Vessel*, ma mostra ancora un sicuro controllo dell'impianto compositivo dove l'effetto chiaroscuro si presenta in una unità dai toni bilanciati. Di Katherine Blacklock colpisce la sintassi espressiva dove sia la solidità degli impianti che l'andamento armonioso delle linee delle forme traducono di volta in volta sempre una invenzione nuova, mantenendo però quella forza vitale che domina costantemente tutte le sue sculture.

(Gilda Cefariello Grosso, 2022)





NEDO MERENDI

Artefice di un repertorio di ceramiche di assoluto interesse, Nedo Merendi ha saputo elaborare ricerche nello studio di sagome e decori con un linguaggio caratterizzato da notevole sintesi formale. Nel 1976 si diploma all'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Faenza (città nella quale è nato nel 1957), scuola dove la sua formazione si è arricchita degli insegnamenti di Carlo Zauli, Gianna Boschi, Augusto Betti e Alfonso Leoni. Successivamente frequenta l'Accademia di Belle Arti di Ravenna dove si diploma nel 1980 al Corso di pittura sotto la guida di Umberto Folli. Si interessa anche a espressioni contemporanee del settore della cinematografia, del teatro e della fotografia. Nel suo primo approccio con la ceramica, all'inizio degli anni Ottanta, interpreta questo materiale come supporto pittorico per narrazioni figurative da cui traspaiono forti intenti descrittivi di tipo naturalistico. La pittura, infatti, è stata sempre, fin dagli anni giovanili, il suo grande interesse. Sempre all'inizio degli anni Ottanta, è tra i fautori del Gruppo La Nuova Ceramica che ha come scopo la ricerca di nuovi linguaggi espressivi ben diversi da quelli di varie tendenze post-informali, allora assai presenti nella ceramica d'arte contemporanea. Con questo gruppo partecipa a mostre organizzate in varie città del Giappone, tra le quali Osaka, Tokio e Kanagawa. È in questo periodo che inizia a collaborare con la Bottega d'Arte Vignoli di Faenza mettendo in campo proposte di grande originalità. Usando la maiolica come mezzo espressivo, secondo la tradizione locale faentina, e avendo assorbito gli insegnamenti di Gianna Boschi, Merendi elabora in modo del tutto personale vari tipi di oggetti, dai vasi ai piatti, dalle tazze ai bicchieri. Nascono così delle piccole serie di esemplari dagli schemi strutturali sapientemente misurati, dove armonia ed eleganza sono elementi caratteristici. Sulle sagome, spesso ricoperte di smalto candido, l'artista interviene con soluzioni decorative molto rigorose. Il risultato non è mai di gelida staticità ma di una ricchezza di vita tradotta da ritmi, per quanto garbati, animati da un senso di gioioso dinamismo. Possiamo ammirare, ad esempio, il campeggiare sulle superfici di motivi organizzati con notevole razionalità: dalle sottili



D'A n. 130/131
Apr/Set 2023.

Vaso, 1995,
maiolica policroma,
diametro cm 26x41

n.126

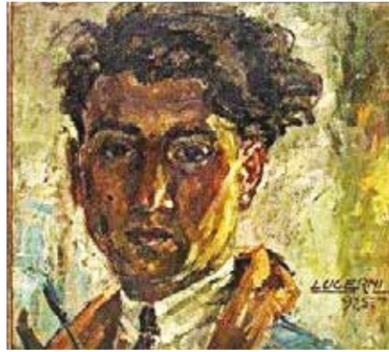
filettature, a ovali, cerchi o fluenti decori che ricordano corna di cervo che si impongono con vitalità. Anche quando la soluzione decorativa è centrata su forme geometriche più squadrate, Merendi riesce a stabilire tra esse e la struttura dell'esemplare un rapporto ben regolato da un preciso e prezioso equilibrio sostenuto anche dai bilanciati contrasti cromatici. Nel 2005, l'artista partecipa al 54esimo Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza con una serie di venti piatti, sopra i quali sono riportati volti secondo un impianto formale che prevede la concentrazione su tratti fisiognomici come gli occhi, il naso e la bocca senza rinunciare a particolari descrittivi. Si costituisce così una platea popolata da sguardi che scrutano in vario modo lo spettatore. La sua opera ceramica ha avuto molti apprezzamenti ed è stata presentata in tante esposizioni in Italia e all'estero, come ad esempio la mostra *Bee's day*, organizzata nel 1987 a New York dalla Cooperativa Ceramica d'Imola. Inoltre, nello stesso periodo, alcuni suoi lavori sono stati scelti per partecipare a *Ceramiche di Faenza dal Medioevo ad oggi*, un'esposizione itinerante in diverse città europee progettata dal MIC in collaborazione con il ministero degli Affari esteri. Varie sono state anche le personali, tra le quali spiccano quelle tenute a Urbania nel 1995, a Forlì nel 2000 e al MIC di Faenza nel 2004.

Merendi ha svolto anche attività didattica insegnando pittura e disegno nelle scuole superiori, tra cui l'Istituto Statale d'Arte di Forlì (1991) e l'Istituto Superiore Industrie Artistiche di Faenza (dal 1992). Da alcuni anni i suoi interessi si sono concentrati esclusivamente sulla pittura con la presentazione di molte mostre, l'ultima delle quali, intitolata *Piccoli ospiti*, è stata allestita nel 2021 alla Bottega Bertaccini di Faenza.

Il vaso cilindrico, in maiolica policroma, pubblicato in copertina, ci fu donato da Nedo Merendi in occasione della mostra Virtualità Del Vaso del 1996, organizzata da questa rivista in diverse sedi con la direzione artistica di Giancarlo Bojani. Adesso l'opera entra a far parte della collezione Primediscopertina.

(Gilda Cefariello Grosso, 2023)





Autoritratto, 1925
foto Gonnelli Firenze

UGO LUCERNI

Alcuni anni fa, era il 2001, ebbi occasione di scrivere per la rivista *D'A* (n. 44) un articolo su Ugo Lucerni (Parma 1900-Firenze 1989). Ancora oggi, come già allora, devo constatare la mancanza di una maggiore attenzione per questo artista, la cui opera presenta aspetti qualitativamente interessanti. La formazione di Lucerni avviene all'Istituto d'Arte di Parma, sua città natale. Dopo il diploma, conseguito nel 1919, ha l'opportunità di compiere esperienze soprattutto come docente, poi, negli anni Trenta, ricopre la carica di direttore della Scuola d'Arte Italiana a Tunisi e all'inizio degli anni Quaranta, tra il 1943 e il 1945, si trasferisce a Castelli d'Abruzzo per dirigere la locale Scuola d'Arte. Nel dopoguerra si stabilisce definitivamente a Firenze per insegnare all'Istituto d'Arte di Porta Romana.

Durante il periodo tunisino, accanto all'interesse per la pittura nasce in Lucerni la passione per la ceramica, la quale lo coinvolgerà costantemente per tutta la vita. Di tale attività rimane un repertorio che testimonia come egli sia riuscito a raggiungere un notevole equilibrio tra il modellato e la dinamica strutturale: Lucerni non ritiene la ceramica un supporto (cosa che accade con la tela) ma la considera materia da manipolare, plasmare e trasformare in immagini plastiche che si affermano per impianti strutturali forti e vigorosi, sempre caratterizzati da sottile eleganza. La dimensione artistica di Lucerni trova notevole attenzione fin dalle sue prime manifestazioni. Ad esempio, negli anni Cinquanta e Sessanta le sue opere appaiono sulla rivista *Domus* per una precisa scelta del direttore Gio Ponti che ne intuisce l'alta qualità. Celebri sono le formelle con ritratti femminili da cui non sono estranee talvolta certe reminiscenze dell'opera di Massimo Campigli. Utilizzando un linguaggio dalle evidenti semplificazioni, l'artista parmigiano offre immagini di grande maestria formale. Egli trae dalla realtà tutti gli elementi consoni a un ritratto, ma la sua non è una presa diretta del vero visto che la realtà viene indagata con attenzione e filtrata da appropriate scelte formali in uno studio continuamente rinnovato dove non secondaria è la preziosità della modellazione. Le figure femminili di Lucerni guardano lo spettatore dal loro mondo silente, con grande garbo e con nobiltà nelle loro fiere impostazioni. Ne è un esempio pure la formella con figura femminile presentata nel 1967 al XXV Concorso internazionale della ceramica d'arte di Faenza. Anche quando si tratta di plastiche con soggetti di animali non viene mai meno l'attenzione dell'autore per dare vita



La Ceramica
Moderna
& Antica n.321/322
Lug/Dic 2023.

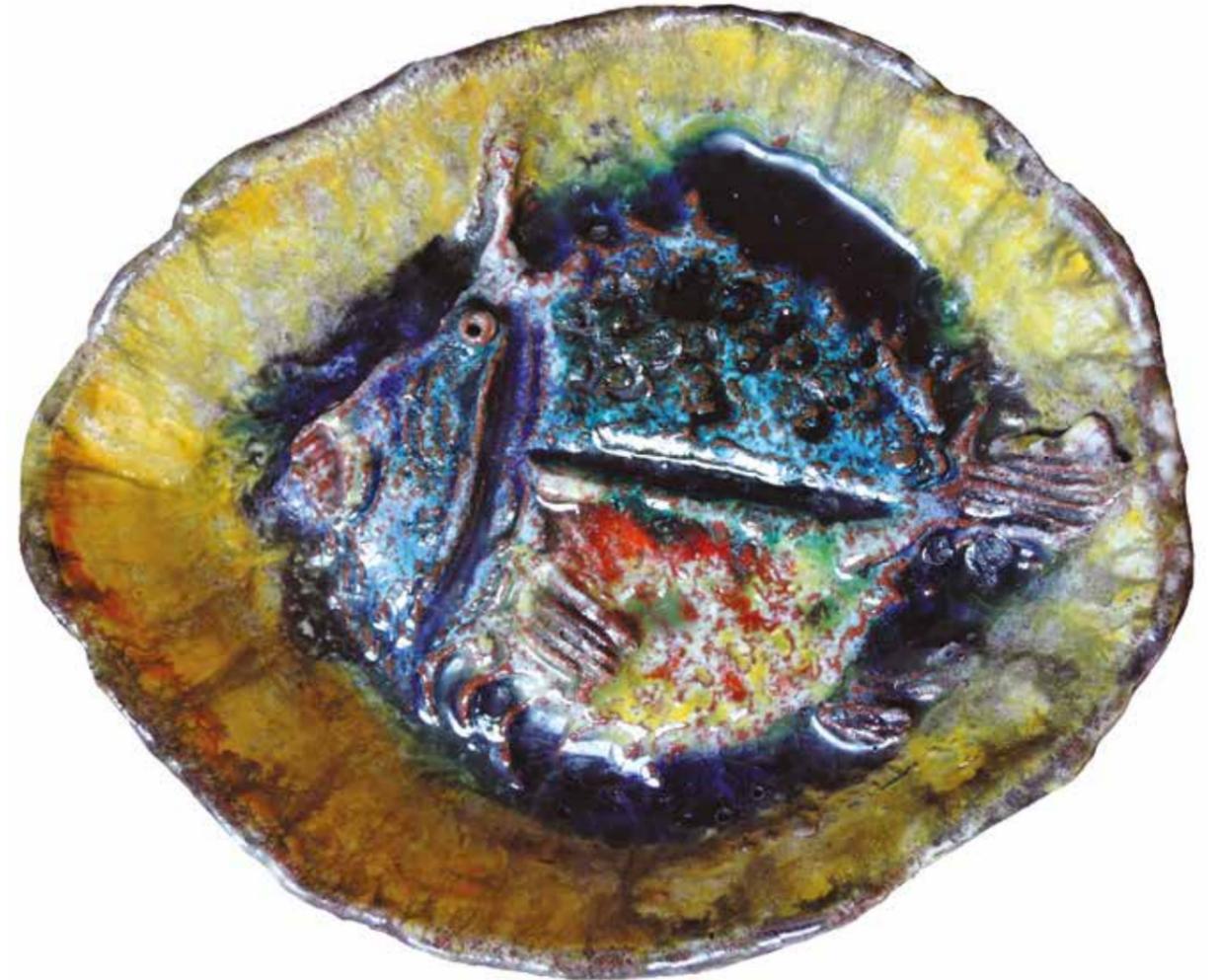
Vassoio con Pesce,
anni '60,
maiolica policroma
doppio spessore
modellata a mano,
cm 20x16x4,5,
opera donata da
Danilo Sartoni

n.128

a opere di grande forza espressiva: qui, le proposte di Lucerni nascono da un interesse nei confronti della realtà che egli traduce in immagini con notevole essenzialità figurativa, caratteristica del suo linguaggio, cercando di mettere in atto un ben accordato equilibrio di masse. Vediamo questo, ad esempio, in un corposo pesce adagiato su un piatto che diventa solenne protagonista di un'accattivante natura morta. La superficie del soggetto, ricca di articolazioni, è attraversata dalla luce in un fluido percorso e la sagoma del pesce è ben individuata dal fondo scuro del vassoio in netta contrapposizione con i toni luminosi della tesa.

Importanti, nella produzione di Lucerni, sono anche i soggetti sacri. A prescindere dal tema, sia esso la Natività, la Fuga in Egitto o l'Annunciazione, il linguaggio dell'artista sprigiona sempre note di delicata poesia. Ad esempio, in una formella dove è raffigurata l'Annunciazione possiamo vedere, con una chiara mediazione di Arturo Martini, come Lucerni modelli le figure con agile eleganza formale. Particolarmente interessante è lo studio dell'apparato cromatico che con colori brillanti, l'azzurro e il giallo, mette ben in evidenza i protagonisti della scena, l'angelo e Maria, che spiccano su un fondo scuro caratterizzato da elaborate articolazioni strutturali. Impostazione molto originale è quella di una Natività inserita al centro di una formella cruciforme in cui la scena è evidenziata da una cornice dalla lieve sporgenza. L'episodio è ridotto all'essenziale – evitando ogni indugio descrittivo –, sono presenti soltanto i personaggi principali e, all'esterno, sono riportati angeli con alcune figure; il tutto con un evidente richiamo alla scultura romanica. Osserviamo, inoltre, che in questo lavoro l'apparato cromatico del fondo è dominato dall'azzurro, interrotto da luminosi tocchi di giallo, e dai toni bianchi che individuano i personaggi.

Ugo Lucerni è stato un artista di grande capacità espressiva caratterizzata da una maniera molto elegante. È riuscito ad avere anche notevole controllo e abilità, con risultati impeccabili, nell'applicare vari tipi di tecniche, tra cui la copertura a lustrati metallici, le colature di smalto o gli effetti a cavillature. Egli ha saputo offrire un contributo importante alla storia della ceramica contemporanea. Il repertorio delle sue opere ne è evidente testimonianza e ben palesa che Lucerni, senza ricorrere ad artificiosità, è arrivato a costruire un vivificante dialogo tra la materia e raffinati sentimenti. (Gilda Cefariello Grosso, 2023)



APPARATI

Eventi

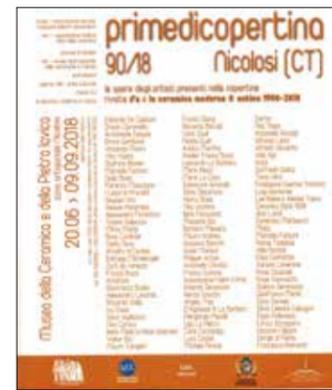
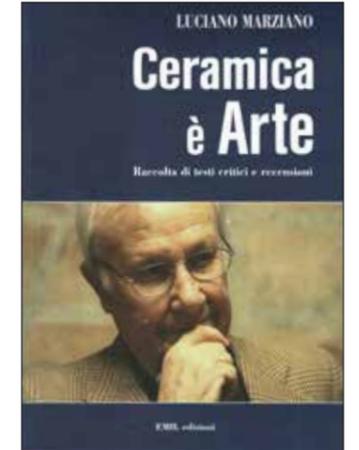
Biografie

Bibliografia

Traduzioni

ALCUNI EVENTI E LUOGHI SIGNIFICANTI PER LA COLLEZIONE

Palazzo Fidelitas Vitorchiano VT



BIOGRAFIE

ALDO AJÒ

Nasce a Gubbio (Pg) nel 1901. La sua formazione è avvenuta all'Istituto d'Arte di Perugia. Inizia la sua carriera artistica sostenuto da Ilario Ciaurro, direttore della manifattura Vascellari Eugubini Mastro Giorgio. Nel 1921 diviene direttore artistico della Società Ceramica Umbra di Gualdo Tadino, di proprietà dei fratelli Rubboli. In questa fabbrica ha modo di compiere esperienze relative alla maiolica a lustri metallici. Nel 1926 apre un proprio studio a Gubbio dove i suoi interessi sono rivolti, oltre che alla ceramica, alla pittura, alla grafica e all'arte del ferro battuto.

Il suo lavoro viene molto apprezzato e ottiene numerosi riconoscimenti in varie esposizioni. All'inizio degli anni Trenta si dedica in particolar modo alla ceramica producendo vasi, piatti e grandi pannelli. Nel dopoguerra la sua casa diventa un luogo di incontro di molti artisti. Ha realizzato diversi pannelli per le navi Giulio Cesare, Andrea Doria, Asia e Africa. Negli anni Sessanta e Settanta gli vengono commissionati molti pannelli tra i quali ricordiamo quelli per il Liceo Classico di Gubbio, la Società Aeronautica e la casa di riposo di Bettemburg (Lussemburgo).

Muore a Gubbio nel 1982.

PHILIPPE ARTIAS

Nasce a Feurs (Francia) nel 1912. Negli anni Trenta inizia da autodidatta a interessarsi alla pittura. Nel 1948 incontra Picasso e si trasferisce a Vallauris. In questo periodo si dedica al ritratto e alla ceramica. Dal 1950 al 1973 è presente al *Salon de Mai* di Parigi. Nel 1964 vince il Grand Prix per la pittura ad Avignone. Dal 1976 comincia a soggiornare in Italia dove è attratto dall'architettura e dai pittori Italiani del Quattrocento. Negli anni Novanta le sue opere vengono presentate in importanti mostre, tra le quali Artias: *le peintre qui n'en croit pas ses yeux*, al Carré des Arts du Parc Floral di Parigi, al Palazzo dei Diamanti di Ferrara e al Petit Palais di Ginevra. Nel 1996, su invito dell'Unesco espone a Parigi con un centinaio di artisti selezionati in tutto il mondo. Nel 1997 è insignito della Légion d'Honor e nel 2000 è il primo degli artisti a esporre in Cina al Museo Nazionale d'Arte Cinese di Pechino. Muore a Numana (An) nel 2002.

ATELIER BUCCI

Nel 1961 Franco Bucci assieme a Nanni Valentini, Roberto Pieraccini e Filippo Doppioni, fonda il Laboratorio Pesaro, la cui produzione è concentrata particolarmente sull'utilizzo del gres. Nel 1966 Franco Bucci rimane unico direttore dell'impresa, dove inizia una produzione seriale di oggetti per la tavola e per l'arredamento dalle linee sobrie e raffinate. Dopo questa esperienza, nel 1988 Bucci fonda,

sempre a Pesaro, un atelier con il suo nome dove compie numerose ricerche e sperimentazioni, tra cui, ad esempio, quella degli smalti cristallizzati di grande qualità estetica e l'impatto pirofilo Stonefire che permette ai manufatti di essere posti direttamente a contatto con la fiamma. Nel 1964 il Laboratorio Pesaro riceve il Premio ex-aequo del ministero dell'Industria e del commercio al Concorso internazionale della Ceramica d'arte di Faenza e nel 1967 ottiene il Premio-acquisto dell'Ente Mostra-mercato internazionale dell'artigianato al Concorso internazionale della ceramica di Faenza. Dopo la scomparsa del fondatore, l'Atelier Bucci continua ancora oggi la sua attività rimanendo fedele ai principi che lo hanno costituito.

LEE BABEL

Lee Babel nasce a Heilbron (Germania) nel 1940. Dal 1957 al 1960 frequenta a Erbach, in Assia, il laboratorio di Walburga Kütz, allieva di Hans Lindig docente di ceramica del Bauhaus. Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Berlino ritorna ad Heilbron, agli inizi degli anni Sessanta, dove apre un proprio laboratorio. Nel 1978 giunge in Italia per partecipare al III Simposio della Ceramica a Bassano del Grappa-Nove-Marostica. L'anno successivo apre un laboratorio a Fara Vicentino. In questo periodo collabora con Alessio Tasca alla ristrutturazione di una manifattura storica, "l'Antica fabbrica di cristallina e terra rossa" di Rivarotta a Bassano del Grappa. Le ricerche della Babel sono centrate su impianti di chiara impostazione architettonica dove rivela un linguaggio espressivo caratterizzato da una rigorosa sintesi formale in perfetta simbiosi con le garbate scelte cromatiche. Tra le sue numerose esposizioni ricordiamo: 2007, *La Terra del Fuoco*, Avigliana (To), Chiesa della Santa Croce; 2008, *Concreta*, Certaldo (Fi), Palazzo Pretorio; *Palladio-Messe in opera*, Vicenza, Casa del Palladio; 2011, *Lee Babel. Alessio Tasca*, Caltagirone (Ct), Fornace Hoffmann; 2011-2012, *Rivarotta_Renà a/r*, Sestri Levante (Ge), Torre dei doganieri; 2015, *La scultura contemporanea in Italia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea; 2022, *Passi e impronte nei luoghi dell'arte*, Lugo di Vicenza, Villa Godi Malinverni; 2023, *Ceramiche di Lee Babel*, Breganze (Vi), Antico Maglio. Vive e lavora a Fara Vicentino.

GARY WAYNE BENNA

È nato in Arizona nel 1953. Nel 1975 ha conseguito il diploma in Educazione artistica presso la Iowa State University. Ha insegnato disegno (1978-79) al Metropolitan-Technical Community College di Omaha (Nebraska). Tra il 1980 e il 1982 ha tenuto corsi di ceramica per adulti alla Iowa Western Community College di Council Bluffs. Ha proseguito gli studi alla *University of Arizona di Tucson* (Arizona), conseguendo nel 1987 il master in cerami-

ca. Ha svolto attività didattica in questo istituto tra il 1986 e il 1987. Dal 1990 al 1992 e dal 1996 al 1997 è stato presidente del Dinnerware Artist's Cooperative Gallery di Tucson. Nel 1999 è docente alla Sahuaro High School di Tucson. La sua attività di ceramista è centrata molto sulla resa realistica dei soggetti che l'artista riprende dal mondo degli eroi antichi e dalla mitologia greca. Questa tendenza è riscontrabile anche in *Apollo e Dafne*, un'opera presentata alla manifestazione Virtualità del vaso nel 1997. L'interesse di Benna è chiaramente indirizzato verso soluzioni decorative caratteristiche dei vasi attici a figurazioni nere, in cui inserisce immagini dove vengono ben sottolineati i tratti anatomici Tra le sue più importanti esposizioni ricordiamo: 1986, *Artwest Open*, Jackson; 1987, *Contemporary Teapot*, Springfield; 1989, *Fired, Baked and Fried*, Scottsdale, Art Center; 1991, *The Human Form As Mythical Vessel*, Phoenix, Grand Canyon University; 1992, *Crafts National*, Philadelphia, Pennsylvania State University; 1996, *Feats Of Clay*, Lincoln, Lincoln Arts Center; 1997, *Virtualità del vaso*, Vitorchiano (VT), Chiostro di S. Agnese e Milano, Fiera Milano Palazzo CISI. L'artista vive e lavora a Tucson (Arizona).

ROSANNA BIANCHI

Rosanna Bianchi nasce a Milano nel 1929. Studia al Liceo artistico e all'Accademia di belle arti della sua città e tra il 1951 e il 1963 compie numerosi viaggi in Italia e all'estero per studiare e fare esperienze nel settore della ceramica. Dal 1957 al 1963 su incarico dell'Enapi (Ente nazionale artigianato e piccole industrie) compie una ricerca in vari centri ceramici italiani sotto il profilo socio-etno-antropologico. Durante questo periodo crea alcuni pezzi unici che mostrano la mediazione nei segni graffiati di antiche civiltà – ma che manifestano anche un'adesione alla ricerca segnica e gestuale dell'avanguardia contemporanea –, collabora con Angelo Biancini a Faenza e, a Milano, frequenta artisti quali Lucio Fontana, Gianni Dova, Giò e Arnaldo Pomodoro. Negli anni Sessanta e Settanta elabora progetti di design (piccole serie) per la Rinascente e Richard-Ginori, poi, a partire dagli anni Ottanta, si indirizza verso una maniera più scultorea utilizzando il biscuit di porcellana a cui abbina altri materiali come corde, legno e filati. Tra le sue numerose esposizioni ricordiamo: Galleria Il Sestante di Milano (dal 1958 al 1963), Concorso nazionale della ceramica di Faenza (1957, 1958 e 1960), Triennali di Milano (1960 e 1964), Biennale di Venezia (1972, 2015-2016), Triennale Design Museum (Milano) e Isia di Faenza (2021). Muore a Milano nel 2025.

RICCARDO BIAVATI

Nasce a Ferrara nel 1950. Frequenta l'Istituto d'arte della sua città e l'Accademia di belle arti di Bologna. Dal

1977 al 2007 è stato docente all'Istituto d'arte di Ferrara. Alla Quadriennale di Roma presenta per la prima volta alcune sue sculture in ceramica. Si indirizza verso una interessante produzione di fischiotti e ocarine, per la quale nel 1985 ottiene il primo premio al Concorso nazionale ceramiche a fiato di Ostuni (Be). Partecipa anche al Concorso internazionale della ceramica di Faenza nelle edizioni del 1987, 1989 e 1993. Nel 1992 è stato il rappresentante della ceramica artistica italiana a New York e in Giappone. Nella seconda metà degli anni Novanta dirige come titolare il laboratorio La Bottega delle Stelle, situato sempre a Ferrara. Profondo conoscitore della tradizione, riesce anche a operare importanti innovazioni grazie alle sue numerose sperimentazioni da cui derivano opere che hanno sempre ottenuto numerosi apprezzamenti. Vive e lavora a Ferrara.

KATHERINE BLACKLOCK

Nasce nel 1957 a Providence (Stati Uniti d'America). Ha conseguito la laurea triennale alla University of California di Santa Cruz e l'MFA alla Rhode Island School of Design (RISD). Ha insegnato alla School of the Art Institute di Chicago, al Rhode Island College e per nove anni ha co-presieduto il Ceramics Department alla Louisiana State University di Baton Rouge, dove è stata professore associato. Insegna all'Industrial Design Department della RISD dal 2002. Le sue ricerche in campo artistico vanno dalla ceramica scultorea e funzionale alla stampa 3D, dalla fotografia alla pittura. Ha presentato mostre personali in molte città degli Stati Uniti, tra le quali New Orleans, New York City, Philadelphia, Providence e Ann Arbor. Nel 1996 ha partecipato a Virtualità del vaso nelle tappe di Urbana (PU), Palazzo Ducale - Vitorchiano (VT), Chiostro S. Agnese - Milano, Fiera Macef Palazzo CISI - Caltagirone (CT) Ospedale delle Donne Le sue opere sono presenti in molte collezioni private e pubbliche, tra cui il Metropolitan Museum of Art, il Mint Museum, il Fuller Museum e il RISD Museum.

NICOLA BOCCINI

Nasce a Deruta (Pg) nel 1972. Frequenta l'Accademia di belle arti di Perugia e la Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten a L'Aja. Studia in modo approfondito la tecnologia ceramica e si interessa anche di video, di performance e di installazioni luminose. Nel 1997 fonda a Deruta il gruppo CLS (Ceramica libera sperimentale) e nel 2001 partecipa alla costituzione della Scuola d'arte ceramica Romano Ranieri. Tra il 2010 e il 2013 presenta *Art/r/Evolution*, una mostra itinerante di ceramica sperimentale, redige (insieme al suo gruppo) il primo Manifesto della ceramica *Work in Clay is Different* e coordina il centro di ricerca e sviluppo dell'antica fabbrica U. Grazia Deruta. Nel 2014 viene seleziona-

to per la biennale dello Yingge Ceramics Museum di Taipei (Taiwan). Dal 2017 è docente di ceramica e design all'Accademia di belle arti di Perugia. È stato scelto al Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza nelle edizioni 2015, 2020 e 2023. Dalle sue sperimentazioni hanno avuto origine particolari tecniche come *Porcelain Veins* (metalli in armonia con la ceramica) nel 2007, *Evolution Ceramica 2.0* (multimediale e interattiva) nel 2010, *Tecnica Boccini* nel 2012, *Ceramica 3.0* (legata a un nuovo concetto di ceramica organica) nel 2016, C.C.C. (*Climate Change Ceramic*) nel 2020 e *Ceramica Irrazionale* nel 2022. Tra le sue esposizioni più recenti ricordiamo *La Ceramica Contemporanea in Italia* (Galleria nazionale di arte moderna e contemporanea, Roma, 2015), *Terra Condivisa* (Nobile contrada del Nicchio, Siena 2016), *The Last Judgment* (Museo Nazionale di Danzica-Polonia, 2017-18), *Terre d'Italia* (Museo Alberto Magnelli, Vallauris-Francia, 2019), *Biennale Light Art* (Mantova, 2020), *Biennale di Venezia* (2021) e *Lux Aurea* (Galleria Falcone e Borsellino, Bologna, 2024).

MASSIMO BOI

Nasce a Carbonia nel 1958. La sua formazione avviene all'Istituto d'Arte di Oristano. Lavora nel mondo della ceramica dal 1978. All'inizio degli anni Ottanta insieme ad alcuni soci fonda la cooperativa Ceramiche maestri d'arte di Oristano con l'obiettivo di riprendere la tradizione locale. Dopo alcuni anni, nel 1983, apre un proprio studio per realizzare sperimentazioni personali. Inizia con la maiolica, poi trova particolarmente congeniale la tecnica ceramica raku e comincia a praticarla alla fine degli anni Novanta. I suoi esemplari dalle strutture molto originali sono contraddistinti da soluzioni decorative dalle vivacissime cromie che contrastano sui fondi scuri. Nascono opere che vengono presentate in mostre organizzate sia in Italia che all'estero ottenendo favorevoli consensi. Vive e lavora a Quarto Sant'Elena (Ca).

VALTER BOJ

Nasce a Nuoro nel 1959. Nel 1976 si trasferisce ad Albissola Marina, luogo legato a importanti artisti, come Asger Jorn, Lucio Fontana e Sebastian Matta, che hanno avuto contatti con la ceramica. Si trasferisce a lavorare in Francia, a Vallauris, e compie numerosi viaggi in Europa arricchendosi di nuove esperienze. Nel 1989 apre uno studio ad Albisola Capo che ben presto comincia a essere frequentato da molti artisti tra i quali citiamo Tommaso Cascella, Enzo Esposito e Bruno Ceccobelli. Con l'opera *Di che colore è il tuo cielo* inizia la sua predilezione per il colore blu che diventerà una costante nella sua produzione. È invitato in Olanda dal presidente della Banca centrale europea per creare una moneta in ceramica del diametro di due metri. Nel 2004 viene

inaugurato ad Albissola il monumento *L'eco del mare*, da lui realizzato per impreziosire la Passeggiata degli artisti. Si dedica al grandioso progetto *S-Volta Celeste*, costituito da centocinquanta mila stelle, oggetto di una mostra itinerante presentata in varie sedi italiane (Bologna, Faenza, Roma, Milano, Genova) e straniere (Vienna, Parigi, Berlino, Helsinki, Istanbul). Muore ad Albissola nel 2022.

FRANCO BUCCI

Franco Bucci nasce a Colbordolo (PU) nel 1933. Si forma all'Istituto statale d'arte Ferruccio Mengaroni di Pesaro dove si diploma nel 1953 (settore Smalti su metalli) e dove poi diventa insegnante fino al 1968. Si interessa esclusivamente alla realizzazione di smalti su rame fino al 1961. Dopo aver conosciuto Nanni Valentini viene attratto dalla ceramica e da questo incontro nasce il Laboratorio Pesaro che dal 1966 agli anni Ottanta passa sotto l'esclusiva direzione di Bucci. Numerose sono le sue collaborazioni con artisti e designer, tra cui Ettore Sottsass e Giò Pomodoro, e con manifatture quali Ceramica Iris e Villeroy & Boch. La sua produzione è caratterizzata da oggetti d'uso dalle linee essenziali ma armoniose ed eleganti. Tra le tante esposizioni che lo hanno visto protagonista citiamo: Mostra personale alla galleria Il Sestante (Milano, 1958), *IV Mostra nazionale della ceramica e dei lavori in metallo* (Gubbio 1969, Premio Gubbio), *Concorso nazionale della Ceramica. Sezione internazionale* (Faenza 1962, Premio Enapi), *Concorso Internazionale della Ceramica* (Faenza 1963, Premio Industria e commercio), *Concorso Internazionale della Ceramica* (Faenza 1964, Premio ex aequo del ministero dell'Industria e del commercio), *Mostra collettiva al Victoria and Albert Museum* (Londra, 1972), *Mostra della ceramica* (Castellamonte, 1992 e 1994), partecipazione alla mostra itinerante *Virtualità del Vaso* (Urbana, Vitorchiano, Milano e Caltagirone, 1996), partecipazione su invito dell'Ambasciata italiana in Algeria al Festival Culturel de l'Union Européenne (Algeri, 2001). Muore a Pesaro nel 2002.

GIANFRANCO BUDINI

Nasce a Piacenza nel 1941. La sua formazione avviene all'Istituto statale d'arte per la ceramica G. Ballardini di Faenza, scuola dove successivamente, dal 1981 al 1998, ricopre la cattedra di formatura, modelli e stampi. Gianfranco Budini predilige esprimersi attraverso schemi rigorosi, che però non sono mai rigidi incasellamenti del suo estro creativo, e nei suoi lavori ogni elemento, anche il minimo segno, riesce a intessere un dialogo vitale con l'intero impianto compositivo. Egli si esprime con originalità anche nella produzione di fischiotti per la quale ha ottenuto vari riconoscimenti. Dagli anni Settanta propone le sue opere in molte esposizioni in Italia e all'estero.

Nel 1971 ottiene il terzo premio al concorso Ceramica Mediterranea di Grottaglie. Negli anni Settanta partecipa a numerose edizioni del Concorso internazionale per la ceramica di Faenza; nel 1985 riceve una Targa d'oro al Concorso internazionale d'arte ceramica di Gualdo Tadino e nel 1986 è Primo Premio alla stessa manifestazione. Nel 1987 presenta le sue creazioni alla Kecskemet Gallery di Budapest, espone al MIC di Faenza alla mostra *600 Anni di Ceramica* e partecipa alla collettiva *Talavera della Reina*, in Spagna. Nel 2001 vince il premio Andrea Parini a Caltagirone ed è presente alla Rassegna di ceramica di Castellamonte. Nel 2003 è secondo al concorso Fischi d'Oro di Moncalieri. Nel 2005 partecipa al *Fanta Fischi* di Asolo e nel 2006 ottiene il primo premio al Concorso Presepe di Grottaglie (Ta). Vive e lavora a Castel Bolognese.

GIULIO BUSTI

Nasce a Deruta nel 1945. Si forma nel locale Istituto statale d'arte e poi continua gli studi all'Accademia di belle arti di Perugia. All'inizio degli anni Sessanta frequenta lo studio dello scultore Edoardo Abbozzo. Negli anni Settanta, assieme ad Antonia Biancini, figlia dello scultore Angelo, intraprende sperimentazioni con il gres e la porcellana. Presenta i suoi lavori in importanti manifestazioni, tra cui spiccano il Concorso internazionale della ceramica di Faenza e il Concorso internazionale della ceramica di Gualdo Tadino, dove vince la medaglia d'oro nel 1973 e la Targa d'Oro nelle edizioni 1978, 1983 e 1986. Nel 1988 ottiene la medaglia d'oro alla Biennale Internationale de Céramique di Vallauris (Francia). All'attività artistica affianca l'interesse per la didattica, così tra il 1967 e il 1977 è docente ai corsi internazionali esteri dell'Accademia di belle arti di Perugia, mentre dal 1972 al 2000 insegna all'Istituto statale d'arte per la ceramica di Deruta. Nel 1990 è nominato Conservatore del Museo regionale della ceramica di Deruta e nel 1999 è designato esperto ceramologo del Consiglio nazionale ceramico. Molto apprezzati sono il suo impegno in tanti studi relativi alla storia della ceramica e la sua partecipazione a numerosi convegni sia in Italia che all'estero.

SILVIA CELESTE CALCAGNO

Nasce a Genova nel 1974. Ha studiato al Liceo Artistico e all'Accademia Ligustica di Belle Arti della sua città. Ha conseguito la qualifica regionale di Ceramista Designer in Grès. Per le sue opere, risultato di attente e qualificate ricerche, ha ottenuto numerosi riconoscimenti come il Primo Premio, nel 2010, per il settore *Opera Pubblica* al Festival Internazionale della Maiolica di Albissola. Nel 2013 ottiene la Targa del Presidente della Repubblica, al Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea di Faenza,

allo stesso Concorso, nel 2015, vince il Premio Faenza, prima donna italiana ad ottenerlo. Nel 2019 vince il primo premio alla manifestazione *L'arte che accadrà*, di Roma. Numerose sono anche le esposizioni a cui partecipa e tra queste ricordiamo: 2011, Biennale di Venezia; 2012, *Nerosensibile*, Albissola, Studio Lucio Fontana; 2013, *Celeste*, Milano, MIA (Milan Image Art Fair); 2014, *Silvia*, Albenga (Sv), Galleria d'Arte Moderna; 2015, *Interno 8. La fleur coupée*, Milano, Officine Saffi; *La scultura ceramica contemporanea*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea; *Collect London*, Saatchi Gallery; 2016, *Biennale Internationale Contemporaine*, Vallauris, Musée Magnelli; 2017, *IL PASTO BIANCO*, Ravenna, Biennale del Mosaico, Biblioteca Classense; *In the Earth Time*. Italian Guest Pavilion Gyeonggi Ceramic Biennale Yeosu Dojasesang Korea organizzato e coordinato dal Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza; 2018, *ROOM 80*, Faenza, Museo Carlo Zauli; *DIMENSIONE FRAGILE*, Roma, Biblioteca Vallicelliana; 2024, *Faventia. Ceramica Italiana contemporanea*, Faenza. Vive e lavora ad Albissola (Sv).

ANTONIA CAMPI

Nasce a Sondrio nel 1921. Studia all'Accademia di belle arti di Brera, dove ha come insegnante Francesco Messina, si diploma in scultura nel 1947 e nello stesso anno inizia a lavorare in qualità di operaia alla Società Ceramica di Laveno (SCI). Il direttore artistico Guido Andlovitz, apprezzandone le qualità, la indirizza verso il settore ceramico dove Campi metterà poi a punto progetti di grande successo. Nel 1948 partecipa al Concorso nazionale della ceramica di Faenza e vince il secondo premio con una fruttiera. Nel 1951 realizza *Landscape* per la IX Triennale di Milano, un significativo pannello collocato alla sommità dello scalone d'onore. Negli anni Cinquanta si interessa alla progettazione di sanitari e rinnova completamente il concetto di stanza da bagno. Nel 1962 succede ad Andlovitz nella direzione dell'impresa, nel 1971 le viene affidata la dirigenza del Centro artistico unificato della SCI e della Richard-Ginori e successivamente il Centro design della Pozzi Ginori. Dal 1978 si dedica alla libera professione con progettazioni che le danno la possibilità di sperimentare materiali diversi. Nel 2011 ottiene il Compasso d'oro alla carriera. Muore a Chiavari nel 2019.

BONA CARDINALI

Nasce a Pigneto (Mo) nel 1939. La sua prima formazione avviene sotto la guida del pittore friulano Luigi Spazzapan. Nel 1960 e nel 1962 intraprende viaggi di studi a Parigi e New York. Nel 1960 riceve il terzo premio, riservato agli allievi di istituti e scuole d'arte, al Concorso nazionale della ceramica di Faenza. Nel 1961 frequenta lo studio di Carlo Zauli a Faenza e

successivamente diventa insegnante all'Istituto d'arte di Isernia. Nel 1964 è docente di decorazione ceramica all'Istituto d'arte di Napoli e nel 1971 all'Istituto d'arte di Roma. Il suo materiale privilegiato è la terracotta e nel 1958 inizia l'attività espositiva. Verso la metà degli anni Sessanta comincia a sperimentare avvicinando la ceramica a vari materiali e giunge così alla realizzazione degli *Involucri* e degli *Innesti*. Dalla fine degli anni Settanta promuove numerose iniziative culturali, compresi vari convegni dedicati alla ceramica. Ha partecipato a numerose manifestazioni d'arte ceramica in Italia (Faenza, Gubbio, Grottaglie, Deruta, Caltagirone) e ha presentato i suoi lavori in molte città straniere (Monaco di Baviera, Barcellona, Copenhagen, Parigi, Bilbao, New York). Vive e lavora a Roma.

NINO CARUSO

Nasce a Tripoli nel 1928 da genitori originari di Comiso (Ragusa). Studia all'Istituto tecnico commerciale di Ferrara e all'Istituto professionale per l'industria di Vittoria, una località vicina a Comiso. Nel 1951 si trasferisce a Roma dove frequenta il laboratorio del ceramista Salvatore Meli e matura un forte interesse per il mondo della ceramica. Nel 1954 si diploma come privatista nella sezione di plastica ceramica all'Istituto Statale d'Arte. Nel 1955 apre uno studio a Roma, dove avvia anche un'attività espositiva che nel corso della sua vita sarà molto intensa. La prima personale è nella capitale, nel 1958, alla galleria L'Incontro con presentazione di Renato Guttuso. Nella seconda metà degli anni Sessanta comincia a studiare elementi modulari utilizzabili in architettura o come complementi d'arredamento. Nel 1970 inizia l'attività di docente di progettazione ceramica all'Istituto d'arte di Roma. Alla fine degli anni Novanta abbandona la tecnica del colaggio e torna alla modellazione dell'argilla. Dal 2005 al 2008 è direttore dell'Accademia di belle arti di Perugia. Ha presentato seminari e workshop in varie università (Giappone, Stati Uniti d'America, Italia) e ha ricevuto numerosi riconoscimenti. A Torgiano (Pg) si trova un museo a lui dedicato. Nino Caruso ha realizzato grandi opere, ad esempio il *Monumento alla Resistenza* (1964) di Pesaro, e ha partecipato alle più importanti manifestazioni, tra cui il Concorso della ceramica d'arte di Faenza e la Biennale d'arte di Gubbio. Muore a Roma nel 2017.

TOMMASO CASCELLA

Nasce a Roma nel 1951. Discende da una famiglia di artisti il cui capostipite è Basilio Cascella. Si forma sotto la guida del padre Pietro. I suoi interessi vanno dalla pittura alla scultura, dalla poesia all'incisione. Molto interessante è anche la sua esperienza nell'editoria d'arte. Nel 1981 fonda la rivista di arte e poesia *Cervo Volante* che resterà attiva fino al 1984. Tra i direttori

di questo periodico si sono succedute personalità come Edoardo Sanguineti e Achille Bonito Oliva. Nel 1987 abbandona Roma per trasferirsi a Bomarzo (Vt). Nel 1991 compie un viaggio in India. Dal 1995 è membro dell'Accademia di San Luca. Ha partecipato a numerose esposizioni, tra cui ricordiamo *Linguaggio dell'iride* (Chiostro di Sant'Agostino, Pietrasanta, 2006), Biennale di Venezia (2011), progetto *Arte in regola* (Palazzo Aldobrandini, Roma, 2012) e *Capsula del tempo*, assieme a Sandro Scarmiglia (Bomarzo, 2022). Vive e lavora a Bomarzo (Vt).

BRUNO CECCOBELLI

Nasce a Montecastello di Vibio (Pg) nel 1952, si diploma all'Accademia di belle arti di Roma con Toti Scialoja e studia in maniera approfondita gli artisti delle avanguardie del Novecento e anche le filosofie. Nella seconda metà degli anni Settanta aderisce al gruppo Nuova Scuola Romana che si era insediato nell'ex pastificio Cerere, nel quartiere San Lorenzo a Roma. All'iniziale interesse per l'arte concettuale sostituisce l'astrattismo che si traduce in simbolismo spirituale. Nel 1984 viene invitato alla Biennale di Venezia, la sua attività artistica ed espositiva è piuttosto intensa e presenta le sue opere in numerosi eventi in Italia e all'estero. Nel 1994 tiene un corso di formazione all'École Nationale des Beaux-Arts in Senegal. L'interesse per la ceramica nasce nei primi anni Settanta, quando comincia a visitare con regolarità lo studio di Valter Boj ad Albisola Capo (Sv). Nel 1995, assieme a Enzo Esposito, Giovanni Cerone e Nino Longobardi, anch'essi frequentatori dello studio Boj, aderisce alla mostra *Il ritorno di Albisola* (Galleria Orti Sauli, Genova), in seguito realizza le porte in bronzo del Duomo di Terni (Giubileo 2000), diventa direttore dell'Accademia di belle arti di Perugia (2005), partecipa alla Biennale di Venezia (Padiglione Lazio, 2011) e prende parte alla mostra *Terra Umbrae #1* (Museo dinamico del laterizio e delle terrecotte, Marsciano-Pg, 2023). Vive e lavora a Todi.

CERAMICA GATTI 1928

La bottega d'arte Ceramica Gatti è stata fondata nel 1928 dal pittore e scultore Riccardo Gatti. Siamo a Faenza, città dove l'artista nasce (1886), studia alla Scuola di arti e mestieri, lavora nella fabbrica dei fratelli Minardi e dove, all'Esposizione Torricelliana del 1908, gli viene conferito il secondo premio per la scultura. Dal 1909 al 1911 Gatti frequenta l'Accademia di belle arti di Firenze e poi, finita la Grande Guerra, lavora nel suo luogo di origine per le Manifatture Ceramiche ex Fabbrica Farina e alla Faventia Ars. Nel 1928 apre un laboratorio nel quale propone una produzione indirizzata verso gli stili del Movimento Futurista e realizza ceramiche su disegno di artisti del livello di Giacomo Balla, Filippo Tommaso Marinetti e Ge-

rardo Dottori. L'anno seguente partecipa alla mostra *Trentatré Futuristi* ospitata a Milano dalla Galleria Pesaro. Di grande importanza sono anche le sue ricerche sulla tecnica del riflesso metallico che magistralmente rivestono le superfici con iridescenze metalliche. Nel 1959 è al Salone internazionale della ceramica di Vicenza e si aggiudica il Premio Palladio per un manufatto a lustri metallici. Riccardo Gatti muore nel 1972 e il continuatore dell'impresa, che ora assume la denominazione di Ceramica Gatti 1928, è il nipote Dante Servadei, coadiuvato dal figlio Davide e da altri componenti della famiglia. La Bottega Gatti 1928 ha collaborato con importanti personalità artistiche tra cui Enrico Baj, Alberto Burri, Ettore Sottsass, Ugo Nespolo, Luigi Ontani, Domenico Paladino e Pablo Echaurren.

ORAZIO CIARAMELLA (HOROS)

Nasce a Paternò (Ct) nel 1963. Studia all'Istituto statale d'arte di Catania e nel 1987 si trasferisce a Firenze per frequentare la locale Accademia di belle arti, dove si diploma nel 1992 presentando una tesi sull'opera ceramica di Lucio Fontana. In questo periodo collabora con la manifattura Zaccagnini e comincia una fase di ricerca avvicinando alla ceramica materiali come il vetro, i metalli e la pietra lavica. Nel 1990 apre uno studio (con Roberto Aiudi) a San Casciano Val di Pesa (Fi) e si dedica alla sperimentazione con la tecnica raku. Nel 1996 avvia un laboratorio assieme alla moglie a Cerbaia Val di Pesa (Fi), città dove si stabilisce fino al 2006. Nel 2007 ritorna a Paternò e, sempre assieme alla moglie, dà vita allo studio artistico Terre Mediterranee Ceramiche Artistiche. Tra le sue numerose esposizioni ricordiamo: *Fuoco e Terra dell'Etna* (Palazzo Cisi, Milano, 1992), *Talentbörse* (Monaco di Baviera, 1993, selezionato come giovane artista emergente italiano), *Di Forme in Forme* (Galleria D'A, Vitorchiano, 1996), *Omaggio a Picasso* (Montelupo Fiorentino, 2000), *Tuscany Art* (Boston, Usa, 2003), *Rencontre de Potiers* (Valbonne, Francia, 2004), *Festa Raku* (Urbino, 2008, Il Premio), Primo concorso di ceramica contemporanea (Premio D'A Castello San Marco, Calatabiano-Ct, 2009, Il Premio), *Salone dell'innovazione e della ricerca, la pietra lavica dell'Etna e la ceramica* (Catania, 2010-2011), *Working for the Art* (Fondazione La Verde-La Malfa, San Giovanni la Punta-Ct, 2013), *Memoriale a Mariano Ventimiglia* (Palazzo delle arti, Paternò, 2014, Il Premio sezione scultura), Premio Internazionale ceramica artistica (Grottaglie-Ta, 2018), *L'isola tra Mito e Realtà* (Palazzo delle Arti, Paternò, 2018), *Di luci e di ombre* (Chiostro di Palazzo Minoriti, Catania, 2022), *Corrispondenze* (Chiostro di Palazzo Minoriti, Catania, 2023). Orazio Ciaramella vive a Misterbianco (Ct).

ANTONELLA CIMATTI

Nasce nel 1956 a Faenza. Qui frequenta l'Istituto d'arte G. Ballardini, dove è allieva di Carlo Zauli, e poi prosegue gli studi all'Accademia di belle arti di Bologna. Dal 1979 al 2017 insegna design all'Istituto d'arte di Faenza, ha esperienze didattiche pure all'estero e consolida le sue conoscenze in campo ceramico compiendo molti stage all'estero (Giappone, Francia, Gran Bretagna). Dal 1987 inizia l'attività di designer coadiuvando varie manifatture, tra le quali la Cooperativa Ceramica di Imola e la Ceramica Flavia di Montelupo Fiorentino. Si interessa anche al settore del vetro e collabora con laboratori di Empoli e Murano. Cimatti ha all'attivo un'intensa attività espositiva e ha ottenuto numerosi riconoscimenti tra cui: primo premio *Oggetto d'uso e d'arredo* per la casa (Concorso internazionale della ceramica, Gualdo Tadino, 1985), primo premio *Un disegno per la tavola* (Consorzio ceramica, Montelupo Fiorentino, 1994), medaglia d'oro al concorso nazionale *Il piatto da tavola* (Faenza, 2003), primo premio ex aequo *Seapot-teapot competition* (Portogallo, 2011), primo premio *Sixth International Small Teapot Competition* (Amoca, Pomona, California, 2014) e terzo premio *The 1st World Ceramic Teapot Competition* (Yixing, Cina, 2019). Antonella Cimatti vive e lavora a Faenza.

ELISA CONFORTINI

Nasce a Brescia nel 1973. Si diploma nel 1992. Dal 1996 al 1998 partecipa a stage in vari atelier, in particolare in quello della ceramista milanese Enrica Negri, e nel 1999 apre un suo laboratorio per la produzione di oggetti d'uso. Nel 2002 vince il secondo premio ad Art Firenze per il miglior prodotto innovativo, nel 2007 è quarta al concorso per artisti emergenti dell'International Ceramic Magazine Editors Association (Icmea), nel 2008 è invitata al progetto Flicam di scambio artistico tra Italia e Cina (partecipa alla residenza artistica dell'International Ceramics Art Museum di Fuping) e nello stesso anno si trasferisce a Genova. Dal 2009 frequenta lo studio dello scultore Adriano Leverone per acquisire nuove competenze, nel 2010 aderisce alla mostra *Concreta* (Palazzo Pretorio, Certaldo, Firenze), l'anno successivo prende parte a *Ceramica Italiana Contemporanea* (Bandal, Francia) e nel 2015 è presente alla mostra *Divieto di caccia* (Creativity Oggetti, Torino). Ha partecipato alle edizioni 2011, 2013 e 2015 del Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza. Le sue opere sono state presentate anche alle Biennali di Arte ceramica di Manises e Alcora (Spagna), Aveiro (Portogallo), Kapfenberg (Austria) e Taiwan. Vive e lavora a Genova.

TIZIANO DALPOZZO

Nasce a Faenza nel 1950. Nel 1977 si laurea alla facoltà di architettura

dell'Università di Firenze. Alla professione di architetto affianca interessi che vanno dall'urbanistica al disegno, dall'allestimento di mostre al design. Ha sempre avuto un profondo interesse per la progettazione di oggettistica e di elementi d'arredo. Molto interessanti sono le sue riletture di oggetti in ceramica della tradizione, come si può osservare in *Impagliata*, un'opera del 1990 realizzata dalle Ceramiche Marioni Paolo di Calenzano (Fi), e anche in *Acchiappamosche*, un lavoro del 1992 prodotto dalla vetreria Parise di Marostica (Vi). Sempre nel 1992, Dal Pozzo presenta *La città Edonistica*, una fontana creata per la sua città insieme all'artista faentino Emidio Galassi. Nel 1994, in occasione dell'evento *Dolce Ceramica* di Perugia, progetta e propone *Le Nonni-ne*, cioè bamboline-scatolette che costituiscono una rivisitazione dei modelli degli anni Venti-Trenta dovuti all'artista faentino Francesco Nonni. Tiziano Dalpozzo muore a Faenza nel 2017.

SARA DARIO

Nasce a Venezia nel 1976. Frequenta il Liceo artistico della sua città e poi studia scultura all'Accademia di belle arti di Carrara. Fin da studentessa è attratta da fotografia e tecniche di stampa, soprattutto la fotoincisione e la foto serigrafia, che approfondisce per tre anni all'Akademie der Bildenden Künste di München. Ha aperto una casa laboratorio, Cà Palagnini, a Cardoso (Lu) e ha messo a punto una particolare tecnica di serigrafia che applica su supporti di porcellana e di gres. I suoi lavori sono apprezzati sia in Italia che all'estero e ha ottenuto molti riconoscimenti. Tra le sue ultime esposizioni ricordiamo *Earth* (Montelupo Fiorentino, 2007), XV Biennale di Scultura Aldo Ajò (Gubbio, 2008, menzione d'onore), *Creazioni Giovani-Macef Design Award* (Milano, 2010, premiata), Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea (Faenza, 2011), Fondation Bruckner International Competition (Carouge, Svizzera, 2013, medaglia di bronzo), Terralha Festival Européen des Arts Céramiques (Saint Quentin la Poterie, Francia, 2013), *Sculture di luce* (Palazzo Ducale, Mantova, 2016), *Inspiration: Porzellan* (Keramik Museum Westerwald, Germania, 2017, medaglia d'oro), XIII International Biennial of Ceramic Art (Aveiro Portogallo, 2019, medaglia d'oro), XXXIII Edition of the International Ceramic Art (Gmunden, Austria, 2021, medaglia d'argento), 28esimo Concorso di ceramica contemporanea (Grottaglie, 2021, menzione d'onore), Gyeonggi Ceramics Biennial (Corea del Sud, 2024, premiata) e International Ceramics Festival (Mino, Giappone, 2024). Sara Dario vive e lavora a Cardoso.

GIORGIO DI PALMA

Nasce nel 1981 a Grottaglie (Ta). Studia al Liceo Scientifico e si laurea

in archeologia. Si trasferisce all'estero (Ungheria, Portogallo e Germania) occupandosi di volontariato e di informatica. Nel 2010 rientra a Grottaglie e apre un laboratorio di ceramica sostenuto anche dalla competenza del padre, docente di disegno e titolare di uno studio d'arte. Nel 2013 fonda assieme al fotografo Dario Miale il collettivo artistico multidisciplinare *Sano/sano* che ha lo scopo di riportare con ironia la realtà. Nel 2017 gli è stato conferito il premio *Fule Prize* dall'ICMEA (International Ceramic Magazine Editor Association) in occasione del concorso mondiale per ceramisti emergenti. Ha partecipato a diverse residenze di artista, ha realizzato video e ha pubblicato libri. Ha presentato le sue opere in numerose esposizioni di cui ricordiamo: 2011, *Ceramiche di cui non c'era bisogno*, Napoli, Libreria Il Punto; 2015, *Art-Room*, London, Melià White house hotel; 2018, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Mostra di Giorgio di Palma e Silvia Naddeo, Faenza, Galleria della Molinella; 2019, *Facsimile*, Montelupo Fiorentino, Nuova Galleria Facto; 2023, *Festa di compleanno*, Polignano a Mare (Ba), Museo Pino Pascali. Vive e lavora a Grottaglie.

ENZO ESPOSITO

Nasce a Benevento nel 1946. Appartiene a una famiglia di ceramisti. Inizia la sua attività artistica ponendo attenzione all'arte concettuale per passare poi agli *Spazi ambientali*, pittura diretta su pareti e soffitti di varie gallerie d'arte. I suoi lavori vengono notati da Renato Barilli, il quale lo inserisce nel gruppo Nuovi-nuovi. Nel 1980 si trasferisce a Milano, dove attualmente vive e lavora. Esposito realizza dipinti, diventati famosi, in cui le estensioni del colore travalicano il limite del bordo della tela e negli anni ha presentato le sue opere in numerose mostre allestite in Italia (Milano, Verona, Venezia, Palermo ecc.) e anche all'estero (Madrid, Francoforte, Hong Kong, Rio de Janeiro, Santiago del Cile ecc.). Negli anni Novanta l'artista frequenta lo studio di Valter Boj ad Albisola Capo e si avvicina alla ceramica, tanto che nel 1995, assieme a Bruno Ceccobelli, Nino Longobardi e Giacinto Cerone, anch'essi *habitué* dello studio Boj, partecipa alla mostra *Il ritorno di Albisola* allestita nella Galleria Orti Sauli a Genova.

FEDERIGO FABBRINI

Nasce ad Arezzo nel 1928. Studia per alcuni anni architettura all'Università di Firenze ma non si laurea. Matura una notevole esperienza in varie manifatture toscane, soprattutto con Marcello Fantoni. Nel 1958, assieme alla moglie Tina Aginari, apre un laboratorio a San Casciano in Val di Pesa (Fi) e, dal 1969 al 1973, insieme a Franco Bucci, collabora in qualità di designer con Villeroy & Boch. Tra i tanti progetti ideati per la famosa azienda tedesca è da citare l'arredo da

tavola Bomba, presente anche nelle collezioni del Museo d'arte moderna di New York. Dal 1973 al 1993 l'artista aretino torna a lavorare nel laboratorio di San Casciano, dove produce piccole serie ispirate principalmente a mondi fiabeschi, e successivamente collabora con Bruno Gambone e con la manifattura Camala di Brunella Sciulli, a Fiesole. Per quanto riguarda i riconoscimenti, Fabbrini ha ricevuto il premio del ministero dell'Industria e del commercio al Concorso nazionale della ceramica di Faenza nel 1960, la medaglia d'oro alla *Exposition internationale de la céramique contemporaine* di Praga (Cecoslovacchia) nel 1962 e la medaglia d'oro alla *Exposicion internacional de ceramica contemporanea* di Mar del Plata (Argentina) nel 1963. Muore a Firenze nel 2007.

MARCELLO FANTONI

Nasce a Firenze nel 1915. Studia nel locale Istituto d'Arte (dove ha come maestri Libero Andreotti e Gianni Vagnetti) e dal 1934 comincia a lavorare in varie manifatture tra cui la Cantagalli. Nel 1936 apre un laboratorio nella sua città e tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta collabora con La Salamandra di Perugia. Negli anni Cinquanta, dopo un periodo trascorso alla Maioliche Deruta, torna a operare a Firenze e dal 1970 decide di dedicarsi assiduamente alla didattica nella Scuola internazionale d'arte ceramica, da lui fondata nella sua officina, nella quale realizza pure sperimentazioni nella cottura ad alte temperature. Fantoni ha interpretato magistralmente i dettami delle diverse correnti artistiche del Novecento (utilizzando anche materiali diversi dalla ceramica) e oggi i suoi pezzi fanno parte delle più importanti collezioni museali, dal Metropolitan Museum di New York al Victoria and Albert Museum di Londra, fino al Museum of Modern Art di Tokyo. Nel 1942 l'artista fiorentino ottiene il secondo premio al Concorso nazionale della ceramica di Faenza e nel 1947 gli viene assegnata la medaglia d'argento all'VIII Triennale di Milano. Tra le sue tante mostre ricordiamo *Ceramica come Arte*, *Marcello Fantoni ceramista e scultore* (Salone delle Regie Poste, Firenze, 2000), *Marcello Fantoni. Omaggio agli antenati* (Palazzo Panciatichi e Palazzo Capponi Covoni, Firenze, 2001), *Marcello Fantoni. Una bella forma con un bel colore* (Museo archeologico, Fiesole, 2005). Muore a Firenze nel 2011.

CANDIDO FIOR

Nasce a San Martino dei Lupari (Pd) nel 1942. Studia a Venezia all'Istituto d'arte e all'Accademia di belle arti. All'inizio degli anni Sessanta collabora con varie manifatture ceramiche venete, tra cui quella di Alessio Tasca, e circa dieci anni dopo apre un laboratorio nel suo luogo natale. Qui, oltre a piccole serie di oggetti d'arredamento, produce sculture e pezzi unici,

dedicandosi anche alla progettazione di ceramiche di design per l'industria. Sul finire degli anni Settanta, crea una serie di opere in terracotta, pezzi unici o in piccola serie, dai toni cromatici delicati, risolti attraverso un linguaggio di estrema sintesi, ispirati al mondo della natura o centrati su forme astratte. Tra le sue tante esposizioni ricordiamo: Biennale di Venezia (1962, 1972), Triennale d'arte di Milano (1973, 1981, 1987), Concorso internazionale della ceramica d'arte di Faenza (1963 e 1986, anno in cui riceve la Medaglia del Credito Romagnolo di Faenza), *Fatto ad Arte* (Roma, Complesso monumentale di San Salvatore in Lauro, Roma, 2007), *Reviews* (1983-2003). *Vent'anni di acquisizioni nella collezione di scultura contemporanea del Comune di Vicenza* (Casa del Palladio, Vicenza, 2007), *A lume spento. Sette artisti per Ezra Pound* (Spazio Bevacqua Panigai, Treviso, 2009), *La scultura contemporanea in Italia* (Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma 2015), *Natività dalle mani dei maestri* (Chiesetta dell'Angelo, Bassano del Grappa, 2015). Candido Fior muore a San Martino dei Lupari nel 2021.

ILARIO FIORAVANTI

Nasce a Cesena nel 1922. Nel 1949 si laurea in architettura all'Università di Firenze. Si avvicina alla scultura negli anni Sessanta e tra i Settanta e gli Ottanta concentra il suo interesse su espressioni artistiche arcaiche dedicandosi allo studio delle epoche e culture egiziana, etrusca, nuragica, mesoamericana e africana. Nel Duemila, su incarico del Comune di Cesena, realizza il nuovo portale in bronzo per la cattedrale di San Giovanni Battista. Tra le sue mostre vanno qui citate: *Ilario Fioravanti* (Longiano, 2002, inaugurata in occasione dell'80° compleanno dell'artista), *La ricerca dell'identità. Da Tiziano a De Chirico* (Cagliari, 2003), *La ricerca dell'identità. Da Antonello a de Chirico* (Palermo, 2003). Nel 2009, anno in produce una serie di ventidue formelle che espone (e poi dona) al Museo archeologico nazionale di Sarsina (FC), ottiene a Cesena il Premio Malatesta Novello. Muore a Savignano sul Rubicone (FC) nel 2012.

EVANDRO GABRIELI

Nasce a Roma nel 1974, dove attualmente vive e lavora. Dopo l'interesse per la musica, che nel 1994 lo vede vincitore del Premio Sanremo Autori, si interessa alla ceramica, studia nella sua città alla Scuola di arti ornamentali San Giacomo e ottiene l'attestato del corso di ceramica e scultura ceramica. Oltre all'impegno personale per la ricerca ceramica, ha fondato l'Associazione Culturale Keramos, attraverso cui svolge attività di docente e dalla quale si sviluppano iniziative culturali per il progresso e la diffusione della ceramica, e ha lanciato il movimento/progetto Ceramica in Espansione per

aggregare artisti ceramisti e ottenere un peso culturale nello scenario delle varie esperienze artistiche. Gabrieli è inoltre autore dell'esposizione *Foodish Ceramics* (manifestazione mirata al confronto di ceramisti sulla ceramica di uso quotidiano), ha ideato l'installazione collettiva *CUBE compressi*, presentata nel 2016 a Faenza in occasione di Argilla Italia, ed è stato fautore del *Contemporary Italian Ceramics*, il primo blog sulla ceramica. Tra le sue mostre vanno qui ricordate: *Regine cavalieri e dame* (Libreria Le Storie, Roma, 2011), *Incrypta* (Basilica dei Santi Bonifacio e Alessio, Roma, 2013), *IncontriTerra Deruta*, Ex-Fornace Grazia, Deruta-Perugia 2014), *Foodish Ceramics 8 ottoartistiatavola*, Keramos Associazione Culturale, Roma, 2014), *Foodish Ceramics*, Eataly, Roma, 2014), *In the Heart* (Casina delle Civette, Musei di Villa Torlonia, Roma, 2016), *Cube compressi* (installazione collettiva itinerante), Faenza, Torgiano e Roma, 2016), *Contenuti, preziosità e minuzie nella scultura ceramica contemporanea di piccole dimensioni* (ex Caserma Santa Chiara, Siena, 2016), *Concorso internazionale di ceramica* (L'Alcova, Spagna, 2016, selezionato), *Keramikos 2018. Percorsi attuali sulla scia di quattro omaggi storici* (Centro culturale di Valle Faul, Viterbo, 2018), Keramos. Off Gallery (Museo Giuseppe Gianetti, Saronno, 2019), *Crete. Ceramiche d'autore* (Sporting Beach Arte, Roma, 2023), *Alchimia del Carbone, esplorando il biochar nell'arte* (ex Magazzini Generali Isa, Roma, 2024).

GOFFREDO GAETA

Nasce a Faenza nel 1937. Ha i primi contatti con l'arte nelle isole del Mar Egeo, in particolare a Kos, dove vive durante la sua fanciullezza. Rientra in Italia nel 1946, compie gli studi all'Istituto statale d'arte per la ceramica di Faenza, frequenta l'Accademia di belle arti di Bologna (oltre ai corsi di decorazione e affresco all'Istituto d'arte di Firenze), e diventa docente alla Scuola di disegno Tommaso Minardi di Faenza, dove insegna per oltre vent'anni. Le sue ampie conoscenze tecniche e artistiche gli permettono di usare svariati materiali – ceramica, vetro, bronzo – ricercando sempre ritmi di grande armonia. Molto intensa è stata la sua partecipazione a mostre e concorsi: Biennale d'arte (Gubbio, 1962, premio Camera di commercio), Mostra internazionale della ceramica (Gualdo Tadino, 1962, medaglia d'oro), Concorso della ceramica (Cervia, 1963, medaglia d'oro), Concorso internazionale della ceramica d'arte (Faenza, 1963, premio ex aequo del ministro dell'Industria e del commercio), Mostra internazionale della ceramica (Tokyo e Kyoto, 1964), Concorso internazionale della ceramica d'arte (Faenza, 1968, premio Gaetano Ballardini), Concorso internazionale della ceramica (Gualdo Tadino, 1969, primo premio ex aequo), Concorso

internazionale della ceramica (Faenza, 1970, Premio Faenza ex aequo), *Ipotesi dei primi viaggi col pensiero* (Museo della Rivoluzione Popolare, Fiume, Jugoslavia, 1978), Esposizione al MIC (Faenza, 2007), *Reflexe auf majolika* (Kammerhof Museen, Gmunden, Austria, 2010), *La ceramica che cambia* (MIC, Faenza, 2014), *La scultura ceramica contemporanea in Italia* (Galleria nazionale di arte moderna, Roma, 2015). Goffredo Gaeta muore a Faenza nel 2022.

BRUNO GAMBONE

Bruno Gambone nasce a Vietri sul Mare (SA) nel 1936. All'età di quattordici anni inizia ad avere i primi contatti con la ceramica nel laboratorio fiorentino del padre Guido. Nel 1963 si trasferisce negli Stati Uniti dove si occupa di pittura, scultura, cinema e teatro. Frequenta artisti come Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Andy Warhol. Nel 1968 rientra in Italia e si trasferisce a Milano dove conosce numerose personalità del mondo artistico quali Enrico Castellani, Lucio Fontana, Paolo Scheggi, Agostino Bonalumi e Gianni Colombo. Nel 1969, torna ad occuparsi del settore ceramico. È stato membro del Consiglio Nazionale della Ceramica e presidente dell'ASNAART (Associazione Nazionale Artigianato Artistico e Tradizionale). Tra le sue esposizioni ricordiamo: 1971, 1972, 1974, 1975, 1979, Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea di Faenza; 1973, Biennale di Venezia, Mostra delle arti decorative; Triennale di Milano; 1982, *Il design anni '80*, La Jolla, Cal. (USA), Museum Contemporary Art di San Diego e New York, Museum of Modern Art; 1997, *Bruno Gambone*, Firenze, Fortezza da Basso; 1999, *Bruno Gambone. La forma del racconto*, Napoli, Scuderie di Palazzo Reale; 2003, *Terra e fuoco. Arte ceramica in Italia*, Bruxelles, Palais de Charles Quint; 2004, Mostra personale *Suggeriti dalla materia*, Milano, Spazio Nibe; 2005-2008, *Galleria dell'artigianato*, Firenze, MIA, Fortezza da Basso; 2008-2009, Galleria dell'Artigianato, Parigi, Ateliers d'Art de France; 2014, *Bruno Gambone. Oggetti 1965-1970*, Firenze, Galleria Il Ponte; 2020, *Bruno Gambone: From the Olnick Spanu Collection*, Consulate General of Italy in New York. Muore a Firenze nel 2021.

GUIDO GAMBONE

Nasce a Montella Irpina (Av) il 27 giugno 1909. Quindicenne abbandona gli studi ginnasiali per diventare apprendista alla manifattura di ceramiche di Francesco Avallone. In seguito, influenzato dal nuovo spirito innovativo portato a Vietri dagli artisti nordeuropei (Richard Dölker, Irene Kowaliska, Günther Stüdemann), collabora con la manifattura Industria Ceramica Salernitana (ICS) di Max Melamerson. Nel 1936 è inviato a Firenze assieme a Vincenzo Solime-

ne e ai fratelli Vincenzo e Salvatore Procida per lavorare nella manifattura Cantagalli (anch'essa gestita da Melamerson), poi nel 1939 rientra a Vietri e continua la collaborazione con l'imprenditore tedesco la cui fabbrica ha cambiato ragione sociale ed è diventata Manifattura artistica ceramica salernitana (Macs). Nel dopoguerra, insieme al fratello Remigio, Ugo De Feo e Andrea D'Arienzo, apre la manifattura *La Faenzarella*, periodo in cui inizia la sua amicizia con Gio Ponti. Nel 1950 si trasferisce definitivamente a Firenze, nel 1951 presenta con grande successo i suoi lavori in una personale allestita alla Galleria Il Milione di Milano e, intorno alla metà del decennio, comincia a mostrare interesse per il gres, con il quale dà vita a opere di elevata qualità. Partecipa a importanti esposizioni, tra cui la Biennale internazionale d'arte di Venezia del 1950, varie edizioni della Triennale di Milano e del Concorso della ceramica di Faenza (Premio Faenza 1948, 1949, 1959, 1960). Tra le sue numerose esposizioni all'estero citiamo *Italy at Work. Mostra dell'artigianato italiano* (New York, 1951), *Art Décoratif Italien* (Orfèvererie Christofle, Parigi 1952 e 1956), *Mostra d'arte contemporanea italiana* (Copenaghen, Oslo, Stoccolma, 1961) e *Nieuwe Italiaanse Vormgeving* (Amsterdam, 1967). Muore a Firenze nel 1969.

CLARA GARESIO

Nasce a Torino nel 1938. Studia alla Civica scuola d'arte della sua città e poi all'Istituto d'arte G. Ballardini di Faenza. Nel 1955 vince il premio della Fondazione Michele Dalmonte, l'anno successivo il primo premio al Concorso nazionale della ceramica di Faenza (sezione studenti) e nel 1957 – periodo in cui insegna all'Istituto statale di Isernia – il premio della Fondazione Gaetano Ballardini. Nel 1960 vince il Concorso nazionale per decoratore e smaltatore per la ceramica all'Istituto statale d'arte di Castelli (Teramo) e nel 1961 è docente al Castelli di Napoli (Istituto professionale di Stato per l'industria e l'artigianato della porcellana) dove insegna Decorazione della Porcellana e Plastica. Le sue opere sono molto apprezzate e fanno parte delle collezioni di musei italiani e stranieri: Museo internazionale delle arti applicate (oggi di Torino), Museo internazionale della ceramica di Faenza, Museo artistico industriale Manuel Cargaleiro di Vietri sul Mare (Sa), Museo artistico industriale di Castellamonte (To), Museo della ceramica di Castelli (Te), Museo Manuel Cargaleiro di Castelo Branco (Portogallo). Nel 2005 è insignita del primo premio internazionale Terra di Piemonte per la sezione Arte Ceramica, nel 2006 le viene dedicata una mostra premio alla carriera dal Museo artistico industriale Manuel Cargaleiro di Vietri sul Mare e nel 2007, oltre a una personale proposta dalla Galleria Terre d'Arte a

Torino, la Soprintendenza Bapsae di Salerno le intitola una rassegna a Villa Rufolo a Ravello (SA). Nel 2018 espone i suoi lavori alla mostra *Circle Time* (Rotonda Rossi di Muky, Faenza), nel 2023 è presente insieme al marito (lo scultore Giuseppe Pirozzi) alla mostra *Genesi* (Museo Regionale Campano, Capua) e, infine, nel 2024 aderisce alla collettiva *Mondi in scatola* (Pina-coteca provinciale di Salerno). Clara Garesio vive e lavora a Napoli.

GIULIANA GERONAZZO

Nasce a Bergamo. Dopo aver terminato gli studi all'Istituto magistrale e dopo aver conseguito il diploma di maturità al Liceo artistico di Venezia, dà avvio a personali ricerche nel campo della scultura, usando materiali come la ceramica, il vetro, il bronzo e il legno. Tra il 1986 e il 1988 segue corsi di perfezionamento di tecniche ceramiche a Faenza con la guida di Emidio Galassi, Guido Mariani e Giovanni Cimatti, successivamente, nel 1990, partecipa a vari stage relativi alle tecniche di vetrofusione. Con il Centro culturale Paraxo di Alassio compie alcune esperienze nel settore ceramico in Cina: Jingdezhen Sambao Institut nel 2004 e Fupin Progetto Flicam per la lavorazione della ceramica e l'inaugurazione del Museo italiano, nel 2008. Nel 2010 è presente a Shangai alla Mostra internazionale della ceramica di Longquan per la lavorazione della porcellana Celadon. Dal 1995 collabora con il Museo preistorico dell'Alto Mantovano per gli scavi e per la didattica. Avvalendosi di un'équipe specializzata, collabora, nel suo laboratorio e all'interno del museo (dove è stato allestito un percorso ad hoc), a un progetto didattico di tecnica ceramica per ipovedenti e non vedenti. Attualmente è impegnata anche in vari progetti didattici per le scuole. Vive e lavora a Brescia.

FRANCO GIORGI

Nasce a Torrita Tiberina (Roma) nel 1934, frequenta la Scuola d'arte ceramica di Civita Castellana (Vt) e continua la sua formazione al Liceo artistico di Roma (tra i suoi insegnanti è presente Renato Guttuso). Da docente insegna materie artistiche alla Scuola d'arte ceramica di Civita Castellana, successivamente diventa preside prima all'Istituto d'arte di Gargnano (Bs) e poi a Orvieto. La sua produzione ha un repertorio tipologico che annovera quadri di ceramica, forme monumentali, strutture dalle morfologie sinuose e opere che traggono ispirazione da antiche civiltà. Nel 1971 riceve il Premio dell'Ente provinciale per il turismo di Ravenna al Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza. Sempre nel 1971, e anche nel 1972, è premiato a Faenza al Concorso Docenti della Rassegna degli istituti italiani d'arte per la ceramica. Tra le sue mostre, citiamo due personali allestite a Roma, una nel 2010

al Salone centrale del Vittoriano e una nel 2024, intitolata *Arte in Nuvola*, al centro congressi La Nuvola. È scomparso a Civita Castellana nel 2025.

ROLANDO GIOVANNINI

Nasce a Imola nel 1949 e studia all'Istituto statale d'arte per la ceramica G. Ballardini di Faenza. Nel 1970 è a Bologna, dove si iscrive all'università, laureandosi in Scienze geologiche, e si diploma in decorazione all'Accademia di belle arti. Tra il 1979 e il 1980 collabora con Bruno Munari al laboratorio *Giocare con l'Arte* al MIC di Faenza. Nel 1985 vince il primo premio per il design applicato alla ceramica a Santo Stefano di Camastra (Me), l'anno dopo collabora con lo studio Sotssass ed è primo al Concorso di Valencia, in Spagna. Tra le sue attività spicca quella di insegnante: dal 2017 è docente al Politecnico di Milano, mentre in passato è stato all'Accademia di belle arti di Brera e in vari istituti d'arte (Ravenna, Forlì, Faenza). È autore di numerose pubblicazioni sulla ceramica, il design e la decorazione. Nel 2007 ha fondato il movimento *NeoCeramica*. I suoi lavori sono esposti in Giappone alla Shin-Kobe Station (stazione ferroviaria dell'alta velocità) e in Inghilterra al Victoria and Albert Museum di Londra. Nel 2011 è stato invitato da Vittorio Sgarbi e Giorgio Grasso a partecipare come autore e ad esporre nel Padiglione Italia per la 54esima edizione dell'Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia (150esimo anniversario dell'Unità d'Italia, Palazzo delle Esposizioni, Sala Nervi, Torino). Nel 2016 ha curato la mostra *Espresso and Cappuccino Cups* a Castellamonte (Torino), in seguito presentata a Gualdo Tadino, Faenza e Fiorano (Mo). Rolando Giovannini vive e lavora a Faenza.

ALFREDO GIOVENTÙ

Alfredo Gioventù nasce a Sestri Levante (Ge) nel 1952. Si laurea in lettere moderne presso l'Università di Genova. Nel 1980 apre un laboratorio per la produzione di manufatti in grès e porcellana. Sempre nello stesso anno inizia la sua attività di docenza, che continuerà per un ventennio, presso i corsi di formazione professionale per la ceramica della Regione Liguria. Nel 1992 l'attività didattica si concentra prevalentemente nel settore del design, per la messa a punto di abbinamenti ardesia-ceramica. Dal 1997 al 2000 partecipa alla stesura della relazione di una serie di progetti per la valorizzazione del patrimonio culturale territoriale. Proprio l'interesse per il rapporto cultura e territorio lo ha portato a compiere ricerche per realizzare un nuovo tipo di grès che permette di ottenere ciotoli simili a quelli delle spiagge liguri. Ricordiamo alcune mostre recenti: 2011-2012, *Rivarotta-Renà a/r*, Sestri Levante (Ge), Torre dei Doganieri; 2015, *Scultura ceramica contemporanea in Italia*, Roma,

Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea; *Incontriterra Torgiano*, Torgiano (Pg), Museo della Ceramica Contemporanea; 2020, *Autoritratti. Storie di oggetti*, Asolo (Tv), Fondo Plastico. Vive e lavora a Sestri Levante.

LUIGI GISMONDO

Nasce nel 1936 a Grammichele (Ct), dove muore nel 2024. Si diploma all'Istituto d'arte Raffaele Libertini di Catania e continua la sua formazione all'Istituto d'arte Gaetano Ballardini di Faenza, diventando allievo di Angelo Biancini. In seguito, insegna decorazione ceramica all'Istituto regionale d'arte di Grammichele ed è nominato commissario dello stesso nella gestione 1971-1972. Nelle sue sculture è ben evidente la ricerca basata su masse plastiche di grande vigore e dalle proporzioni regolate da un grande senso di equilibrio. Tra le sue esposizioni e partecipazioni a concorsi citiamo: Concorso internazionale della ceramica d'arte (Faenza, 1963, 1964, 1969, 1977, 1982-1986 e 1993, anno in cui vince la Medaglia d'Oro del Lions Club di Faenza), Biennale di ceramica (Reggio Calabria, 1979), Biennale della ceramica (Savona, 1990), Biennale della ceramica (Palermo, 1990), Concorso internazionale per la ceramica (Gualdo Tadino-Pg, 1994, III Premio), *Terre di Luci* (Museo dell'olivo e del vino, Torgiano-Pg, 2002), Concorso internazionale della ceramica (L'Alcora, Spagna, 2008), *La scultura contemporanea in Italia* (Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 2015).

NEDDA GUIDI

Nasce a Gubbio nel 1927. Si laurea in filosofia all'Università di Urbino e all'inizio degli anni Cinquanta si avvicina al mondo della ceramica. Le sue prime esperienze avvengono in alcune fabbriche della città natale. Nel 1954 si trasferisce a Roma dove apre un laboratorio per la produzione di ceramiche realizzate a stampo e a lastra. Celebre è la serie Fogli, caratterizzata da lamine di terracotta dallo spessore minimo. I suoi interessi sono rivolti anche al design con progetti per manufatti ombre. A cominciare dagli anni Sessanta partecipa a numerosi eventi, tra cui le Biennali della ceramica di Gubbio, il Concorso della ceramica di Gualdo Tadino, la mostra *Scultura e ceramica nell'arte italiana* del XX secolo (Bologna, 1985), l'esposizione *Maestri della ceramica* (Faenza, 1986) e la rassegna *Ceramisti italiani* (Castellamonte, 1995). Molto intensa è anche la sua attività espositiva all'estero in paesi quali Australia, Turchia, Stati Uniti d'America, Giappone, Corea del Sud, Spagna, Francia e Germania. Muore a Roma nel 2015.

UGO LA PIETRA

Nasce a Bussi sul Trino (Pe) nel 1938. Frequenta il Politecnico di Milano, dove si laurea in architettura nel

1964, e poi insegna alle facoltà di architettura di Milano, Pescara, Palermo, Torino e Venezia, oltre che all'Istituto d'arte di Monza, all'Isia di Faenza e in varie istituzioni milanesi come il Politecnico, l'Istituto europeo di design, la Nuova accademia di belle arti (Naba) e l'Accademia di belle arti di Brera, nella quale dal 2000 al 2005 dirige il dipartimento, da lui fondato, Progettazione Artistica per l'Impresa. A parte l'architettura, i suoi interessi sono rivolti al design, al cinema, all'editoria, alla musica e alla pittura. Nel 1962, insieme a Ettore Sordini, Agostino Ferrari, Angelo Verga e Arturo Vermi, fonda il *Gruppo del Cernobbio* per promuovere mostre sulla pittura segnica. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti ricordiamo: Secondo Premio San Fedele (Milano, 1963), Primo Premio Festival del Cinema (Nancy, 1975), Compasso d'Oro per la ricerca (1979) e Premio Italics d'Oro (Consorzio delle gallerie italiane Italics, 2023). Tante sono anche le partecipazioni del maestro a rassegne ed esposizioni nazionali e internazionali, tra esse, volendo fare una scelta, citiamo: Triennale di Milano (1968), Biennale di Venezia (1970, 1976 e 1978), *Italy: The New Domestic Landscape* (MoMa, New York, 1972), *Ugo La Pietra. Progetto disequilibrante* (monografia dedicata, Triennale Milano, 2014), Biennale internazionale di design, Saint-Etienne, Francia, 2022), *Abitare la città* (ex chiesa di San Carpofo, Milano, 2023), *Effetto Randomico* (Sala delle Pietre, Todi-Pg, 2023). Ugo La Pietra vive e lavora a Milano.

LEANDRO LEGA

Nasce a Faenza (Ra) nel 1924. Studia al Liceo artistico di Bologna, dove ha come maestri i pittori Giovanni Romagnoli e Virgilio Guidi e lo scultore Ercole Drei. Frequenta lo studio del pittore e incisore faentino Francesco Nonni. La sua attività nel settore della ceramica comincia nella seconda metà degli anni Cinquanta. Da autodidatta compie numerose ricerche e, sfidando anche se stesso, raggiunge una maniera innovativa di grande interesse rivisitando con gusto e tocco molto personali gli stili tradizionali della ceramica faentina. Non gli sono mancate, inoltre, l'attenzione e la voglia di indirizzarsi verso soluzioni improntate a matrici legate all'Informale e all'arte astratta. Ha presentato le sue creazioni in molte esposizioni e gli sono stati conferiti premi in diverse edizioni del Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza: Premio ex aequo del ministero dell'Industria e del commercio (1965), Premio-acquisto Lyons Club Faenza (1967, assegnato alla manifattura *L' Astorre* di Leandro e Vincenzo Lega), Premio ex aequo del ministero dell'Industria, del commercio e dell'artigianato (1970), Premio Enapi (1971), Medaglia d'oro (1976). Muore a Faenza nel 2002.

ALFONSO LEONI

Nasce nel 1941 a Faenza e qui si forma all'Istituto statale d'arte per la ceramica G. Ballardini, dove ha come insegnante Angelo Biancini, del quale in seguito diventa collaboratore. Nel 1961 è docente di plastica all'Istituto statale di Faenza e in questo periodo produce nel suo laboratorio opere in ceramica di tipo figurativo, poi si indirizza verso l'informale e l'astrattismo, avvicinando alla ceramica materiali come carta, alluminio, ferro e bronzo. Negli anni Settanta vince per due volte (1970 e 1976) il Premio Faenza al Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea e inizia a collaborare con la manifattura ceramica Testa realizzando sculture e pezzi unici, oltre a progettare decori su piastrelle per Maioliche Faentine e Villeroy & Boch. Tra le sue esposizioni ricordiamo: Biennale nazionale di ceramica (Gubbio, 1960, Il Premio), Concorso internazionale della ceramica d'arte (Faenza, 1965, Premio Giorgio Ugolini), Concorso di ceramica d'arte (Cervia, 1966, primo premio), Concorso internazionale della ceramica (Gualdo Tadino, 1968), Biennale internazionale della ceramica d'arte (Vallauris, Francia, 1968), Concorso internazionale della ceramica d'arte (Faenza, 1971, medaglia d'oro), Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea (Faenza, 1972, premio ministero Commercio estero), Concorso internazionale della ceramica (Gualdo Tadino, 1975, primo Premio ex aequo), Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea (Faenza, 1975, medaglia d'oro per il disegno industriale), Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea (Faenza, 1979). Muore a Faenza nel 1980.

ADRIANO LEVERONE

Nasce a Quiliano (Sv) nel 1953. Studia all'Istituto statale di Chiavari e poi frequenta il magistero artistico all'Istituto d'arte Gaetano Ballardini di Faenza. Tra il 1973 e il 1974 collabora con lo studio di Carlo Zauli e nel 1975 apre un suo laboratorio. Successivamente (1983-1985) aderisce al movimento A tempo e a Fuoco, curato da Vittorio Fagone, svolge attività didattica (1983-1985 alla Scuola di ceramica di Albisola e 1994 al Centro italiano femminile di Genova) e tiene uno stage di scultura ceramica al Berea College Craft nel Kentucky (Usa). Dal 1987 al 1989, su incarico del ministero degli Affari esteri e in qualità di esperto nella lavorazione della terracotta, partecipa a un programma di sostegno rivolto alle popolazioni della Valle del Beles (Etiopia) e alcuni anni dopo, nel 1992, aderisce a un progetto per la formazione di tecnici e l'apertura di una scuola di ceramica a São Raimundo Nonato (Brasile). Tra le sue esposizioni vanno ricordate: Biennale di Venezia (2011), *Arte Ceramica oggi in Italia* (Villa Necchi Campiglio, Milano, 2013), *La cerami-*

ca che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra (Museo internazionale delle ceramiche, Faenza, 2014), Biennale internazionale (Vallauris, 2014). Oltre alle mostre vanno qui citate le produzioni per gli enti pubblici, tra cui il monumento in bronzo dedicato a Cristoforo Colombo (1979) nel Comune di Moconesi (Ge) e la scultura *Dalla Terra al Cielo* (2004) nel Comune di Genova (Cimitero monumentale dei Pini Storti). Nel 2008 è stato invitato a realizzare dei lavori per il Museo dell'arte ceramica contemporanea Italia (Fuping, Cina). Leverone muore a Moconesi nel 2022.

MARIO LO COCO

Nasce nel 1954 a Monreale (Pa), dove si è diplomato all'Istituto d'arte per il mosaico. Ha avuto esperienze didattiche per la progettazione del vetro nel Corso professionale per maestro vetraio organizzato dal Liceo scientifico Einstein di Palermo. Esprime la sua creatività attraverso il vetro e la ceramica e nei suoi lavori è chiara un'attenzione che cerca di usare con discernimento le possibilità espressive della materia. Il mondo arcaico è spesso la matrice iconografica dalla quale attinge l'ispirazione che poi traduce nelle sue opere sia in equilibrate architetture che in particolari effetti delle superfici. Nel 2017 gli viene conferito il Premio Francesco Carbone Experimenta. Tra le recenti esposizioni ricordiamo: *Non smarrire alcuna parola* (Complesso Guglielmo, Monreale, 2019), *Maestri a confronto* (Caffè letterario del Sansi, Spoleto, 2022), *La materia che trascende* (Galleria No Limits to Fly, Rimini, 2023), *Corrispondenze al tavolo* (Sala Novelli, Monreale 2023), *Culti solari* (Hotel Eufemia, Isola delle Femmine, 2024). Vive e lavora a Monreale.

ALDO LONDI

Nasce a Montelupo Fiorentino nel 1911. Inizia a lavorare da giovanissimo nella sua città, prima dai Fratelli Fanciullacci e poi nella manifattura Cavalier Guido Bitossi & Figli dove è direttore dal 1946 al 1976. In concomitanza con il suo ingresso, in quest'ultima cominciano radicali cambiamenti che da piccola impresa artigianale la trasformeranno in un gruppo di aziende con attività complementari. Aldo Londi indirizza la manifattura verso un gusto molto legato a valori estetici di intonazione moderna, ma ancorati a valori tradizionali, e dalle sue ricerche scaturiscono linee particolarmente interessanti: Rimini Blu, Etrusca, Lobster e Sevilla. Tra le sue numerose mostre ricordiamo: Mostra mercato nazionale e internazionale dell'artigianato (Firenze, 1952, 1954), *Forme nuove in Italia* (Zurigo e Düsseldorf, 1954), Triennale di Milano (1957, 1960, 1964), Mostra internazionale dell'arte contemporanea della ceramica (Praga, 1962), Concorso internazionale della ceramica d'arte (Faenza, 1967), *Il design di ricerca e la ceramica Bitossi* (Museo internazionale delle

ceramiche, Faenza, 1989), Concorso internazionale della ceramica d'arte (Gualdo Tadino, 1989, 1990), *Aldo Londi. 80 anni 80 pezzi* (Montelupo Fiorentino, 1991), *Aldo Londi* (Festa della ceramica, Montelupo Fiorentino, 1993), *Omaggio al maestro Aldo Londi* (Empoli, 1998). Non vanno inoltre dimenticate le sue collaborazioni con artisti quali Ettore Sottsass, Marco Zanini, Remo Buti e Matteo Thun. Aldo Londi muore a Montelupo nel 2003.

MASSIMO LUCCIOLI

Nasce a Tarquinia (Vt) nel 1952 e studia all'Accademia di belle arti di Roma. Compie numerose ricerche in vari settori artistici come la grafica, la ceramica, la scultura e la pittura. All'inizio della sua attività è fortemente influenzato dalle idee del cileno Sebastian Matta. Alla fine degli anni Sessanta, Matta fonda a Tarquinia Etruscu-ludens, un laboratorio che la finalità di mettere in atto ricerche innovative. Luccioli studia a fondo le tecniche della ceramica etrusca e, usando dei materiali prelevati dai depositi piovani del suo territorio, riesce con particolari procedimenti di cottura a ottenere singolari tonalità di ocra e di bruno. La sua attività espositiva inizia a partire dalla fine degli anni Settanta e risulta molto intensa. Tra le mostre più recenti ricordiamo la partecipazione alla Biennale di ceramica di Frascati nel 2012, la mostra *Vaselle d'autore* al Museo arte ceramica contemporanea di Torgiano (Pg) nel 2014, il Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza nel 2023 e l'invito alla Biennale di ceramica di Aviero (Portogallo) nel 2025. Massimo Luccioli vive e lavora a Tarquinia.

UGO LUCERNI

Nasce nel 1900 a Parma e studia nel locale Istituto d'arte conseguendo il diploma nel 1919. Frequenta l'Accademia di belle arti dove ha come insegnante lo scultore Giuseppe Graziosi. Negli anni Trenta diventa direttore della Scuola d'arte italiana a Tunisi dove si avvicina al mondo della ceramica. Tra il 1943 e il 1945 ricopre il ruolo di direttore dell'Istituto d'arte di Castelli d'Abruzzo. Nel dopoguerra, la sua sede definitiva diviene Firenze e insegna all'Istituto d'arte di Porta Romana. I suoi lavori attirano l'attenzione di Gio Ponti che presenta a più riprese le sue opere sulla rivista *Domus*. Pur collegandosi alla tradizione, Lucerni le infonde un aggiornamento moderno dove al modellato armonioso corrisponde una grande sensibilità cromatica. Tra le sue numerose esposizioni ricordiamo varie edizioni della Biennale di Venezia, della Triennale di Milano e della Mostra internazionale dell'artigianato di Firenze. Muore a Firenze nel 1989.

GUIDO MARIANI

Nasce nel 1950 a Faenza e qui studia all'Istituto d'arte Gaetano Ballardini dove ha come insegnanti Carlo Zau-

li, Angelo Biancini e Alfonso Leoni. È molto interessato alla scultura e così nel 1970 si iscrive all'Accademia di belle arti di Napoli. Come docente insegna negli istituti d'arte di Avellino (1970-1977) e di Faenza (1977-2001), oltre a tenere corsi di scultura in ceramica all'estero, come ad esempio a Montreal in Canada. Molto intensa è stata la sua attività espositiva e la partecipazione a concorsi nazionali e internazionali. Nel 1972 vince il secondo premio al Concorso di ceramica mediterranea di Grottaglie, nel 1973 si aggiudica il secondo premio al Concorso della ceramica di Reggio Calabria e nel 1980 ottiene il Premio Faenza al Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea. È stato membro dell'Accademia internazionale della ceramica di Ginevra. Ha realizzato importanti lavori per luoghi pubblici come l'imponente Via Crucis di Casacalenda (Cb), il Monumento al minatore a Altavilla Irpina (Av), il grande pannello a rilievo di Faenza e il grande pannello per il Dams di Imperia. Muore a Faenza nel 2021.

DOMENICO MATTEUCCI

Nasce nel 1914 a Faenza e qui studia per un breve periodo alla Regia scuola di ceramica. In seguito frequenta a Bologna il Liceo artistico e l'Accademia di belle arti, dove ha come insegnante Giovanni Romagnoli. A Faenza, prima collabora con la bottega ceramica di Emilio Casadio, punto di incontro di giovani artisti, e poi, nella seconda metà degli anni Trenta, lavora come plastificatore nel laboratorio di Mario Morelli. All'inizio degli anni Quaranta si trasferisce a Milano per prestare la sua opera nello studio ceramico di Giuseppe Angelo a Sesto San Giovanni. Nell'immediato dopoguerra apre un laboratorio a Faenza, dove collabora con Mario Morelli e Pietro Melandri. Verso la metà degli anni Cinquanta, Muky, ovvero Wanda Berardi, inizia a lavorare nel suo studio ceramico e diventa anche sua compagna di vita. Matteucci non ha mai amato molto presentare i suoi lavori in mostre o concorsi, a eccezione del Concorso della ceramica d'arte di Faenza a cui ha partecipato più volte (1938, 1946-1949, 1952, 1955, 1956, 1980 e 1987), e per la sua città ha realizzato opere importanti come il *Monumento ai caduti* nel 1979 e il *Muro del vento* nel 1986. Muore a Faenza nel 1991.

MAURO ANDREA

Nasce a Faenza (Ra) nel 1954 come Andrea Mauro, ma ha sempre preferito presentarsi invertendo il cognome al nome. Frequenta per poco tempo il Liceo artistico della sua città e nel 1975, sostenuto dal pittore di origine faentina Franco Gentilini, comincia a interessarsi con assiduità al mondo dell'arte, dedicandosi a numerose sperimentazioni sulla pittura e a varie ricerche sulla ceramica. Nel 1981 realizza gli *Idoli*, manufatti in terracotta e oro che diventano oggetto di

poche critiche da parte dalla frangia tradizionalista della ceramica. Accade così che nel 1983, in contrasto con la giuria del Concorso internazionale della ceramica d'arte di Faenza, la quale accetta soltanto tre delle sette sculture presentate, copre il suo lavoro e non partecipa più alla manifestazione. Nonostante ciò, la sua attività espositiva è intensa sia in Italia che all'estero. Nel 1992 diventa direttore del reparto artistico della Cooperativa ceramica di Imola, ruolo che mantiene fino al 2000. Sono anni di grande fervore artistico come dimostrano i molti riconoscimenti ricevuti, tra cui il primo premio alla Biennale d'arte ceramica di Spezzano Modenese nel 1997, quando propone una piastrella dipinta con il computer Michelangelo. Dopo il periodo imolese, Mauro Andrea abbandona definitivamente il settore della ceramica e si esprime con materiali quali il bronzo e il marmo. Muore a Faenza nel 2010.

NEDO MERENDI

Nasce nel 1957 a Faenza (Ra), dove frequenta l'Istituto d'arte per la ceramica G. Ballardini diplomandosi nel 1976 sotto la guida di Gianna Boschi, Augusto Betti e Alfonso Leoni. Nel 1980 si diploma al Corso di pittura dell'Accademia di belle arti di Ravenna e partecipa alla fondazione de La Nuova Ceramica, gruppo sorto con l'intento di ricercare nuovi linguaggi. Matura esperienze nel campo della pittura e poi negli anni Ottanta torna a occuparsi di ceramica collaborando come pittore su maiolica con la Bottega Vignoli di Faenza. Le sue ceramiche si caratterizzano per impianti di misurato equilibrio formale e cromatico. Tra le sue esposizioni ricordiamo: *Bee's Day* (New York, 1987, a cura della Cooperativa ceramica d'Imola), *Paesaggi e maioliche 1982-1985* (Urbania-Pu, 1995), *Nedo Merendi: maioliche dipinte* (Museo internazionale delle ceramiche, Faenza, 2004), Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea (Faenza, 2005, Premio Faenza), *Nedo Merendi. Quadri e maioliche* (Be Art, Faenza, 2008). Merendi vive e lavora a Faenza.

BARBARO MESSINA

Nasce a Paternò (Ct) nel 1944. Agli inizi degli anni Sessanta si diploma alla Scuola d'arte di Catania, si reca in varie parti d'Italia nei laboratori di ceramisti per arricchire le sue competenze e, verso la metà del decennio, fonda a Paternò lo Studio Le Nid, dove compie sperimentazioni sulla ceramizzazione della pietra lavica con la quale realizza manufatti ottenendo successi sia nazionali che internazionali. Una nuova svolta nella sua produzione si ha agli inizi degli anni Novanta quando utilizza la pietra lavica per l'arredamento, in collaborazione con designer, architetti e arredatori di fama internazionale. Tra le sue più recenti esposizioni ricordiamo: *Sen-*

zioni. Omaggio all'Etna Patrimonio dell'Umanità (Palazzo delle Arti, Paternò, 2014), *Mediterraneo-Sensazioni* (Nicolosi-Ct, 2015), Mostra internazionale dell'artigianato (Firenze, 2015), *Approdi Mediterranei* (Museo archeologico e delle migrazioni, Lampedusa, 2018), *Natale sotto l'Etna* (Museo della Pietra lavica ceramizzata, Nicolosi-Ragalna, 2022-2023). Vive e lavora a Paternò.

MIRTA MORIGI

Nasce nel 1951 a Faenza, dove attualmente vive e lavora. Frequenta il locale Istituto d'arte G. Ballardini e nel 1973 apre uno studio nel centro storico della città creando un luogo in cui si intrecciano molte e nuove esperienze con il contributo di architetti, artisti e designer. Le sue ceramiche sono riconoscibili per la luminosità degli smalti e le soluzioni originali, e nelle sue collezioni, come dimostra il varietissimo bestiario composto di gechi, lucertole, rane e camaleonti, è evidente che ama ispirarsi alla natura. Mirta ha partecipato a numerose esperienze in varie parti del mondo, dalla Cina alla Corea, senza dimenticare l'India e l'Australia. Nel 2018, per festeggiare i quarantacinque anni di attività della sua bottega, ha progettato e presentato alla Rocca di Riolo Terme (Ra) la mostra *Dalla sorgente al blu*, caratterizzata da elementi del territorio del fiume Senio, dal suo nascere fino al confluire nel mare. Qualche anno dopo, nel 2024, la rassegna *Caos e il suo contrario. Materia animata: morfogenesi Morigi, il cinquantenario*, allestita a Faenza nella chiesa di Santa Maria dell'Angelo, ha evidenziato la vitalità del suo laboratorio che, assieme alle collaboratrici Erika, Edda, Gaia e Serena, continuando una tradizione millenaria, ha saputo interpretare la contemporaneità. Dal 2011 Mirta Morigi è membro dell'Accademia internazionale della ceramica (Iac) di Ginevra.

GIANFRANCO MORINI (DETTO IL MORO)

Nasce a Faenza (Ra) nel 1955. Studia nella sua città all'Istituto statale d'arte G. Ballardini e poi frequenta l'Accademia di belle arti di Bologna dove ha come maestri Augusto Betti e Alfonso Leoni. Fin da giovanissimo svolge la sua attività in vari laboratori faentini, collaborando con Panos Tsolakos nel 1975 e con Carlo Zauli nel 1979. Nel 1976 è docente di Plastica e disegno all'Istituto d'arte per la ceramica Giuseppe De Fabris di Nove (Vi) e nello stesso anno si aggiudica il premio dell'Associazione industriali della provincia di Ravenna al Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza. Negli anni Settanta, oltre a coltivare l'interesse per la scultura, inizia a lavorare nell'industria ceramica in aziende di livello internazionale e così diventa consulente artistico della Decor-Italia di Calenzano (1974) e responsabile

(in collaborazione con Carlo Zauli) del laboratorio di ricerca e sviluppo del Gruppo Ceramiche La Faenza (1979). Successivamente è responsabile del laboratorio di ricerca e sviluppo del Gruppo Ceramiche Iris di Fiorano Modenese (1990), collaboratore di Haus Swarovski di Wattens (1996), dirigente del laboratorio di ricerca e sviluppo del Gruppo Ceramiche Gambarelli di Fiorano Modenese (2002) e delle Ceramiche Buonconvento di Siena (2002). Tra il 2013 e il 2015 collabora con Merchandising di Lamborghini Store di Sant'Agata Bolognese. Dal 2016 lavora a Faenza alla casa-laboratorio Der Kunst Garten (il Giardino dell'Arte) producendo sculture e installazioni in ceramica e ferro.

MUKY (WANDA VIOLET BERASI)

Nasce a Trento nel 1926. Compie esperienze artistiche a Roma, dove frequenta gli studi degli artisti dell'Accademia tedesca di Villa Massimo e dove è allieva di Marino Mazzacurati, Renato Guttuso e Leoncillo Leonardi. Nel 1955 si trasferisce a Faenza, si iscrive alla locale Scuola d'arte ceramica e incontra Domenico Matteucci, suo futuro compagno di vita. Dalla fine degli anni Sessanta in poi, la sua abitazione faentina e l'attigua Loggetta del Trentanove, di sua proprietà, diventano sede di un vivace cenacolo culturale. I suoi interessi sono vari e vanno dalla pittura alla poesia, dalla grafica alla ceramica, dalla letteratura al teatro. Presenta i suoi lavori in numerose mostre, sia in Italia che all'estero, e riceve molti riconoscimenti. Nel 1961 ottiene la Medaglia d'oro del ministero dei Lavori pubblici al Concorso della ceramica d'arte contemporanea di Faenza e nel 1967, sempre nella stessa manifestazione, si aggiudica il Premio Enapi. Tra il 1993 e gli inizi del Duemila esegue un complesso di opere per l'amico scrittore e poeta Tonino Guerra, in parte collocate nel Borgo di Pennabilli (Rimini). Nel 2004 dona le sue opere *Presepi contro* alla Fondazione Opera Campana ai Caduti di Rovereto. Muore a Faenza nel 2022.

MARTHA PACHON RODRIGUEZ

Nasce a Santa Fe de Bogotá in Colombia. Si laurea all'Università Surcolombiana di Neiva nel 1995, dove svolge anche attività didattica nelle materie Educazione artistica, Scultura e Design. Dal 1997 al 1999 insegna Teoria del colore e Dipinti sui tessuti alla facoltà di Design e moda della Corporación Universitaria di Neiva, poi si trasferisce in Italia, a Faenza, e frequenta l'Istituto statale d'arte G. Ballardini specializzandosi nella lavorazione della porcellana e del gres. È stata co-fondatrice e direttrice del Faenza Art Ceramic Center ed è membro dell'International Academy of Ceramics (Iac). Nelle sue ricerche confluiscono vari stimoli provenienti dall'alto artigianato italiano, dal design contemporaneo e dal mondo andino e

afro-caraibico.

Nel 2024 ha ottenuto il riconoscimento e il titolo di Maestro di arti e mestieri (Mam) dalla Fondazione Cologni dei Mestieri d'arte di Milano. Tra le sue numerose esposizioni vanno citate: *Objetos Rituales* (Galleria Circolo degli artisti, Faenza, 2003, personale), Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea (Faenza, 2005, 2009-2015 e 2021), *Vaselle d'Autore* (Centro congressi, Torgiano-Pg, 2005), Biennale di Ceramica (Alcora, Spagna, 2004 e 2007), *Hilos* (Banca di Romagna, Faenza, 2008, personale), *Eros* (Maison de la Céramique Contemporaine, Giroussens, Francia, 2009), *Mondes Céramiques* (Chapelle des Pénitents, Aubagne, Francia, 2011), *Sofa Chicago* (Art Fair, Officine Saffi Gallery, 2014), *Italian Studio Ceramics* (Esh Gallery, Milano, 2014). Oltre ad aver partecipato a mostre e residenze artistiche in Europa, Giappone e Cina, ha ricevuto molti riconoscimenti, tra cui: Bronze Award nel Blanc de Chine (Francia), Bronze Award 10th International Ceramic Competition (Mino, Giappone), Premio d'argento Kaolin International Competition (Jingdezhen, Cina), Primo Premio Concorso internazionale di ceramica contemporanea (Valladolid, Spagna), Primo Premio 12ème Biennale de la Céramique Contemporaine (Andenne, Belgio), Primo Premio, Concorso internazionale ceramica e corpo umano (Faenza). Vive e lavora a Faenza.

MARTA PALMIERI

Nasce nel 1973 ad Ancona, dove attualmente vive e lavora. Studia architettura e arredamento al Liceo artistico Edgardo Mannucci di Ancona e si diploma in scultura all'Accademia di belle arti di Urbino.

Nelle sue ceramiche, sia che si tratti di contenitori, involucri o esemplari che sembrano rinvenuti in scavi archeologici, è evidente la convivenza di influenze riferite tanto a civiltà arcaiche quanto a correnti contemporanee come l'arte povera. Dopo essere stata selezionata al Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza nelle edizioni del 2013, 2015 e 2020, Palmieri vince il primo premio alla Triennale della Ceramica d'Este (Pd) nel 2013, l'anno successivo ottiene lo stesso premio al Concorso di ceramica mediterranea di Grottaglie (Ta) e nel 2024 si aggiudica il Premio Città di Tarquinia Vasco Palombini. Tra le sue tante esposizioni ricordiamo: *Ceramiche* (Rettorato, Ancona, 2007), *Pietre Trasparenze Volumi in Terracotta* (Società della pietra, Senigallia, 2014), *On_the_spot/Rovine* (Area archeologica di Helvia Ricina, Villa Potenza di Macerata, 2015), *Terrae. La ceramica nell'Informale e nella ricerca contemporanea* (Pinacoteca Comunale, Città di Castello, 2015), *Designing Women 2* (Egg Collective, New York, 2018), *Ethos Keramikos* (Museo di Palazzo Doeb-

bing, Sutri-Vt, 2022), *Tensioni Superficiali* (Esh Gallery, Milano, 2023), *Orizzonti di terra* (Museo nazionale archeologico e Auditorium San Pancrazio, Tarquinia, 2024).

ALESSIO PATERNESI

Nasce nel 1937 a Civita Castellana (Vt) e studia al Liceo artistico di Roma. Dopo il diploma si dedica all'insegnamento e parallelamente frequenta la facoltà di Architettura a Roma. La sua attività artistica è molto intensa e nel 1959 riceve l'invito a partecipare alla Quadriennale di Roma. Sul finire degli anni Sessanta espone in varie gallerie di New York. Negli anni Novanta ritorna nella Toscana, si spende nella scultura e realizza grandi opere in bronzo, tra le quali il monumento dedicato ai Facchini Santa Rosa di Viterbo inaugurato nel 2000, il monumento a Bonaventura Tecchi a Bagnoregio (Vt) del 2003 e il bassorilievo commemorativo per la liberazione di Roma del 2005. Si interessa anche alla ceramica, un materiale la cui lavorazione è caratteristica della sua località di nascita da molti secoli. Nascono così bassorilievi e vasi dove la tradizione, soprattutto arcaica come quella della civiltà etrusca, è un forte richiamo che guida la sua creatività in un percorso che si fonde con un linguaggio di grande modernità. Muore a Viterbo nel 2023.

MARIO PEZZI

Nasce nel 1929 a Faenza (Ra) e qui studia all'Istituto statale d'arte per la ceramica. Negli anni Cinquanta è a Firenze dove collabora con la fabbrica di ceramiche di Eugenio Patarino. Dal 1955 al 1958 è docente all'Istituto d'arte di Castelli (Te), in seguito insegna all'Istituto Gaetano Ballardini di Faenza. In questo periodo inizia a collaborare con lo scultore Angelo Biancini, suo insegnante all'istituto d'arte. Nel 1982 pubblica il libro *Foggiatura e Formatura per la Ceramica* per l'Editore Maggioli. I suoi lavori, costruiti con la tecnica della lastra, sono ricchi di colore e rappresentano con ironia un universo fantastico popolato da animali, dame, personaggi leggendari e vasi antropomorfi. Ha partecipato a varie edizioni del Concorso nazionale della ceramica di Faenza (1953-1954, 1956, anno in cui ottiene il Premio acquisto, e 1968-1960). Tra le sue mostre ricordiamo *Mario Pezzi-Lavori in Corso* (Palazzo del Commercio, Lugo-Ra, 2006-2007) *Mario Pezzi-Don Chisciotte* (Spazio Rosso Tiziano, Piacenza, 2012). Muore a Faenza nel 2012.

GIUSEPPE PIROZZI

Nasce nel 1934 a Casalnuovo di Napoli. Nel 1954 si iscrive al Corso di scultura all'Accademia di belle arti di Napoli, dove nel 1964 diventa docente di Plastica ornamentale. Nel 1959 vince il Premio Olivetti e nel 1969 gli viene conferito il primo premio alla Biennale del Fiorino a Firenze. Dal 2000 è membro dell'Accademia na-

zionale di San Luca. Il materiale che ha sempre prediletto è il bronzo ma non manca un interesse, con risultati eccellenti, nei confronti della ceramica. La sua presenza in eventi italiani e stranieri risulta intensa: Quadriennale di Roma (1960 e 1965), *Naples and its region* (Boston, 1972 e 1974), *Made in borgo* (Tokio e New York, 2004), *You Can't Go Home Again* (Museo da Marioneta, Lisbona, 2008). Tra le manifestazioni recenti sono invece da ricordare *Genesis* (Museo Regionale Campano, Capua, 2023, mostra fatta con la moglie Clara Garesio), *Giuseppe Pirozzi. L'atelier dello scultore* (Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, 2024, con opere plastiche e altri lavori dell'artista tra gioielli, serigrafie e litografie) e la collettiva *Mondi in scatola* (Pinacoteca Provinciale, Salerno, 2024). Pirozzi vive e lavora a Napoli.

PIERGIORGIO PISTELLI

Nasce a Camaiore (Lu) nel 1940. Coltiva la passione per l'arte fin dall'adolescenza senza aver avuto una formazione accademica. A Viareggio (Lu), città dove tuttora vive e lavora, trova gli incoraggiamenti per maturare i suoi interessi, grazie anche ad artisti come Mino Maccari e Mario Marcucci. All'interesse per la pittura e l'incisione, affianca quello per la ceramica. Nelle sue sculture, quasi sempre busti femminili, è ravvisabile un riferimento alla tradizione toscana, soprattutto all'arte etrusca. Tra le sue mostre più recenti (attività che inizia negli anni Settanta) citiamo: *Le costellazioni della figura, del paesaggio, della forma, della materia* (Villa Borbone, Viareggio, 2009), *Versiliesi sulle rive dell'Arno* (CentroArteModerna, Pisa, 2012), *Materia, colore e sogno* (Villa Argentina, Viareggio, 2015), *De Rerum Natura* (Villa Paolina, Viareggio, 2022), *Nessun dorma. Puccini tra musica e paesaggio* (Villa Paolina, Viareggio, 2024).

Vive e lavora a Viareggio (Lu).

CARLO PIZZICHINI

Nasce nel 1962 a Monticiano (Si). Frequenta l'Istituto d'arte di Siena e poi l'Accademia di belle arti di Firenze, dove attualmente è docente (dopo le analoghe esperienze nelle accademie di Brera, Bologna, Carrara e Sassari). Inizia la sua attività artistica come pittore e in seguito si avvicina ad altri mezzi espressivi, come la ceramica, il bronzo, il vetro e la pietra. Nel 2012 gli viene affidato l'incarico di direttore artistico del Premio Antica Arte dei Vasai a Siena e nel 2014 è nominato membro dell'Accademia delle arti del disegno a Firenze. Tra le sue numerose esposizioni ricordiamo: *Artisti alla stella* (Museo Manlio Trucco, Albissola Marina, 2000), *Viaggi* (Genova, Celle Ligure, Vado, Alassio e Savona, 2001), *Sfoglie d'autore* (Genova, Celle Ligure, Vado, Alassio e Savona, 2006), *Composizioni* (Palazzo Ducale, Genova; Ceramiche Il Tondo, Celle

Ligure; Museo Martini, Vado, 2007), *XXII Collettiva d'arte ceramica* (Palazzo Ducale, Genova, 2008), *Festival della ceramica. Vasi e Brocche Futuriste* (Albissola Marina, 2009), *Storie di Terra* (Castellamonte, 51esima Mostra della ceramica, 2011), *Ceramica d'uso abuso e riuso* (Complesso di Santa Chiara, Siena, 2013), *Carlo Pizzichini. Bilder und Keramik* (Galerie Pesko, Lenzerheide, Svizzera, 2014), *La ciotola come metafora* (Nobile Contrada del Nicchio, Siena, 2015), *Espresso and Cappuccino Cups* (Cantiere delle arti, Castellamonte, 2016), *Atlante: Terre lontane. Diario in terracotta* (Sms Messaggi d'Arte, Celle Ligure, 2019), *L'Incanto della Terra* (Castell'in Villa, Siena, 2022), *Carlo Pizzichini-Mora Mora altri orizzonti* (Violetti Arte Contemporanea, Siena, 2024). Pizzichini lavora negli studi di Zurigo, Canton Ticino, Celle Ligure e Siena.

ROBERTO POLIDORI

Nasce nel 1956 a Pitigliano (Gr), dove oggi vive e lavora. Studia architettura a Firenze e a Roma. Nel 1977, dopo un iniziale interesse per la pittura, si avvicina al mondo della ceramica e nel 1979 apre un laboratorio nella sua città natale. Dal 1983 al 1986 collabora con vari artisti europei e organizza esperienze didattiche e corsi di formazione professionale nella propria bottega. Dal 1986 avvia una produzione indirizzata verso i complementi in ceramica per l'architettura e l'arredamento e nel 1990 comincia a progettare con successo le prime soluzioni di interni costituite da moduli ceramici abbinati a un tipo di tozzetto irregolare. Ha partecipato a importanti rassegne internazionali in varie città, sia italiane che straniere (Milano, Firenze, Nanchino, New York, Digione, Francoforte), e ha presentato le sue opere in mostre personali a Berlino, Burgau, Montalcino (Si) e Sarteano (Si).

PAOLO POLLONIATO

Nasce a Bassano del Grappa (Vi) nel 1979 in una famiglia di esperti artigiani legata fin dall'Ottocento al mondo della ceramica (il padre Giulio, ad esempio, è stato un importante maestro della decorazione su maiolica e ha collaborato a Nove con la celebre Manifattura Antonibon, ora Barettoni). Nel 1999 consegue il diploma di geometra, poi tra il 2001 e il 2007 frequenta l'Accademia di belle arti di Venezia. A cominciare dal 2008, dopo esperienze avute con vari materiali, la ceramica diventa l'elemento principale delle sue ricerche e così, rivisitando la tradizione storica del suo territorio, riesce a creare opere di inedita modernità e nel 2015 (assieme alla designer Cristina Celestino) sviluppa *Cristallino*, un progetto in ceramica e vetro ideato per il Fuori Salone di Milano. Nel 2018 partecipa a *Ceramics Now. I grandi artisti della ceramica*, una rassegna allestita al MIC per celebrare le sessanta edizioni del Premio Faenza. Nel 2019 è presente ai Musei Civici di

Bassano del Grappa con la mostra *Off Road* nella quale propone un grande pneumatico in terra bianca smaltata, risultato di una ricerca mirata verso nuove interpretazioni, pur partendo dall'utilizzo di materiali ceramici e tecniche della tradizione locale. Tra il 2022 e il 2023 ritorna a Bassano e sempre nella stessa location espone i suoi lavori nella personale *Il bianco senza tempo*. Tra le sue esposizioni e partecipazioni recenti vanno anche ricordate: *Design Art Basel* (Miami, Stati Uniti d'America, 2014, con la Galleria Antonella Villanova di Firenze), *Incontriterra* (Museo arte ceramica contemporanea, Torgiano, 2015), *Fatto in Italia. Dal Medioevo al Made in Italy* (Reggia di Venaria, 2016), *Caducità* (Museo internazionale del design ceramico, Laveno Mombello, 2018), *Me-raviglie. L'arte contemporanea in ceramica + Inner City/Good Life* (Palazzo Ferrero, Biella, 2019), #Pieniarendere (Galleria Antonella Villanova, Firenze, 2023). Paolo Polloniato vive e lavora a Nove.

KARIN PUTSCH-GRASSI

Nasce a Wuppertal (Germania) nel 1960 e compie il suo apprendistato nello studio ceramico di Albrecht Kiedaisch a Tubinga. Nel 1982 si trasferisce in Italia, si diploma all'Istituto d'arte di Firenze con Salvatore Cipolla e poi frequenta il Goldsmiths College di Londra dove perfeziona e approfondisce le varie tecniche ceramiche. Rientrata in Italia apre un laboratorio a Figline Valdarno (Fi), dove oggi vive e lavora. Utilizza diversi materiali ceramici, predilige la lavorazione a tornio e tra i suoi lavori è molto nota la linea Figulinae. Ha ottenuto numerosi riconoscimenti e ha partecipato a molte mostre tra cui: *I Rakuriosi* (Roma, 2011, primo premio), *Rassegna internazionale di ceramica contemporanea* (Albissola Marina, 2012, primo premio), *I Rakuriosi* (Faenza, 2012, primo premio), *Backstein-terracotta* (Backstube Galerie, Wuppertal, 2012), Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea (Faenza, 2013, 2015, 2020), *Karin Putsch-Grassi* (Shigaraki Ceramic Cultural Park, Giappone, 2015), *Ceramic&Colours Award* (Faenza, 2016, secondo premio), *Kyoto-Firenze Twining* (Kyoto Ceramic Art Association, Giappone, 2016), *Triennale di Milano* (2021), *Premio MIDeC per il Design ceramico* (Cerro di Laveno Mombello, 2021, terzo premio), *Pianeta Terra* (Polo Museale, Gualdo Tadino, 2022), *Espresso and Cappuccino Cups* (Mart, Rovereto, 2022).

FRANCESCO RAIMONDI

Nasce nel 1959 a Vietri sul Mare (Sa), dove attualmente vive e lavora. Si forma nelle *faenzere* (fabbriche di ceramica) del territorio e nel 1992 opera nell'azienda di Raffaele Pinto, luogo in cui conosce Giovannino Carano, uno dei più grandi decoratori di Vietri.

Nel 1999 collabora con la Ce.Ar. di Bruno Siani, apre lo studio *L'Archetto* (sempre a Vietri) e svolge anche attività di docente al Consorzio Art di Avigliano (Pz). Molto importante è l'incontro con il portoghese Manuel Cargaleiro che lo farà allontanare dalla ceramica tradizionale. I suoi progetti innovativi e carichi di citazioni colte incontrano esiti favorevoli, così nel 2006 vince la medaglia d'oro al Chelsea Flower Show di Londra e nel 2016 ottiene il titolo di Maestro d'arte e mestiere. Tra le sue esposizioni citiamo: *Fatto ad arte* (Complesso monumentale San Salvatore in Lauro, Roma, 2002), *Un soffio di primavera* (Libreria del Corso, Cava de' Tirreni, 2002), *Omeoceramica* (Maschio Angioino, Napoli, 2008), *Ceramica contemporanea* (Aria Art Gallery, Firenze, 2010), *Raimondesche* (MIC, Faenza, 2011), *Brucia* (Archivio laboratorio, Paestum, 2011), *Ora (et) labora. Le ceramiche del millennio* (Mediateca Marte, Cava de' Tirreni, 2011), *Tabulae Pictae* (Chiesa dell'Addolorata, Salerno, 2017), *Ultraceramica. La ceramica delle regioni del Sud tra design e tradizione* (SBLU_spaziobello, Milano, 2019), *Innovazione nella tradizione* (Museo Carlo Zauli, Faenza, 2023), *Canavas* (Sala Consiliare Municipio, Vietri sul Mare, 2023).

FRANCO RAMPI

Nasce a Domodossola (Vco) nel 1954. Il suo interesse per la ceramica inizia nel 1978, due anni dopo lavora in alcune manifatture inglesi e infine rientra in Italia continuando l'attività a Riparbello, vicino a Certaldo (Fi), nel laboratorio di Pietro Elia Maddalena, dove avvia una produzione centrata inizialmente su piccole serie a cui seguono esemplari unici in gres. Il suo interesse per lo studio delle forme è affiancato da un'intensa ricerca su argille e ingobbi. Per qualche anno abbandona il settore ceramico per poi riprendere nel 2006. Tra le sue mostre ricordiamo: *Jugend Gestaltet* (Monaco di Baviera, 1985), *Paradigmi, forme nell'artigianato* (Bologna, 1989), *Virtualità del vaso* (Vitorchiano-Vt, 1995-1996), Mostra della ceramica (Castellamonte, 1996), *La ceramica del Novecento* (Faenza, 1996), *Portoni Aperti. A cono Nove* (Nove, 2006), *La terra e il fuoco* (Festa della ceramica, Montelupo Fiorentino, 2007, collettiva con Alberto Cavallini e Terry Davies), *Change. Contemporary Ceramic Art* (Centro Ceramico Fornace Pagliero, Castellamonte, 2012), Mostra personale (Spedale dei Pellegrini, Barberino Val D'elsa, 2013), *L'arte dei vasi. Ceramica d'uso abuso e riuso* (Nobile Contrada del Nicchio, Siena 2013). Franco Rampi vive e lavora a Certaldo.

ANTONELLA RAVAGLI

Nasce nel 1963 a Faenza (Ra), dove vive e lavora. Studia nella sua città

all'Istituto statale d'arte per la ceramica Gaetano Ballardini e si diploma all'Accademia di belle arti di Bologna. Di grande interesse sono le ricerche sui materiali, fase di primaria importanza nel suo lavoro, da cui scaturiscono risultati sorprendenti. È attenta anche alla didattica e partecipa a corsi di aggiornamento e conferenze. Dal 1982 è presente in varie edizioni del Concorso internazionale della ceramica d'arte di Faenza, dove nel 1999 vince il Premio Associazione amici dei musei, e nel 2011 inizia a collaborare con Antonia Campi, il che dà origine a pezzi unici, firmati Antò, i quali mettono in evidenza le qualità tecniche ed espressive delle due artiste. Tra le sue mostre ricordiamo: *Terracotta, immagini e colori* (Castellamonte, 1988), Triennale internazionale di ceramica (Il Cairo, 1992), *Giovani e Materia* (Fortezza da Basso, Firenze 1993), *Virtualità del vaso* (Vitorchiano, Milano, Torgiano, 1995), *Giardini Segreti* (Casa Boschi, Brisighella, 1999), Mostra internazionale della ceramica (Castellamonte, 2000), Mostra di ceramica artistica (Genova, 2002), *Ceramica al femminile* (Fornace Pasquinucci, Capraia Fiorentina, 2003), *La forma tra continuità e innovazione* (MIC, Faenza, 2003), *L'argilla delle Naiadi* (Museo della ceramica, Nove, 2004), *Ceramiche di Faenza* (Arc Hotel, Linz, Austria, 2004), *Alfabeto d'argilla* (Circolo del Tennis, Faenza, 2004), *Antò* (Freemocco's House, Deruta, 2015), *Antò, Campi e Ravagli* (Rotonda Muky, Faenza, 2016), *Terra. Ceramiche d'artisti* (Galleria Me Vannucci, Pistoia, 2017), *Sono tazza di te. 100 smashing women designer* (Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano, 2021), *UPTO fino a che punto ci si può spingere...* (Fabbrica del Vapore, Milano, 2024).

ANTONIO RECALCATI

Nasce a Bresso (Mi) nel 1938. Comincia a dipingere da autodidatta e nel 1957 esordisce con una personale alla Galleria Totti di Milano. Partecipa a numerose esperienze artistiche, sia in Italia che all'estero, e dal 1975 al 1988 si occupa di scenografia e costumi per alcuni teatri di Berlino e Bochum, per il Festival di Salisburgo e per il Teatro María Guerrero di Madrid. Nel 1990 è alla Manifattura San Giorgio di Albissola Marina (Sv) dove realizza 656 vasi che nel corso dello stesso anno vengono presentati alla Galleria Daverio di Milano. Nel 1994, su richiesta di Gian Carlo Bojani (all'epoca direttore del MIC di Faenza), produce una serie di vasi per la mostra itinerante *Virtualità del vaso* (Firenze, Vitorchiano, Torgiano e Macef-Milano). Verso la fine degli anni Novanta torna a dedicarsi prevalentemente alla pittura e nel 2006, su proposta dell'Accademia nazionale di San Luca, ottiene il Premio del presidente della Repubblica. Tra le esposizioni riguardanti la sua opera ceramica ricordiamo: *Terracotta* (Museo

Ludwig di Colonia, Museo Sprengel di Hannover e Museo Wilhelm Lehmbruck di Duisburg, 1992), *Antonio Recalcati 1956/1966: Pitture, Ceramiche* (Centro Culturale A. Manzoni, Bresso, 1994), *Antonio Recalcati: un viatico per la scultura* (MIC, Faenza, 1997), *Antonio Recalcati. L'impronta della materia* (Museo Civico Floriano Bodini, Gemonio, 2009). Muore a Milano nel 2022.

ALDO RONTINI

Nasce a Brisighella (Ra) nel 1948. Studia all'Istituto statale d'arte Gaetano Ballardini di Faenza, frequenta l'Accademia di belle arti di Bologna (1970-1974) e da subito manifesta molto interesse per la terracotta. Nel 1969 insegna all'istituto faentino dove occupa la cattedra di Plastica che era stata dello scultore Domenico Rambelli, il quale diventa per lui un riferimento. Da questo momento è un susseguirsi di eventi che lo riguardano: collabora con altri artisti (Gianna Boschi, Angelo Biancini), apre uno studio a Faenza (1974) e lavora con varie imprese (Cooperativa Ceramica di Imola, Sawaya e Moroni di Milano, Porcellane San Marco di Bassano del Grappa, Ceramiche Cerdomus di Castel Bolognese). Negli anni Ottanta aderisce ai gruppi artistici *Nuova Ceramica* di Franco Solmi (1981-1983), *A Tempo e a Fuoco* di Vittorio Fagone (1983-1984) e *Quarto tempo* (1986), poi, nel 1993, vince il Premio Faenza ex aequo al Concorso internazionale della ceramica d'arte. Tra le sue numerose esposizioni in Italia e all'estro ricordiamo le più recenti: *Aldo Rontini. Dei gessi, anteprima scultura* (Museo della Città, Rimini, 2015), *Inquieti Corpi* (Museo Civico San Rocco, Fagnano, 2018, con Pietro Lenzi e Osvaldo Piraccini), *Anatomie* (Grand Hotel, Rimini, 2019), *Embarking on a Trip around the World at Crafts Museum* (National Crafts Museum, Kanazawa, Giappone 2023). Aldo Rontini vive e lavora a Faenza.

IVO SASSI

Nasce nel 1937 a Brisighella (Ra) e nel 1950 si iscrive all'Istituto statale d'arte G. Ballardini, dove ha come insegnanti Anselmo Bucci e Angelo Biancini. Nel 1954 inizia a collaborare con il laboratorio di Carlo Zauli, nel 1959 apre il suo studio a Faenza e nel 1965 realizza tre pannelli in maiolica policroma per le navi Angelina e Achille Lauro. Nei decenni successivi elabora delle sperimentazioni che hanno come risultato il ciclo *Era tecnologica e E.T. Genesi* (fine anni Sessanta/inizio anni Settanta), plasma grandi sculture per ambienti pubblici – ad esempio, *La grande ala* (1988-1989) e *Stele della vita* (1996-2002), rispettivamente ospitate dalla Banca di Romagna a Faenza e dalla Camera di Commercio a Ravenna – e progetta piastrelle per varie aziende, tra le quali Ceramica Artistica Italia 68 di Fiorano Modenese (fine anni Ses-

santa), Ceramica L'Astorre di Faenza (anni Settanta e Ottanta) e Ceramica Del Conca (2002). Ha presentato le sue opere sia in Italia che all'estero e ha vinto molti premi, tra cui: Primo Premio al IV Concorso nazionale di ceramica e scultura Francesca da Rimini (1968), Medaglia d'Oro al VI Concorso di ceramica d'arte di Cervia (1968), Premio del ministero del Commercio con l'estero al XXVII Concorso internazionale della ceramica d'arte di Faenza (1969), Primo Premio all'XI concorso internazionale di Gualdo Tadino (1969), Premio Faenza ex aequo (insieme a Goffredo Gaeta) al XXVIII Concorso internazionale della ceramica d'arte (1970), Premio per la scultura alla Biennale internazionale di Vallauris in Francia (1970). Tra le sue tante esposizioni citiamo: Personale (Galleria SM13, Roma, 1973), Quadriennale d'Arte (Roma, 1986), *Mare Mare* (Napoli, 1988), *Ivo Sassi, Forme della materia* (Palazzo delle Esposizioni, Faenza, 2007-2008), *Dagli anni 50 a oggi* (Museo Uganica, Galleria d'arte comunale e Chiesa di Santa Croce, Brisighella, 2017), *Ivo Sassi-La Ceramica* (Galleria della Molinella, Faenza, 2018). Muore a Faenza nel 2020.

RENZA SCIUTTO

Nasce nel 1950 ad Albenga (Sv). Ha frequentato l'Accademia Ligustica di belle arti di Genova e poi, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, la scuola di ceramica di Albisola Capo e alcuni corsi di specializzazione a Faenza. Nella prima metà degli anni Ottanta lavora alla manifattura albisolese di Pozzo Garitta, nel 1988 fonda il Centro culturale Paraxo e negli anni Novanta collabora con la manifattura Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903 di Albisola Capo. Dal 2000 al 2002 è stata coordinatrice al Museo della ceramica Manlio Trucco di Albisola Superiore nel settore Eventi e mostre d'arte contemporanea, successivamente ha anche organizzato e inaugurato il Museo italiano di ceramica contemporanea a Fuping in Cina. Tra le sue mostre ricordiamo: *Trasparenze* (Palazzo Ducale, Genova, 1998), *IDW-Italian Design Week* (Shanghai Normal University, 2005), Museo della ceramica italiana (Fuping, 2008), Biennale d'arte (Venezia, 2011), *In Cammino* (E20 Gaia, Marsciano-Pg, 2013), *Vallebon'art-e* (Vallebona-Im, 2014), *Kèramos. Off Gallery* (Museo Giuseppe Gianetti, Saronno, 2019), *Kèramos* (Gulli Arte, Savona, 2020), *Kèramos. Rassegna d'arte ceramica e contemporanea del Novecento* (Gulli Arte, Savona, 2023), *Renza Sciutto. L'abito dell'anima* (Gulli Arte, Savona, 2023). Renza Sciutto vive e lavora ad Alassio (Sv).

ETTORE SOTTSASS

Nasce nel 1917 a Innsbruck, in Austria. Studia a Torino, prima al liceo scientifico Galileo Ferraris e poi al Po-

litecnico, università dove nel 1939 si laurea in architettura. Nel 1947, dopo aver partecipato alla Seconda guerra mondiale, opera a Milano nello studio del padre e poi in un suo studio di design. Nel 1958 inizia a collaborare con Olivetti, azienda dove realizza progetti di grande successo, come ad esempio il Computer Mainframe Elea 9003 del 1959 per il quale lo stesso anno gli viene assegnato il Compasso d'Oro, riconoscimento che ottiene anche nel 1970 e nel 1989. Nel 1980 fonda lo studio Sotssass Associati e l'anno successivo, assieme ad altri importanti architetti (Matteo Thun, Hans Hollein, Arata Isozaki, Andrea Branzi, Michele de Lucchi), dà origine al gruppo Memphis. Tra i suoi disegni vi sono pure ideazioni per ceramiche, pertanto verso la metà degli anni Cinquanta lavora con Bitossi Ceramiche, azienda di Montelupo Fiorentino dove incontra Aldo Londi, direttore artistico della manifattura. Nascono così delle collezioni altamente innovative, tra cui la serie *Bianco e Nero* (1959), *Le Ceramiche delle tenebre* (1963), *le Ceramiche di Shiva* (1964) e i *Totem* (1965-1966). Oltre a quelle ora citate, Sotssass progetta le *Ceramiche tantriche* (1968), realizzate da Franco Bucci a Pesaro, ceramiche per il gruppo Memphis, prodotte dall'azienda di Alessio Sarri di Sesto Fiorentino, e negli anni Ottanta una serie di vasi in porcellana per la Manifattura Nazionale di Sèvres. Muore a Milano nel 2007.

ANGELO SPAGNOLO

Nasce a Marostica (Vi) nel 1944. Studia a Nove (Vi) all'Istituto statale d'arte G. De Fabris, dove ha come docenti Giovanni Petucco (direttore), Pompeo Pianezzola e Cesare Sartori e dove egli stesso insegna Discipline plastiche ed Educazione visiva dal 1968 al 2000. Svolge da circa cinquant'anni l'attività di designer in varie imprese, la sua prima collaborazione avviene a Nove con la S.I.C.A. (Società italiana ceramica artistica), successivamente lavora con la Sicart di Cartigliano (Vi) e dal Duemila in poi dà un importante contributo alle creazioni dell'azienda Lineasette di Marostica, produttrice di raffinate ceramiche in gres porcellanato. Nei suoi progetti è chiaramente visibile la ricerca di un elegante equilibrio che coniuga gli aspetti della natura con la geometria e il movimento. Intenzionato a cimentarsi con nuove esperienze, inizia a collaborare con Botteganove, ditta che realizza rivestimenti in mosaico di ceramica. Spagnolo, pur rimanendo molto attento all'utilizzazione di gradazioni tonali, rompe gli schemi dell'incasellamento preciso per creare progetti dove i percorsi si costruiscono in modo asimmetrico e si possono attuare molte possibili combinazioni. I suoi lavori sono stati presentati in varie mostre tra le quali *Le forme dell'utile* (Museo civico della ceramica, Nove, 2016) e *L'essenza della forma* (Castello Inferiore, Marostica, 2017-2018).

PAOLO STACCIOLI

Nasce nel 1943 a Scandicci (Fi), città dove attualmente vive e lavora. All'inizio degli anni Settanta inizia la sua attività artistica nel campo della pittura, passano circa vent'anni e si avvicina alla ceramica cominciando un percorso formativo a Faenza, nella bottega di Umberto Santandrea. Dopo aver acquisito le competenze necessarie si dedica alla scultura in ceramica e compie sperimentazioni anche con il bronzo, materiale dove la sua inventiva trova sempre una forza creativa in continuo divenire. I suoi lavori hanno ricevuto molti apprezzamenti sia in Italia che all'estero e nel 2008 ha lavorato in Cina su invito dell'International Ceramic Art Museum di Fuping, dove ha prodotto opere conservate nella collezione permanente dell'istituzione. Tra le sue numerose mostre citiamo: *Le gioiose ceramiche di Paolo Staccioli* (Palazzo Pitti, Museo delle Porcellane, Firenze, 2005-2006), Istituto di cultura italiana (New York, 2008), Istituto di cultura italiana (Washington, 2009), *Opere/Sculture* (Museo Horne, Firenze, 2011), *Paolo Staccioli. Il primato della storia* (Terme Tettuccio, Montecatini, 2013), *Paolo Staccioli. Sculture recenti: ceramiche-bronzi* (Galleria Arianna Sartori, Mantova, 2013), *Seminare arte. Paolo Staccioli* (Boutique Hotel Zum Rosenbaum, Nals, Austria, 2016), ... *rame, terra, fuoco di Paolo Staccioli* (I giardini di Sant'Agostino, Ipogeo, Matera, 2017), *Il mestiere delle arti. Seduzione e bellezza nella contemporaneità* (Museo Nazionale, Ravenna, 2019), *Paolo Staccioli. Un viaggio nel tempo* (Galleria Arianna Sartori, Mantova, 2023), *Paolo Staccioli. I cavalieri del castello* (Castello, Piombino, 2024).

ENRICO STROPPARO

Nasce nel 1953 a Tezze sul Brenta (Vi), dove vive e lavora. Frequenta l'Istituto statale d'arte di Nove, ha come maestri Alessio Tasca e Pompeo Pianezzola, e nel 1970 si iscrive all'Accademia di belle arti di Venezia, dove ha come docente lo scultore Alberto Viani. Nel 1972 espone alla Biennale di Venezia e nel 1973 alla Triennale di Milano. Svolge attività didattica a Nove, Venezia e Schio e nel 1974 ottiene l'incarico di Discipline artistiche all'I.S.A. di Cittadella (Pd). Vince il primo premio alla Biennale della ceramica di Reggio Calabria (1983) ed è spesso presente al Concorso internazionale della ceramica d'arte di Faenza (1983 Targa Concorso internazionale della ceramica, 1984 Premio-acquisto, 1988 Premio Faenza). Nel 1987 realizza le prime *Lastre nere*, nel 1988 ottiene il secondo premio al terzo Concorso nazionale della ceramica di Savona e nel 1989 comincia la produzione di pezzi unici dal carattere architettonico (*Porte, Sfere, Altari*). Il 1992 è invece l'anno della partecipazione a due importanti eventi internazionali, l'Esposizione Ceramiche Italiane Contemporanee ad Arika-Shigaraki (Tokyo) e

l'International Exhibition Ceramic Art a Taiwan. Tra le sue esposizioni più recenti ricordiamo *Superfluo* (Galleria Dieda, Bassano del Grappa, 2006) e *Scultura Ceramica Contemporanea* (Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 2015).

FRANCO SUMMA

Nasce a Pescara nel 1938. Frequenta il locale Liceo classico, si laurea in Lettere all'Università La Sapienza di Roma e poi insegna Discipline pittoriche al Liceo artistico, oltre a diventare docente alle Facoltà di architettura di Pescara e di Roma e alla Scuola di specializzazione in Storia dell'arte contemporanea di Siena. Fin dagli anni Sessanta si interessa a vari settori d'arte e architettura, in particolare all'arte ambientale e urbana. Realizza così numerose opere ambientali, sia temporanee che stabili, tra le quali vanno soprattutto ricordate *La porta del Mare* (1993) a Pescara, *La raccolta* (2006) a Bolognana (Pe) e *Prcludio* (2006) a Montesilvano (Pe). Si occupa anche di ceramica e quindi disegna vari progetti, poi eseguiti dalle abili mani degli artigiani di Castelli. Collabora inoltre con la sezione artistica della Cooperativa Ceramica d'Imola per la realizzazione di lavori in ceramica. Tra le sue tante esposizioni e rassegne vanno menzionate: *Strutture di visione* (Avezzano, 1964), Biennale di Venezia (1976, 1978, 2011), Triennale di Milano (1979, 2010, 2011), *Live Ceramic Art* (Artefiera, Bologna, 1996), *Un arcobaleno sulla via* (Roma, 2009/2011, 2017), *Franco Summa* (Castello di Casoli, 2009/2011, 2017, dove vengono proposte le *Nuove Fanciulle d'Abruzzo*), *Mediteraneo: Keramikos 2020* (Museo Duca di Martina, Napoli, 2019-2020). Muore a Pescara nel 2020.

ALFONSO TALOTTA

Nasce nel 1957 a Viterbo, città dove oggi vive e lavora. Frequenta il Liceo artistico locale, studia pittura all'Accademia di belle arti di Roma e poi svolge attività didattica all'IC di Vetralla (Vt) e all'Accademia di belle arti Lorenzo da Viterbo. Alla fine degli anni Novanta, dopo un'intensa attività espositiva iniziata nel 1978 con la mostra *Dal segno alla superficie* allestita nella Sala Anselmi di Viterbo, si interessa alla ceramica e già nel 2003 il MIC di Faenza lo invita alla rassegna *La forma tra continuità e innovazione*. Nel 2005, nell'ambito del progetto *Ceramic.Art*, è presente al Palazzo delle Esposizioni di Faenza e al Palazzo Ducale di Taormina, nel 2009 partecipa al Primo premio internazionale Biennale di ceramica alla Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno e nel 2012 viene accolto a Palazzo degli Alessandri di Viterbo per la sua prima antologica. Tra le sue mostre recenti ricordiamo: *Il codice Vulci* (ex convento di San Francesco, Canino, 2017), Premio internazionale di ceramica *Tra tradizione e modernità* (Ascoli Piceno, 2018), Bien-

nale di scultura *Keramikos* (Viterbo, 2018), Biennale di scultura *Keramikos* (Napoli, 2019), *Forma unica* (Galleria La Molinella, Faenza, 2020), *Astrazioni/1-generazione anni 50* (Centro per l'arte contemporanea Rocca, Umbertide, 2024).

GIUSEPPE TAMPIERI

Nasce nel 1918 a Lugo (Ra) e si forma alla Scuola di disegno, plastica e decorazioni Tommaso Minardi di Faenza, sotto la guida di Roberto Sella e Francesco Nonni. Successivamente frequenta l'Istituto d'arte a Firenze dove, tra il 1937 e il 1942, viene a contatto con il contesto artistico e intellettuale di Porta Romana. La sua attività abbraccia vari campi e si muove tra l'arte (pittura, disegno, grafica, scultura) e la letteratura. Nel 1945, su incarico del Comune di Faenza, lavora al recupero di opere d'arte finite nelle macerie e ne redige un puntuale inventario. Nel 1948 partecipa alla Biennale di Venezia con due opere, *Figura e Acrobata*, l'anno dopo è presente alla Quadriennale di Roma. Nel 1950 si trasferisce a Genova e vi rimane fino al 1982. In questo periodo compie viaggi in Spagna e in altri paesi del Mediterraneo. Nel 1987 è nominato Accademico di Merito dell'Accademia Ligustica di belle arti di Genova. Nel 2001 Faenza ospita una mostra dedicata alle sue sculture nella chiesa della Commenda. Per le sue qualità di uomo di cultura (tra l'altro diventa amico di grandi e varie personalità, tra cui Guido Gambone) è stato nominato *Faentino sotto la Torre 2009*. Le sue opere si trovano in numerose regioni d'Italia, in collezioni pubbliche, private e di ambito religioso. Muore a Faenza nel 2014.

MAURO TAMPIERI

Nasce nel 1945 a Faenza (Ra). Studia nel locale Istituto statale d'arte, dove ha come insegnanti anche Angelo Biancini e Carlo Zauli, e dal 1963 al 1967 compie un apprendistato nello studio di quest'ultimo. Subito dopo comincia a insegnare formatura e foggatura, prima all'Istituto d'arte di Vibo Valentia (1967-1973) e poi all'Istituto statale d'arte di Faenza (1973-1993). Nel 1974 avvia la sua attività artistica e negli anni che seguono è protagonista e/o partecipe di vari eventi: è nominato membro dell'Accademia internazionale della ceramica (1982), partecipa al laboratorio *Giocare con l'Arte* al MIC di Faenza (1984), apre uno studio a Faenza (1986) e partecipa a molte manifestazioni di arte ceramica sia in Italia che all'estero ricevendo importanti riconoscimenti (1974-1996). Tra le sue esposizioni, a parte le numerose adesioni al Concorso internazionale della ceramica d'arte di Faenza (1974, 1975 Premio Associazione industriali di Ravenna, 1976 Medaglia d'Oro, 1979-1987, 1989, 1991), vanno qui ricordate: Concorso nazionale della ceramica (Reggio Calabria, 1979, Terzo Premio), Concorso

internazionale della ceramica (Gualdo Tadino, 1982, Targa d'Oro), Triennale mondiale della piccola ceramica (Zagabria, 1982, Premio Titograd), Concorso nazionale della ceramica (Savona, 1982, Terzo Premio), *Virtualità del vaso* (Vitorchiano, 1995), *Mauro Tampieri. Percorso Ceramica* (Galleria ArtArt, Bologna, 2005), *Sensazioni ed Emozioni. Ceramiche e non solo* (Galleria Pescheria, Cesena, 2021), *Ventiquattro artisti* (Palazzo Vecchio, Bagnocavallo, 2024). Mauro Tampieri vive e lavora a Faenza.

ALESSIO TASCA

Nasce a Nove nel 1929. La sua formazione avviene all'Istituto d'arte di Nove e di Venezia ed è molto importante anche la frequentazione, nella sua città natale, dello studio dell'artista Giovanni Petucco. Negli anni Cinquanta avvia il suo percorso artistico con ricerche e sperimentazioni che lo portano a ottenere risultati di notevole interesse e numerosi riconoscimenti. La trafila diviene il mezzo con cui realizza le sue singolari sculture attraverso un linguaggio plastico carico di nuovi paradigmi espressivi. Dal 1979, con la collaborazione della sua compagna Lee Babel, inizia a restaurare l'Antica Fabbrica di Cristallina e Terra Rossa di Rivarotta (Bassano del Grappa). Tra le sue esposizioni ricordiamo: Triennale di Milano (1951, 1954, 1957, 1973), Biennale di Venezia (1954, 1962, 1972), Salone internazionale della ceramica (Vicenza, 1959, 1962-1964 Premio Palladio), Premio Lions Club di Faenza (1963, 1968, 1976), Concorso internazionale della ceramica d'arte (Faenza, 2018), *International Ceramics* (Victoria and Albert Museum, Londra, 1966, 1972, 1974), Biennale della ceramica d'arte (Savona, 1992), *Terre Rare* (Basilica Palladiana, Vicenza, 1997), *White* (Museo Civico, Bassano del Grappa, 2010), *Lo scultore, la terra. Artisti e ricerche 1020-2011* (Archivio Scuola Romana, Roma, 2012), *La ceramica che cambia* (MIC, Faenza, 2024), *La scultura ceramica contemporanea in Italia* (Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma, 2015), 2019, *Con Alessio Tasca la ceramica fa 90... I piatti graffiti degli esordi* (1948-1951) (Museo civico delle ceramiche, Nove, 2019). Muore a Heilbron (Germania) nel 2020.

ANTONINA TASSO

Nasce a Misterbianco (Ct) nel 1968. Si diploma all'Istituto statale d'arte di Catania, sezione Decorazione Pittorica, e nel 1987 si iscrive alla facoltà di architettura a Firenze. Durante il periodo universitario frequenta lo studio di Orazio Ciaramella (suo marito) e Roberto Aiudi dove apprende la tecnica Raku. Tra le sue mostre più importanti ricordiamo: *Giovani e Materia* (Fortezza da Basso, Firenze, 1994), *Concorso Artco-Tusciarte* (Viterbo, 1994, Il Premio), *Omaggio a Picasso* (Montelupo Fiorentino, 2000), *Terra in Art* (mo-

stra itinerante: Cerbaia, Vicchio, Pelago, 2005), *Direzioni Contemporanee* (Montelupo Fiorentino, 2005-2006), *Memoriale a Mariano Ventimiglia* (Galleria d'arte moderna, Paternò, 2007), *L'Oro dell'Etna* (Nicolosi, 2007), *Ceramiche contemporanee* (ex stabilimento Monaco, Misterbianco, 2012), *Working of the Art* (Fondazione La Verde-La Malfa, San Giovanni la Punta-Ct, 2013), *Omaggio all'Etna patrimonio dell'umanità* (Palazzo delle arti, Paternò, 2014), *Memoriale a Mariano Ventimiglia* (Paternò, 2014), *Dimensioni* (Chiostro di Palazzo Minoriti, Catania, 2017-2019), *L'Isola tra Mito e Realtà* (Palazzo delle arti, Paternò, 2018), *Di luce e di ombre* (Chiostro di Palazzo Minoriti, Catania, 2022), *Corrispondenze* (Chiostro di Palazzo Minoriti, Catania, 2023). Antonina Tasso vive a Misterbianco.

TOMO HIRAI

Nasce nel 1947 ad Amagasaki (Giappone). È interessato fin da giovanissimo all'archeologia e all'arte, quindi sceglie un percorso di studi che lo indirizza verso la pittura e la ceramica, tanto che, oltre alla facoltà di pedagogia all'Università di Osaka, frequenta l'Istituto di ricerca sulla ceramica di Kyoto. Nel 1972 si trasferisce a Roma, visita con regolarità il laboratorio di Nino Caruso, e due anni dopo si iscrive ai corsi di specializzazione dell'Istituto d'arte per la ceramica G. Ballardini di Faenza. È presente a molti eventi sia in Italia che in Giappone. Nel 1979 vince la Medaglia d'oro della Banca Popolare di Faenza al Concorso internazionale della ceramica d'arte e nell'edizione del 1982 ottiene la Targa d'argento. Si impegna anche come coordinatore di manifestazioni tra l'Italia e il Giappone e per questo motivo nel 2022 riceve un riconoscimento dal ministero degli Affari esteri del suo paese. Vive e lavora tra Faenza e il Giappone.

GUERRINO TRAMONTI

Pittore, scultore, ceramista e architetto. Guerrino Tramonti nasce nel 1915 a Faenza (Ra), dove nel 1927 frequenta la Scuola comunale di Disegno industriale e Plastica Tommaso Minardi. L'anno seguente, sempre nella sua città, si iscrive alla Regia Scuola e ha come maestri Anselmo Bucci e Domenico Rambelli. È molto attivo nei dibattiti culturali del suo tempo, diventa direttore di scuole d'arte (Civita Castellana, Castelli d'Abruzzo, Cagli, Forlì), si interessa alla ceramica fino alla fine degli anni Sessanta e poi si dedica alla pittura. Per le sue opere ha ottenuto molti riconoscimenti: Concorso Rubicone (Rimini, 1932 e 1934, I Premio), Concorso nazionale della ceramica (Faenza, 1938, IV Premio), Concorso nazionale della ceramica (Faenza, 1952 e 1955, Premio Faenza ex aequo con Carlo Negri nel 1955), Mostra Concorso Nazionale della ceramica (Vicenza, 1952, Il Premio), Mostra nazionale della cerami-

ca (Pesaro, 1952, I Premio), Concorso della ceramica e dei lavori in metallo (Gubbio, 1957, Il Premio), Concorso della ceramica d'arte (Cervia, 1965, Premio Città di Cervia), Concorso della ceramica (Gubbio, 1966, Il Premio), Concorso della ceramica d'arte (Cervia, 1967 e 1968, Targa d'Oro nel 1967 e Premio Pinarella nel 1968). Muore a Faenza nel 1992.

PANOS TSOLAKOS

Nasce nel 1934 a Chalkis (Calcide), in Grecia, e a 26 anni, grazie a una borsa di studio, si trasferisce a Faenza (Ra) dove frequenta l'Istituto d'arte per la ceramica G. Ballardini. Al contempo, lavora nello studio di Carlo Zauli e ha contatti con il Laboratorio Pesaro di Nanni Valentini e Franco Bucci. Predilige il gres come mezzo espressivo e così nel 1963 presenta ad Atene (galleria Architektoniki) una serie di manufatti fatti con questo materiale. Partecipa a varie edizioni del Concorso internazionale della ceramica d'arte contemporanea di Faenza, ottenendo molti riconoscimenti (Premio del ministero della Pubblica Istruzione 1964, Medaglia d'oro 1966, Premio Medaglia d'oro 1967, Premio del ministero dell'Industria e del commercio 1969, Premio del ministero dell'Industria e commercio e dell'Artigianato 1970, Premio Faenza 1971), e nel 1971 vince anche il primo premio al Concorso internazionale per la ceramica di Gualdo Tadino. Nel 1972 espone alla Biennale di Venezia e avvia una feconda collaborazione con l'architetto Alberto Finzi di Lugano producendo delle sculture in ceramica, marmo e bronzo per vari edifici pubblici. Sempre nel 1972, comincia a lavorare con Ceramica Iris, azienda per la quale disegna la serie di piastrelle da pavimento *Logos*. Nel 2004, infine, dopo alcuni anni di allontanamento dal mondo della ceramica, in occasione delle Olimpiadi di Atene realizza una grande stele in gres e oro a terzo fuoco (poi collocata in Grecia nel distretto di Marousi). Muore a Faenza nel 2024.

WLADIMIRO TULLI

Nasce a Macerata nel 1922. Studia nel locale Istituto Commerciale e nel 1938 aderisce al Gruppo Futurista Maceratese Umberto Boccioni guidato da Guido Tano. Nel 1939 conosce Filippo Tommaso Marinetti e dopo alcuni anni entra in contatto con Giacomo Balla, Enrico Prampolini e Fortunato Depero. Nel 1943 incontra vari esponenti dell'arte astratta italiana, tra cui Manlio Rho, Mauro Reggiani e Mario Radice, e nel 1945, terminato il momento futurista, si indirizza verso una personale interpretazione dell'arte astratta restando in contatto con filoni artistici come il Movimento di Arte Concreta (Milano), Numero (Firenze), Fondazione Origine e Forma 1 (Roma). A partire dagli anni Cinquanta si dedica anche alla ceramica, trasferendovi le sue esperienze pittoriche,

e per attuare i suoi progetti collabora con l'azienda dei Fratelli Bozzi ad Appignano, con la Bottega Gatti a Faenza e con alcune fabbriche viteresi. Nel 1962 è tra i fondatori a Macerata del Gruppo levante nel quale confluiscano le più innovative ricerche dell'arte europea soprattutto nell'ambito dell'Informale e della pittura automatica. Negli anni Settanta, in seguito a un viaggio negli Stati Uniti, mostra interesse per gli eventi artistici americani attraverso contatti e incontri con i più importanti autori d'oltreoceano. Tra le mostre riguardanti la sua produzione ceramica citiamo quella di Faenza del 1997 allestita al MIC. Muore a Macerata nel 2003.

PAOLO VANNUCCHI

Nasce nel 1945 a Lucca e qui si diploma come maestro d'arte all'Istituto d'arte. In seguito si specializza al Magistero d'arte di Firenze e diventa docente di materie artistiche nella scuola media. La sua ricerca è da sempre rivolta alla realizzazione di pezzi unici, risultato di ricerche in antiche civiltà che ben si fondono con uno spirito creativo di grande modernità. La sua attività espositiva inizia nel 1979 e continua negli anni in Italia e all'estero. Tra le sue mostre recenti citiamo: *Paolo Vannucchi. Con la terra e con il fuoco* (Galleria Arianna Sartori, Mantova, 2018), *Ceramiche d'arte. Mestieri preziosi* (Reggia di Venaria, 2018-2019), *Con la terra e con il fuoco* (Circolo degli artisti, Albissola Marina, 2019), *Le mie ceramiche e gli scatti di Sara Vannucchi in una serie di Paesaggi Interiori* (Hotel Villa Guinigi, Lucca, 2022), *Dalla terra ed il fuoco* (Palazzo il Forte, Coreglia Antelminelli, 2024). Vive e lavora a Ponte San Pietro (Lu).

VITO VASTA

Nasce a Giarre (Ct) nel 1948. Nelle sue ceramiche si riconoscono le fonti iconografiche della pittura vascolare arcaica, vitalizzate dal colore, da scelte cromatiche calde e mediterranee. Da qui, quella sintesi di rigore e libertà espressiva, di controllo e gestualità che attivano la suggestione evocative della sua pittura. Vasta vive la ceramica privilegiandone due dei suoi elementi costitutivi: l'acqua e il fuoco; le pennellate che scorrono il supporto con l'andamento fluido ma deciso sono esse stesse seme generativo, forma latente che scandisce il tempo circolare della genesi. L'energia del fuoco è affidata invece al colore, sia nei toni accesi dei rossi e dei verdi che in quelli notturni in cui la fiamma è contenuta ed è saturazione di luce. Opere di Vito Vasta si trovano presso il Museo dell'Arte Contemporanea de Il Cairo, in Museo di Domestic Art Pettineo (ME), l'Albergo- Museo Atelier sul mare a Castel di Tusa (ME), l'Atelier della ceramica Fiumara d'Arte a Torremuzza (ME) e presso numerose collezioni pubbliche e private. Vive e lavora a Giarre.

CARLO ZAULI

Nasce nel 1926 a Faenza (Ra) e studia al Regio Istituto d'Arte della città dove ha come docenti Domenico Rambelli e Anselmo Bucci. Interrompe gli studi a causa della guerra e li riprende nel 1946 sotto la guida di Angelo Biancini. Nel 1950 acquisisce con alcuni soci la Nuova Ca' Pirola, laboratorio del ceramista Mario Morelli, e in seguito ne diventa l'unico proprietario, creando qui il suo studio, oggi divenuto Museo Carlo Zauli. Nel 1954 partecipa per la prima volta alla Triennale di Milano, dove si presenta anche nelle edizioni del 1957, 1964 e 1968. Nella prima metà degli anni Cinquanta le sue ricerche sono fondate sulla maiolica, poi un incontro con l'artista monegasco Albert Diato lo induce a tentare delle sperimentazioni con materiali ad alte temperature, i cui risultati, costituiti da opere in gres, sono proposti nel 1957 alla Galleria Montenapoleone di Milano. Nel 1958 ottiene la cattedra di Tecnologia pratica all'Istituto d'arte di Faenza (inizia così un'attività di docente lunga circa vent'anni), realizza un imponente fregio per la reggia di Baghdad e vince il Premio Faenza al sedicesimo Concorso nazionale per la ceramica d'arte, riconoscimento che aveva già ottenuto nel 1953. Nel 1960 è tra i fondatori della manifattura La Faenza creata per la produzione di piastrelle in gres. Nel 1962 vince ancora il Premio Faenza, continua a presentare con grande successo le sue opere in molte manifestazioni, sia in Italia che all'estero, e sviluppa interessanti progetti nel campo del design. Dopo numerose sperimentazioni ottiene degli smalti caratterizzati da una particolare gamma cromatica chiara, come il notissimo Bianco Zauli. Verso la fine degli anni Sessanta gli interessi di Carlo Zauli si spostano essenzialmente sulla scultura ceramica, campo nel quale egli diventa uno degli artisti più significativi del Novecento. Muore a Faenza nel 2002.

BIBLIOGRAFIA

U. Baldini, G. Basevi, L. Borghese, *Ceramiche di Ugo Lucerni*, Stella, Firenze, 1953

D. Ballardini, F. Quatrini, *Protagonisti della ceramica moderna*, Tamburini, Milano, 1963

G. Cosi, R. Fiorini, *Ceramica contemporanea in Italia*, Il Candelaio, Firenze, 1984

G. Cosi, R. Fiorini (a cura di), *L'immagine ritrovata, l'immagine tra progetto e invenzione*, Tiziano Dalpozzo e Emidio Galassi, Rolando Giovannini, Aldo Londi, Alessio Sarri, Litografica Faenza, Faenza, 1984

B. Radice, *Memphis*, Rizzoli, Milano, 1985

E. Crispolti, *Fontana*, Electa, Milano 1986

G. C. Bojani, *Riccardo Gatti (1886-1972). Ceramiche*, Ed. Comune di Faenza, Faenza, 1987

L. Lambertini (a cura di) *Ivo Sassi*, Grafis Edizioni, Casalecchio di Reno (Bo), 1988

P. G. Castagnoli, F. D'Amico, F. Gualdoni (a cura di) *Scultura e ceramica in Italia nel Novecento*, catalogo, Electa, Milano, 1989

G. Lilli Latino, *Ceramica e scultura*. Gianfranco Budini, Tipografia Faentina, Faenza, 1989

V. Mazzarella (a cura di), *Nedda Guidi. Sì ceramica*, catalogo, Ed. Amaltea, Roma, 1989

J.-L. Chalumeau, *Artias, Nudes*, Galerie de la Corraiterie, Genève 1989

J.-L. Chalumeau (cura di) *Artias: le Peintre qui n'en croit pas ses yeux*, Galerie de la Corraiterie, Genève et Carré des arts, Paris, 1990

E. Alamaro, *Gambone. La leggenda della ceramica*, Pironti, Napoli, 1991

F. Bertoni, *Domenico Matteucci*, catalogo, Ed. Comune di Faenza, Faenza, 1991

G. C. Bojani (a cura di), *Sotto il segno dell'ansa. Giulio Busti*. Ceramiche, Ed. Comune di San Savino, Firenze, 1991

F. Volker (a cura di), *Antonio Recalcati. Terracotta*, Hirmer Verlag, München, 1991

Philippe Artias, catalogo, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1991

A. Spini, T. Paloscia, *Ceramiche di Franco Rampi*, Nidiaci Grafiche, San Gimignano (Si), 1992

C. Spadoni, *Artias*, catalogo, Grafiche Bonassi, Fermo (Ap), 1992

T. Santi (a cura di), *Stropparo*, catalogo, Serravalle Sesia (Vc), 1993

A. Emiliani, *Alfonso Leoni*, Circolo degli artisti, tipografia Romagna Faenza (Ra), 1993

AA. VV., *Guerrino Tramonti, Artista Aristocratico*, catalogo, Pataconi, Faenza, 1994

G. C. Bojani (a cura di), *Virtualità del Vaso, Variabili varianti*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1995

G. C. Bojani, F. Bertoni (a cura di), *Nedo Merendi. Paesaggi e maioliche*, catalogo, Ed. Biblioteca e Civico Museo di Urbania, Urbania (PU), 1995

G. C. Bojani (a cura di) *Faenza Faïence, Artigianato e Design due esperienze a confronto Deruta e Faenza*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1995

S. Cattani, *Art and craft. Rolando Giovannini*, Ed. Faenza, Faenza, 1995

S. Chaine, Artias, *La grande lotta per vivere*, Maison des Arts et Loisirs, Thonon-Les-Bains, France, 1995

G. C. Bojani (a cura di), *Virtualità del Vaso, Variabili varianti*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1996

A. Emiliani, E. Biffi Gentili (a cura di), *Aldo Rontini. Doppio passo*, catalogo, Montanari, Faenza, 1996

F. Ferrari, *Ettore Sottsass. Tutta la ceramica*, Umberto Allemandi, Torino, 1996

C. Benincasa (a cura di), *Alessio Paternesi. Catalogo di sculture*, Spirali, Milano, 1997

G. C. Bojani (a cura di), *Virtualità del Vaso, Variabili varianti*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1997

G. C. Bojani (a cura di), *Leandro Lega. Fra occidente e Oriente: ceramiche 1958-1992*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1997

G. C. Bojani (a cura di), *Wladimiro Tulli. Una periegesi italiana. Ceramiche 1957-1997*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1997

E. Bovina, G. Lilli Latino, *Mario Pezzi. Maioliche*, Tipografia Faentina, Faenza, 1997

N. Stringa (a cura di), *Alessio Tasca. Terre rare*, Neri Pozza, Vicenza, 1997

G. C. Bojani (a cura di), *Focus Veneto Scultori ceramisti veneti contemporanei*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1997

G. C. Bojani (a cura di), *Il Centro Montesano, artisti e tendenza ceramica di fine secolo*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1997

E. Biffi Gentili, *Antonia Campi. Antologia ceramica 1947-1997*, Mondadori Electa, Milano, 1998

G. C. Bojani (a cura di), *Federigo Fabbrini. Ceramiche tra artigianato e design*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1998

G. C. Bojani (a cura di), *Mauro Tampieri. Metamorfosi*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano, 1998

E. Di Martino (a cura di), *I Cascella, cinque generazioni d'artisti*, catalogo MAS, Giulianova (Te), 1998

G. C. Bojani (a cura di), *Selezioni di Doni 1996-98 da Fontana a Valentini ed oltre*, Giornale di mostra Milo, Vitorchiano (Vt), 1998

M. Bignardi (a cura di), *Bruno Gambone. La forma del racconto*, Incisivo, Salerno, 1999

G. C. Bojani (a cura di), *Franco Bucci. Ceramica d'uso e linee da tavola*, Giornale di mostra, Milo, Vitorchiano (Vt), 1999

G. Menato (a cura di), *Candido Fior. Il respiro delle cose*, catalogo, Cittadella, 1999

Mauro Andrea, sul filo di un'ordinata anarchia, catalogo, Tipografia Faentina, Faenza (Ra), 1999

O. Casazza (a cura di), *Marcello Fantoni. Ceramista scultore*, catalogo, Octavo, Firenze, 2000

P. De Paoli, B. Baglivo (a cura di), *Marcello Fantoni. Omaggio agli antenati*, catalogo, Polistampa, Firenze, 2001

F. Gualdoni (a cura di), *Terra & Terrasette. Alessio Tasca*, Ed. Museo Internazionale Design Ceramico, Laveno Mombello (Va), 2002

M. G. Lungarotti Marchetti, S. Pasini, R. Sforza (a cura di), *Terre di luci, le lucerne di Luigi Gismondo* per la Fondazione Lungarotti, Fondazione Lungarotti, Torgiano (Pg), 2002

J. Ruiz de Infante (a cura di), *Carlo Zauli. L'alchimia delle terre, 1952-1991*, Ed. Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza, Faenza, 2002

AA. VV., *Con le mani e con il cuore. Trent'anni di Bottega Morigi*, catalogo, Valgimigli, Faenza, 2003

M. Bignardi (a cura di), *Guido Gambone. Dipinti e ceramiche 1930-1969*, Ed. De Luca, Salerno, 2003

G. Cortenova, P. Nuzzo, *Wladimiro Tulli. Lirismi alchemici*, Marsilio, Venezia, 2003

G. Guisolfi Guazzone (a cura di), *Tommaso Cascella. Assedio*, Siegi, Milano, 2003,

W. Guadagnini, A. Riva, A. Rubini, *Alberto Mingotti: sculture dal 1998 al 2003*, catalogo, Edigrafital, Teramo, 2003

N. Stringa (a cura di), *Lee Babel, scultura per ceramica per scultura*, Grafiche Antiga, Cornuda (Tv), 2003

L. Fabbri, *Martha Pachon Rodriguez, Objetos Rituales*, Circolo degli Artisti, Faenza (Ra), 2004

F. Bertoni, *Panos Tsolakos in conversazione con Franco Bertoni*, Faenza Editrice, Faenza, 2004

Riccardo Biavati, La cena delle cento ciotole, Circolo degli artisti, Faenza (Ra), 2004

C. Spadoni (cura di), *Carlo Zauli, Garth Clark Gallery*, Litografia Faenza, (Ra), 2004

F. Bertoni, J. Silvestrini, *Ceramica italiana del Novecento*, Mondadori Electa, Milano, 2005

G. C. Bojani (a cura di), *Antonella Ravagli. Dalla poesia al trash. Le opere. I laboratori*, catalogo, Ed. Comune di Pesaro, Pesaro, 2005

C. Bartolucci, *Franco Bucci, La misura delle cose*, Industria Grafica Sat, Montecchio (Pu), 2005

G. Balbis, M. Vescovo, *Renza Sciutto*, catalogo, Litografia Bacchetta, Albenga (Sv), 2006

F. Bertoni, *Ivo Sassi in conversazione con Franco Bertoni*. Faenza Editrice, Faenza, 2006

M. C. Cossa (presentazione), *Antonella Cimatti artista e designer*, catalogo, Rovereto, 2006

E. Gaudenzi, *Novecento ceramiche italiane, protagonisti e opere del XX secolo*, vol II Dal primitivismo al design, Faenza Editrice, Faenza, 2006

Terre ritrovate: *Riccardo Biavati, Adriano Leverone: scultura ceramica contemporanea*, Certaldo (Fi), 2006

Mauro Andrea, *Arte Impura*, catalogo, Litografia Fabbri, Modigliana (Fc), 2006

A. C. Ponti, M. Pisani (a cura di), *Tommaso Cascella, Dall'interno del fuoco*, Fondazione Alviero Moretti, Deruta (Pg), 2007

E. Daini, G. Turchi (a cura di), *Buongiorno maestro! Aldo Londi, ceramista, scultore, pittore, maestro, 1929-2003*, catalogo, ETS, Pisa, 2007

Antonella Cimatti, *Porcellana Maiolica*, catalogo, Faenza Editrice, Faenza, 2008

F. Bertoni (a cura di), *Franco Bucci e i primi passi del Laboratorio Pesaro*, Giornale di mostra, Ediemme, Catenanuova (En), 2008

F. Bertoni (a cura di) *Mauro Tampieri: antologica ceramica*, catalogo, Palazzuolo sul Senio (Fi), 2008

G. C. Bojani (a cura di), *Trentatré di testa, Guido Mariani, I Quaderni del Circolo degli Artisti*, Faenza, 2008

E. Gaudenzi, *Novecento ceramiche italiane, protagonisti e opere del XX secolo*, vol III ultimi decenni, Faenza Editrice, Faenza, 2008

J. Helion, *Philippe Artias, L'Insurgé*, Area un livre d'Alin Avila, Paris, 2008

P. Almirante, G. Cefariello Grosso, *Barbaro Messina. 40 anni con lo Studio Le Nid*, Giornale di mostra, Ediemme, Catenanuova (En), 2009

J. Bentini, F. Bertoni, U. La Pietra, *Ceramiche d'arte. I luoghi di ricerca di Ugo La Pietra*, Edizioni Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza, Verona, 2009

F. Bertoni (a cura di), *I luoghi di ricerca di Ugo La Pietra, Giornale di mostra*, Ediemme, Catenanuova (En), 2009

F. Bertoni (a cura di), *Gianfranco Morini, Gestì materici*, Edizioni Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza, Faenza, 2009

M. Corradini (a cura di), *Alla ricerca del mondo interiore tra pittura e scultura. Il cammino artistico di Giuliana Geronazzo*, catalogo, La Compagnia della Stampa, Roccafranca (Bs), 2009,

F. Gualdoni (a cura di), *Carlo Zauli scultore*, Silvana, Cinisello Balsamo (Mi), 2009

Prime di copertina 1991-2009. Per un museo in progres delle arti applicate, Giornale di mostra, Ediemme, Catenanuova (En), 2009

E. Gaudenzi, *Goffredo Gaeta. L'arte della ceramica*, Artemide, Roma, 2010

Carlo Pizzichini. *Dipinti, ceramiche, bronzi, disegni*, Cantagalli, Siena, 2010

E. A. Sannipoli, *Opere di Aldo Ajò* al Museo civico di Palazzo dei Consoli, L'arteGrafica, Gubbio, 2010

M. Vescovo (a cura di), *Guerrino Tramonti, Maioliche e grès*, catalogo, Tipografia Valgimigli, Faenza, Feanza 2010

F. Bertoni (a cura di) *Rosanna Bianchi, Tradizione popolare e design*, Giornale di mostra, Ediemme srl, Catenanuova (En), 2010

M. G. Lungarotti, R.Sforza (cura di), *Bruno Ceccobelli, Lucifeste*, Lungarotti Fondation, EFFE Fabrizio Fabio Editore srl, Torgiano (Pg), 2010

G. C. Bojani (a cura di), *Bastione Sangallo otto scultrici in fortezza*, Giornale di mostra, Ediemme, Catenanuova (En), 2010

F. Bertoni (a cura di), *Ivo Sassi, le mie radici*, catalogo, Valfrido, Faenza, 2011

F. Bertoni (a cura di), *Mauro Andrea, "lo odio la ceramica"*, catalogo, Faenza, 2011

G. C. Bojani (cura di), *Alfonso Leoni, Sentimenti del Gioco*, Accademia Raffaello, Urbino (Pu), Litografia Fabbri, Modigliana (Fc), 2011

AA.VV. *Dossier, Premio Faenza 1938-2009 la storia continua*, Ediemme, Catenanuova (En), 2011

Mario Pezzi, *Omaggio a Olindo Guerrini*, catalogo, Bottega Bertaccini, Faenza (Ra), 2012

F. Gualdoni (a cura di), *Enrico Stropparo, Arte in Giardino, Rifiorir di Terre*, Gulliver Galleria, 2012

F. Gualdoni, *Carlo Zauli, Scritti e testimonianze*, Tipografia Valgimigli Faenza (Ra), 2012

C. Casali (a cura di), *Omaggio a Guido Gambone, Opere della Collezione Giuseppe Tampieri*, Giornale di mostra, Ediemme, Catenanuova (En), 2013

C. Casali (a cura di), *La scultura ceramica all'epoca di Adolfo Wildt*, Giornale di mostra, Ediemme, Catenanuova (En), 2012

P. Almirante, *Barbaro Messina e Scuola*, Ediemme, Catenanuova, (En), 2012

A. Madesani (a cura di), *Silvia Celeste Calcagno*, Silvana, Cinisello Balsamo (Mi), 2013

V. Andreoli, Puntasecca, *Ilario Fioravanti e la grafica dei sentimenti*, Fondazione Tito Balestra onlus, Longiano (Fc), 2013

M. Zattini, *Ilario Fioravanti, Il Segreto dei Segni*, Il Vicolo Editore, Cesena (Fc), 2014

M. Vignozzi Paszkowski, (a cura di) *Aldo Londi, Un ceramista del novecento*, editrice Polistampa (Fi), 2014

B. Corà (a cura di), *Carlo Zauli, 1974 Diario riservato di un viaggio in Giappone*, Magonza editore srl, 2014

S. Annichiarico, *Rosanna Bianchi Piccoli. Concentricità e Concentrazione. Cosmopiatti*, catalogo, Corraini, Milano 2015

C. Casali (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra. Da Fontana a Leoncillo da Melotti a Ontani*, catalogo, Gli Ori, Pistoia, 2015

E. Alamaro (a cura di), *Tramonti, Leoni, Mariani...stessa pasta ceramica*, catalogo, Filograf, Forlì, 2016

C. Bottini, C. Casali, *Evolution ceramica 2.0. Nicola Boccini*, ADD-ART, Spoleto (Pg), 2016

F. Bertoni (a cura di), *Clara Garesio. Fiorire è il fine*, Alfa Grafica, San Sebastiano al Vesuvio (Na), 2016

A. Pansera (a cura di), *Muky. Fra astratto e verità*, catalogo, Freemocco, Deruta (Pg), 2016

E. Schoenmann, *In Studio with Antonella Cimatti*, in *New Ceramics. The European Ceramics Magazine*, n. 5, 2016, pp. 62-63

Luciano Marziano, *Ceramica è Arte, raccolta di testi critici e recensioni*, Emil edizioni, Misterbianco (Ct), 2016

M. Manni, M. Meloni, M. Luccioli (cura di) *Keramikos 2016 Omaggio a Luciano Marziano*, Palazzo degli Alessandri, Viterbo (Vt), Freemocco Edizioni, 2016

N. Micieli (a cura di) *Paolo Vannucchi, Ceramiche*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera (Pi), 2016

A. Gagliano Candela, *Silvia Celeste Calcagno. If, Silvana*, Cinisello Balsamo (Mi), 2017

A. Valentini (a cura di), *Paolo Staccioli. Viaggio onirico*, catalogo, Polistampa, Firenze, 2017

G. Garrera, *Alfonso Talotta, Tracciati Urbani 1979-1980*, Davide Ghaleb Editore, Vetralla (Vt), 2017

E. Dal Prato (a cura di), *Amici della Ceramica e del MIC le donazioni*, Giornale di mostra, Emil edizioni, Misterbianco (Ct), 2017

I. Biolchini (a cura di), *Giorgio di Palma Silvia Naddeo. Just waht is it that makes today's homes so different, so appealing?*, catalogo, Faenza, 2018

I. Biolchini, C. Casali (a cura di), *Ceramics Now!*, catalogo, Con-fine Edizioni, Monghidoro (Bo), 2018

S. Boggio, *Ceramica, nuova materia d'arte*, in *Arte*, n. 539, 2018

P. Capitanio (a cura di), *Conoscere Giuseppe Tampieri (1918-2014). Ricordi, riflessioni, affetti*, catalogo, Carta Bianca, Faenza, 2018

G. Cefariello Grosso (a cura di), *Prime di copertina/Fuping*, Giornale di mostra, Emil, Misterbianco (Ct), 2018

L. Fiorucci, *Ugo La Pietra & Manifattura Rometti*, Silvana, Milano, 2018

L. Fiorucci (a cura di), *Massimo Luccioli. Dal segno al frammento. L'indistinto spaziale*, Editoriale Umbra, Foligno (Pg), 2018

M. Zauli (a cura di), *About (no Abaout) a vase*, catalogo, Tipografia Valgimigli, Faenza, 2018

L'universo simbolico di Bruno Ceccobelli, in *Arte*, n. 550, 2019

Primediscopertina 1990-2018 una collezione in divenire, Emil, Misterbianco (Ct) 2018

B. Corà, D. Eccher, F. Tedeschi, *Enzo Esposito, Prearo*, Milano, 2019

Giorgio Di Palma, 29 giorni a Fuping diario di un ceramista, Itagrafica Oria srl, 2019

L. Hockemeyer (a cura di), *Clara Garesio, Mirabilia e Naturalia Ceramiche e Carte*, Edizioni Editalfa, 2019

C. Casali (a cura di), *Alfonso Leoni. Genio ribelle 1941-1980*, Silvana, Cinisello Balsamo (Mi), 2020

G. Cefariello Grosso, *Bruno Gambone: From the Olnick Spanu Collection*, catalogo, Magazzino Italiano Art Foundation, New York, 2020

M. G. Massafra, R.Lupi, S. Severi, *Guerrino Tramonti, alchimie di terra e di luce*, Edilazio (Rm), 2020

F. Gualdoni (a cura di), *Italia: una generazione*, Edizioni Archeoares, Viterbo (Vt), 2020

E. Camponi, G. Cefariello Grosso, R. Giustini, S. Stagetti, Guido Gambone. Grès, Tiburtini, Roma, 2022

G. Cefariello Grosso, Assemini. *La Collezione Civica di Ceramiche Artistiche*, Ilisso, Nuoro, 2022

C. Casali, T. Daicho (a cura di), *Nino Caruso. Forme della memoria e dello spazio*, catalogo. Ed. Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza, Faenza, 2022

S. Mazzotti, M. Pulini (cura di) *Ilario Fioravanti, Il Bestiario*, Agenzia NFC, Rimini. 2022

L. Fiorucci (a cura di), *Clara Garesio Giuseppe Pirozzi. Genesi*, catalogo, Ariello, Napoli, 2023

L. Gavioli, *Ilario Fioravanti. Terrecotte policroma*, Marsilio, Venezia, 2023

M. Zattini (a cura di), *Fioravanti 100! Fuochi d'amore*, Il Vicolo divisione libri, Forlì-Cesena, 2023

L. Fiorucci (a cura di) *Ugo La Pietra, Omaggio a Deruta: Uno Sull'Altro*, Silvana, Cinisello Balsamo (Mi), 2024

G. Gardini (a cura di), *Caos e il suo contrario. Materia animata: morfogenesi Morigi, il cinquantenario*, catalogo, Faenza, 2024

E. Gaudenzi, *Maestri della ceramica italiana. Collezione Pieri Moretti*, Tipografia Valgimigli, Faenza, 2024

S. Marchini, A. Colasanti, B. Ceccobelli, Bruno Ceccobelli. *L'opera non altro*, Silvana, Cinisello Balsamo (Mi), 2024

F. Pirozzi, *Ceramica contemporanea d'autore in Italia*, FedOAPress, Napoli, 2024

M. C. Bettini, A. Polveroni (a cura di), *Franco Giorgi. Passione e sperimentazione*, Gangemi, Roma, 2025

M. Soldati (a cura di), *Rolando Giovannini. Librettino di Neo pattern Design. Aspetti progettuali e sperimentazioni*, La Mandragora, Imola (Bo), 2025

ECCO
LE TRADUZIONI IN INGLESE
DEI TESTI DA PAGINA 2 A PAGINA 186



Finito di stampare
nel mese di novembre 2025
presso Rotomail Italia spa
per la Emil edizioni Misterbianco CT
www.emil.it - Printend in Italy



Aldo Ajò
Antò - Antonia Campi
e Antonella Ravagli
Philippe Artias
Atelier Franco Bucci
Lee Babel
Gary Wayne Benna
Riccardo Biavati
Katherine Blacklock
Nicola Boccini
Massimo Boi
Valter Boj
Franco Bucci
Gianfranco Budini
Giulio Busti
Silvia Celeste Calcagno
Bona Cardinali
Nino Caruso
Tommaso Cascella
Bruno Ceccobelli
Ceramica Gatti 1928
Orazio Ciaramella
Antonella Cimatti
Elisa Confortini
Tiziano Dalpozzo
Sara Dario
Giorgio Di Palma
Enzo Esposito
Federigo Fabbrini
Marcello Fantoni
Candido Fior
Ilario Fioravanti
Evandro Gabrieli
Goffredo Gaeta
Bruno Gambone
Guido Gambone
Clara Garesio
Giuliana Geronazzo
Franco Giorgi
Rolando Giovannini
Alfredo Gioventù
Luigi Gismondo
Nedda Guidi
Tomo Hirai
Ugo La Pietra
Leandro Lega
Alfonso Leoni
Adriano Leverone
Mario Lo Coco
Aldo Londi
Massimo Luccioli
Ugo Lucerni
Guido Mariani
Domenico Matteucci
Andrea Mauro
Nedo Merendi
Barbaro Messina
Mirta Morigi
Gianfranco Morini
Muky Vanda Berasi
Martha Pachon Rodriguez
Marta Palmieri
Alessio Paternesi
Mario Pezzi
Rosanna Piccoli Bianchi
Giuseppe Pirozzi
Piergiorgo Pistelli
Carlo Pizzichini
Roberto Polidori
Paolo Polloniato
Karin Putsch-Grassi
Francesco Raimondi
Franco Rampi
Antonella Ravagli
Antonio Recalcati
Aldo Rontini
Ivo Sassi
Renza Sciutto
Ettore Sottass
Angelo Spagnolo
Paolo Staccioli
Enrico Stropparo
Franco Summa
Alfonso Talotta
Giuseppe Tampieri
Mauro Tampieri
Alessio Tasca
Nina Tasso
Guerrino Tramonti
Panos Tsolakos
Wladimiro Tulli
Paolo Vannucchi
Vito Vasta
Carlo Zauli