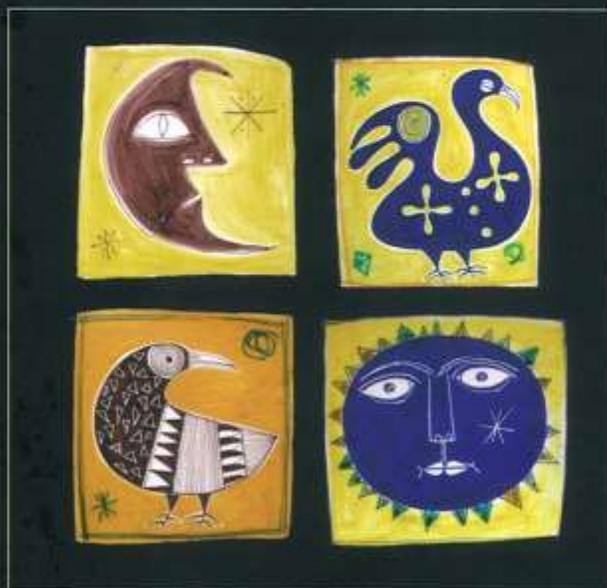


IL TERZO CIELO DI CASTELLI

L'edizione moderna del soffitto di San Donato



*Comitato Organizzatore Mostre
Ceramiche Antiche e Moderne - Teramo*

IL TERZO CIELO
DI CASTELLI
L'edizione moderna del soffitto di San Donato

a cura di
Maria Selene Sconci

Sommario

- 19 **Tradizione e Innovazione a Castelli alla metà del XX secolo.
Il ruolo della scuola d'arte**
Maria Selene Sconci
- 31 **La riedizione del soffitto di San Donato di Castelli**
Ilaria Materazzo
- 43 **Il “Terzo Cielo” di Castelli e la locale tradizione dei soffitti a mattoni dipinti**
Giovanni Giacomini
- 51 **La Scuola d'Arte di Castelli (1906 - 1954)**
Giovanni Corrieri
- 57 **Riflessioni in margine ad una mostra**
Lucia Arbace
- 71 **Le Opere**
- 73 *il sole, la luna, gli aquiloni, le mongolfiere, i calici e le architetture*
- 87 *i decori vegetali*
- 97 *le figure umane*
- 111 *i decori animali*
- 147 *i decori geometrici*
- 185 *i decori graffiti*
- 201 *i velieri e le locomotive*
- 219 **Bibliografia generale**
Veronica Minutillo



Teramo, 2010,
Archivio di Stato
(ex convento di
S. Agostino)

L'instancabile Comitato per le Mostre della Ceramica di Castelli, prima, e di Ceramica Antica e Moderna, oggi, che ho l'onore di presiedere, ha messo a segno un altro successo: il recupero del Terzo Cielo, ovvero il ritrovamento di gran parte delle 360 mattonelle realizzate nel 1954 dagli allievi e dai maestri castellani per partecipare alla X Triennale dell'Artigianato di Milano. Siamo stati guidati in questa ricerca e notevolmente facilitati dalla ben documentata tesi della signora Ilaria Materazzo, seguita dal Maestro Gian Carlo Bojani. La Materazzo è riuscita, nella sua tesi, a ricostruire l'intera vicenda e ad individuare il luogo dove sono depositate. L'attivissimo Comitato ha effettuato immediatamente un sopralluogo nell'Istituto d'Arte di Firenze dove sono conservate le opere dei maestri castellani. Grazie alla cortese e signorile accoglienza della Preside, Professoressa Maria Anna Franceschini e della Professoressa Felici, abbiamo potuto prima avere una conoscenza di 30 tavelloni e poi abbiamo potuto rintracciarne 258 su 360. Abbiamo deciso di riportare tutte le opere disponibili del Terzo Cielo di Castelli nella sua culla, e poi a Teramo, rendendo onore ai Maestri Guerrino Tramonti, Arrigo Visani e Serafino Mattucci, che, nel 1954 lavorarono freneticamente insieme ad un gruppo di allievi per realizzare il pregevole complesso che è opera moderna, ma che si ricollega artisticamente e per alcune figure alla tradizione della scuola castellana e ai precedenti due soffitti della Chiesa di San Donato. La Sig.ra Franceschini durante la nostra visita accennò fugacemente ad una trattativa fatta nel 2006 dall'Istituto d'Arte di Castelli per riportare in Abruzzo quello che restava del Terzo Cielo. L'iniziativa, voluta e caldeggiata dal Prof. Di Giosaffatte, al quale molto deve l'Istituto d'Arte e la città di Castelli, sia per le opere d'arte in ceramica molto pregiate, da lui realizzate, sia anche per il lavoro prezioso da lui svolto nelle fiere, organizzate per conto della Regione Abruzzo, e in tante altre occasioni per far conoscere e apprezzare la ceramica castellana, non andò in porto. Il nostro Comitato, che aveva già in passato organizzato mostre prestigiose della ceramica di Castelli, ha scoperto e riportato, per la prima volta, in Italia la ricchissima collezione di opere in ceramica di Castelli del Museo Ermitage di San Pietroburgo. Nello stesso Museo di San Pietroburgo abbiamo organizzato una mostra storica esponendo le più belle ceramiche di Castelli. Il Comitato proseguirà la sua attività per far conoscere e apprezzare tutta la produzione della ceramica castellana e opererà anche rendendosi promotore di altre iniziative per rendere possibile un arricchimento di opere nel Museo della ceramica di Castelli che è e deve rimanere il più importante della Regione. Nello stesso tempo lavoreremo per creare un Museo nella città di Teramo, che è l'unico capoluogo abruzzese a non avere una raccolta significativa di ceramiche castellane. È lodevolissima l'iniziativa della Fondazione della Cassa di Risparmio di esporre nell'antico Palazzo dei Melatini una ricca raccolta di ceramiche di Castelli. Potrebbe essere questo il nucleo principale intorno al quale costruire un Museo della ceramica nella città di Teramo. Con questi intenti sta operando il Comitato che, stranamente in questi giorni è oggetto di attenzioni malevoli da parte dei soliti nemici di Castelli che ci accusano di voler trasferire il Museo della cittadina montana a Teramo. L'accusa è ridicola, inventata di sana pianta, non credibile, ma purtroppo alcuni le prestano orecchio interessato. Noi al contrario, continueremo ad operare con impegno, intelligenza ed efficacia per esaltare la grande scuola di ceramica castellana.

on. Antonio Tancredi
Presidente Comitato Organizzatore

Tradizione e Innovazione a Castelli alla metà del XX secolo. Il ruolo della scuola d'arte

Maria Selene Sconci

Nel tentativo di indagare il significato, o meglio i significati propri della vicenda artistica che rappresenta l'oggetto del presente studio, la realizzazione nel 1954 -nella Scuola d'Arte di Castelli- di un soffitto in maiolica policroma di grandi dimensioni, è indispensabile analizzare criticamente quella interessantissima esperienza e contestualizzarla storicamente nel fertile e dinamico clima culturale, politico ed economico dell'Italia nel secondo dopoguerra. Vista l'estrema specificità del nostro tema la riflessione va ricondotta nei termini concreti del processo di modernizzazione della nazione che era in atto anche in campo artistico, e va messa in relazione al rapporto esistente tra Tradizione e Innovazione ed all'importante ruolo svolto in tal senso, dalle scuole d'arte. Gli argomenti dibattuti, già ampiamente affrontati a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, riguardano il generale processo di emancipazione culturale dell'Italia. Tale processo era stato positivamente avviato innanzitutto mediante l'attuazione di un capillare adeguamento del sistema-scuola alle tematiche emergenti dal più avanzato dibattito internazionale che era in corso; in tal senso l'educazione artistica e quella tecnico-industriale rivestivano un ruolo di grande centralità sia sociale che culturale¹. Testimonianza di tale travaglio era stata la creazione, già sul finire dell'Ottocento, dei Musei Artistici Industriali e, contemporaneamente, delle Scuole d'Arte e di Artigianato; soprattutto queste ultime erano state disseminate sul territorio nazionale con il compito precipuo, individuato lucidamente dal legislatore, da un lato di

salvare dalla dispersione, conservandolo e valorizzandolo, l'enorme e prezioso patrimonio di saperi locali ritenuto di massima importanza nel processo di costruzione dell'identità nazionale e dall'altro di mantenere un forte contatto tra la periferia ed il centro al fine di garantire quell'indispensabile rapporto con le tematiche e le modalità tecnologiche connesse ai processi di modernizzazione in atto. Si era trattato, in sostanza di un primo, grande riconoscimento del valore assoluto della tradizione di cui la continuità della pratica artigianale poteva garantire la sopravvivenza ed il pieno sviluppo². L'istituzione della Scuola d'arte di Castelli rientra pienamente in questo programma di salvaguardia e di valorizzazione del patrimonio culturale in Italia; le difficoltà incontrate da questa giovane istituzione locale sono diffusamente prese in esame nel saggio che, in questo catalogo, ricostruisce dettagliatamente la sua storia a partire dal 1906, anno della sua fondazione. Cinquanta anni di vita sono la cifra che giustifica il lungo travaglio necessario alla attestata conquista, nel 1954, di un alto profilo didattico e professionale testimoniato dalla dimostrata capacità di assumersi il ruolo autonomo e preminente in occasione della partecipazione alla più importante manifestazione espositiva dell'epoca, la Triennale di Milano, quell'anno arrivata alla sua decima edizione³. La scuola di Castelli fu invitata a partecipare a tale manifestazione insieme a numerose altre scuole d'arte italiane, anch'esse con sedi disagiate perché dislocate in centri minori della penisola; evidente l'obiettivo di creare rapporti sempre più efficaci

ci tra la scuola ed il mondo esterno artistico, artigianale ed industriale, nello spirito di ricerca e di rinnovamento complessivo⁴. Tutte quelle scuole, legate per lo più alla cultura e all'arte locale, di cui erano l'integrale espressione, furono stimolate a cimentarsi in elaborati importanti che rappresentassero la testimonianza esatta della capacità tecnica posseduta da quelle comunità didattiche ed al tempo stesso della loro capacità di rinnovarsi⁵. Il richiamo al "rinnovamento", espresso chiaramente nel bando della Direzione della Triennale alle scuole d'arte invitate a partecipare a quella competizione internazionale, rappresentava un evidente messaggio ed uno stimolo programmatico sostenuto da una forte istanza modernista cui l'intera manifestazione lombarda era informata. In quegli anni il presidente della scuola di Castelli era Potito Randi (oltre che sindaco della cittadina abruzzese dal 1951) e il era direttore Guerrino Tramonti, entrambi recepirono pienamente il senso di tale messaggio che era perfettamente in linea con i loro profili professionali, l'uno imprenditore della ceramica animato da spirito modernista, l'altro ceramista padrone della tecnica antica ma sensibile alle istanze dalla produzione artistica contemporanea. Tramonti aderì con entusiasmo all'idea di realizzare la versione moderna del soffitto maiolicato della chiesa di San Donato⁶. Si organizzò per raccogliere con coraggio la sfida al rinnovamento lanciata dalla Direzione della Biennale e si avviò a progettare la sua personale risposta alla richiesta avanzata dalla moderna committenza; lo fece da direttore della scuola d'arte di Castelli, coinvol-

gendo alcuni fra i suoi più versatili docenti e certamente i suoi allievi migliori⁷.

La X Triennale di Milano e l'attenzione alla realtà contemporanea



L'attenzione alla realtà contemporanea coinvolse la Triennale nell'opera di ricostruzione post-bellica, durante la quale assunse un ruolo preminente nella realizzazione di rilevanti operazioni architettoniche ed urbanistiche⁸. Proprio da questa esperienza era nato l'interesse della Triennale per la pianificazione urbanistica e le innovazioni tecnologiche applicate all'edilizia, che diventeranno uno dei temi fondamentali del dibattito culturale della metà del XX secolo. Giunta nell'anno 1954 alla sua decima edizione, la Triennale di Milano, la cui denominazione aggiornata era "Esposizione Internazionale delle Arti Decorative, Industriali, Moderne e dell'Architettura", si presentava come una rassegna delle arti applicate estremamente complessa, sia per il numero e la diversità dei settori che interessava, sia per la specializzazione con cui essa si impegnava ad affrontarli, studiarli ed illustrarli. Innovativa fu la sua esposizione, strutturata come una vera e propria invenzione scenica, con una composizione architettonica mutevole, animata dalle opere d'arte contemporanee e dai loro artefici, dalle architetture sperimentali,

in questa pagina

Milano, 1954,
Logo della X Triennale

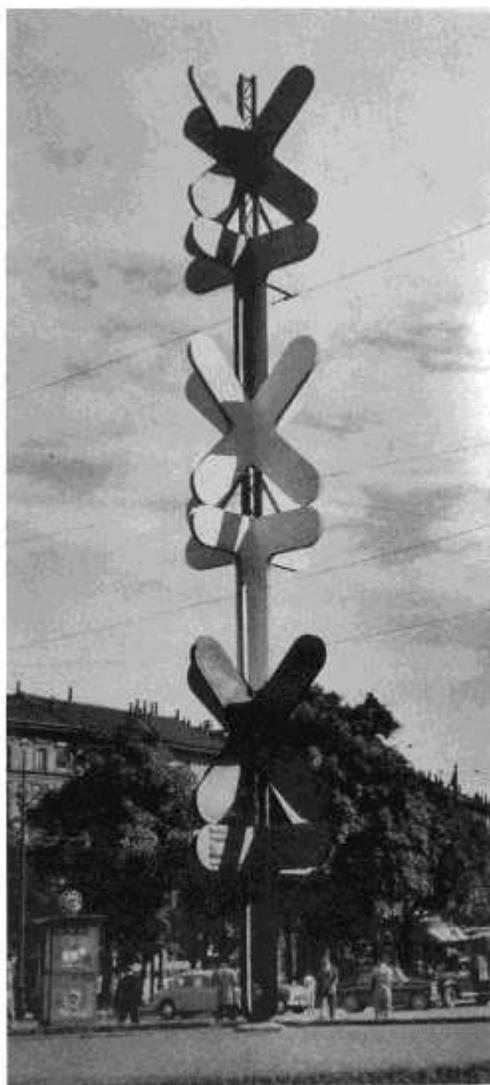
nella pagina seguente

Milano, 1954,
Manifesti della X Triennale

dall'oggettistica realizzata su base industriale (con uno studio particolare riservato alla scelta delle materie ed ai colori), riservando una particolare cura e ricerca stilistica alla partizione degli spazi e dei volumi, una realtà espositiva molto viva e variabile, aperta al confronto culturale e programmatico con le esperienze artistiche del resto del mondo. Quindici i paesi stranieri invitati a partecipare e ad esporre le proprie opere in altrettanti padiglioni tematici con l'obiettivo di affermare i nuovi valori fondanti dell'esperienza artistica quali l'unità-correlazione e quasi reciprocità delle arti, l'unità e l'universalità di tutte le arti e la collaborazione tra



il mondo dell'arte e quello della produzione industriale⁹. In quegli anni, nella fase della piena ripresa dell'economia italiana, era in corso un serrato dibattito teso al recupero ed alla rivalutazione delle arti decorative in funzione di stimolo all'architettura, all'ambiente ed al *design* industriale¹⁰. Le opere dell'artigianato artistico cominciavano ad essere applicate ed utilizzate nell'edilizia e nelle scelte di sistemazione degli interni: venivano inoltre riprese come motivo decorativo negli arredi, nelle



suppellettili, nei monili, nella cartellonistica e nella grafica pubblicitaria¹¹. Il nodo teorico centrale era quello relativo allo studio ed alla verifica funzionale delle potenzialità connesse al tema della "universalità delle arti", che amava riflettere sulle problematiche legate all'integrazione delle Arti con l'Architettura visto che in tutta la nazione si andava realizzando l'incontro degli artisti con gli architetti caratterizzato da un'entusiastica e spesso incontrollabile voglia di sperimentare e di fare con grande fantasia creativa e fuori dai canoni ac-



in questa pagina

Milano, 1954,
C. Conte, A. Steiner,
struttura pubblicitaria
della Triennale in
piazza Cadorna

nella pagina seguente

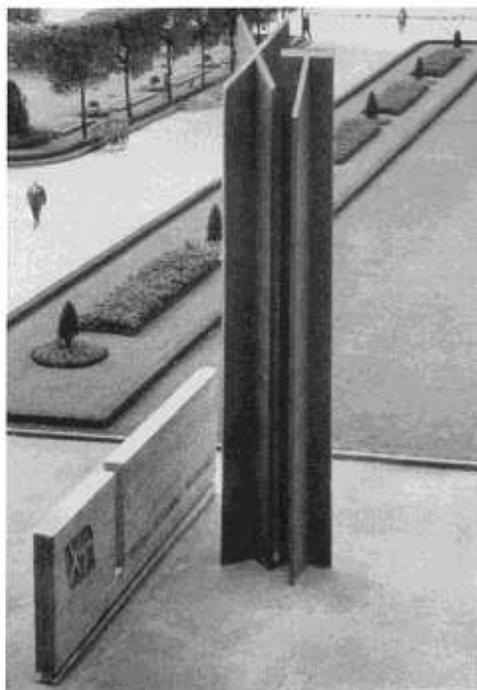
Milano, 1954,
R. Muratore, L. Fiori,
struttura pubblicitaria per
la X Triennale in piazza
Duca D'Aosta

cademici. La “sintesi delle arti” scaturiva dal confronto quotidiano tra gli artisti e gli architetti ed era finalizzato ad una reale integrazione fra i linguaggi. In tale dibattito il ruolo delle scuole d'arte ceramica e dei ceramisti, che ne rappresentavano i diretti interlocutori, veniva riscoperto come particolarmente fecondo ed aperto alle nascenti esigenze di produzione di manufatti unici destinati alla riproduzione seriale ed all'utilizzo indiscriminato nel campo architettonico per fini decorativi. La produzione ceramica, da sempre legata alle forti

possibilità espressive del mezzo, alla facile manipolazione e alla trasformazione in senso materico e cromatico delle superfici, rispondeva magnificamente ad una precisa richiesta di mercato che a tale mezzo espressivo riconosceva una efficace e significativa rispondenza alla migliore creatività mediterranea¹⁷.

Tramonti, Visani e Mattucci: la nuova ceramica di Castelli

Il compimento dell'edizione moderna del seicentesco soffitto della chiesetta di San Donato, si configura senza dubbio come la più importante impresa ceramica del '900 per il forte messaggio di rinnovamento di cui era portatrice, per la perizia tecnica che mise in campo ed in ultimo per il significato profondo che l'aveva animato. Il modello cui si riferiva era infatti il maggiore documento in maiolica mai realizzato dai ceramisti castellani, custode e depositario di tutti i simboli e significati più sacri per la comunità locale. Si trattava del modello per antonomasia, del monumento ceramico per eccellenza, del documento vergato dai ceramisti del XVII secolo, vistosa testimonianza della storia locale, della religiosità popolare e dell'intera identità collettiva. I docenti della Scuola d'Arte di Castelli accolsero prontamente l'istanza al rinnovamento lanciata dalla Biennale lombarda e la interpretarono con magistrale abilità: accolsero la sfida rendendo onore pienamente alle illustri tradizioni che avevano fatto grande ed apprezzata la manifattura locale, considerata a ragione, anche



all'epoca, tra le più importanti d'Italia. E' lecito immaginare che all'interno del laboratorio della scuola d'arte di Castelli, nel corso dei mesi di vacanza dall'attività didattica vera e propria, si sia attuato un clima creativo e collaborativo degno della più affiatata bottega d'altri tempi mettendo in atto la ritualità di tutti i gesti antichi connessi alla lavorazione ceramica ed il susseguirsi delle delicate fasi di decorazione. Le veloci e preliminari operazioni relative alla smaltatura della superficie dei singoli tavelloni prescelta per il lavoro, il posizionamento degli stessi sui cavalletti per la realizzazione dei decori, le rapide pennellate a mano libera per la prima stesura del disegno (affidate per lo più ai maestri), la paziente e lunga opera di campitura (affidata per lo più dagli allievi), le frenetiche ed impegnative cotture con i forni (rigorosamente a legna) che furono tenuti attivi giorno e notte per molti giorni, infine le trepidanti aperture degli stessi per effettuare la verifica finale sui singoli manufatti (perchè solo la mancanza assoluta di difetti, l'essere cioè scampato ad un'innumerabile serie di rischi e pericoli di rottura e di deperimento, poteva consacrare il manufatto alla condizione di prodotto finito)¹³. Questo deve essere stato l'ambiente positivo e insieme stimolante che ha consegnato alla storia la fornitura di ben 356 tavelloni costituenti la moderna interpretazione dell'antico soffitto di San Donato che rappresenta l'oggetto del nostro studio. L'esame delle 258 formelle oggi superstiti evidenzia la presenza di un fantasmagorico repertorio figurativo caratterizzato da una marcata libertà compositiva e da una squillante

resa cromatica, opera corale, realizzata a più mani, quelle degli insegnanti e degli allievi della scuola, accomunati dalla padronanza della tecnica e dalla passione per il "fare ceramica". Un esercizio di stile che rende conto dell'adeguatezza della risposta della cittadina di Castelli alla chiamata milanese e documenta in maniera esemplare lo stato delle cose in campo artistico in quello sperduto paesino collocato ai piedi del Gran Sasso da sempre dedito alla lavorazione della ceramica. Non fu certo un caso se Guerrino Tramonti, **Arrigo Visani,**



in questa pagina

Milano, 1954,
allievi ed insegnanti della
Scuola d'Arte di Castelli

nella pagina seguente

Castelli, 2010, agosto,
allestimento espositivo
edizione moderna del
soffitto di San Donato

Serafino Mattucci insieme ai loro giovanissimi allievi, si ritrovarono a realizzare quell'impresa pittorico-compositiva. I tre insegnanti erano già gli interpreti consacrati del rinnovamento della ceramica italiana ed erano attivi tra la Romagna, loro terra di origine e di formazione, e l'Abruzzo. Insieme a ceramisti come Giorgio Saturni (Colledara, 1914 - Pescara, 2006) e Giorgio Baitello (Venezia, 1908-Pescara 1995) e grazie ai forti legami stretti da tutti e tre con la scuola d'arte locale (Serafino Mattucci era stato insegnante nel-

la scuola di Castelli a partire dal 1943 e dal 1958 al 1977 ne sarebbe stato il direttore; Guerrino Tramonti direttore dal 1953 al 1957; **Arrigo Visani** dal 1950 al 1960 vi insegna materie artistiche e tecnologia ceramica), erano stati gli artefici del rinnovamento dello stile espressivo castellano a partire dalla fine degli anni Quaranta e per tutto il decennio successivo¹⁴. D'altra parte quelli erano anni di grande fermento per numerosi artisti della ceramica che, influenzati dalle più recenti tendenze dell'avanguardia figurativa, avevano definitiva-



mente abbandonato modalità espressive legate al conseguimento di mere finalità ornamentali ed alla stanca ripetizione dei temi tradizionali e si erano dedicati alla sperimentazione di nuovi modi di fare ceramica¹⁵. Ne consegue che i cento metri quadri circa di soffitto finiscono per diventare una sorta di catalogo collettivo delle opere degli autori su citati: impossibile (e per certi versi anche inutile) l'individuazione univoca delle diverse "mani" nella realizzazione dei singoli decori, ogni disegno è riferibile ad ognuno dei tre, ogni costruzione pittorica, anche la più riconoscibile e stilisticamente ascrivibile a questo o a quell'altro, nel complesso perde le sue caratteristiche autoriali e si mimetizza in un caleidoscopico insieme che costituisce l'intero documento. I repertori iconografici propri dei tre artisti/ceramisti si fondono in un *unicum* eterogeneo e differenziato, realizzato per stupire e per sovvertire un'ordine preordinato. Gli artisti lavorano talvolta con gli spolveri, ma per lo più a mano libera, impostano velocemente il decoro, scandiscono lo spazio con misura ed equilibrio compositivo e disseminano il soffitto di meravigliosi oggetti della vita quotidiana, colorati, divertenti, ammiccanti, provocatori, metafisici, naturali, puerili, ripetitivi, ma tutti straordinariamente belli e colorati. Dai battelli a vapore ai trenini, alle mongolfiere, passando per gli aquiloni e le architetture fantastiche; e poi i fiori, le salamandre, i canguri, gli antichi velieri, il sole, la luna, i calici, i pesci e gli uccelli, le barchette di carta e le pistole, i topolini, le gabbie, gli spiedi ed i gatti; i profili umani, volti stilizzati e forme geometriche di ogni genere.

Sul nuovo soffitto si compongono con leggerezza e freschezza compositiva tre universi figurativi, tre esperienze pittoriche accomunate dal comune denominatore del valore della contemporaneità¹⁶. La comunità artistica castellana oggi finalmente accoglie ed espone, dopo quasi sessant'anni di completo oblio, quell'importante reperto ceramico, che è stato poeticamente ribattezzato "Il Terzo Cielo di Castelli"¹⁷. Si porta a compimento in tal modo un'importante opera di tutela e di valorizzazione che attendeva da molti decenni e che oggi è resa possibile grazie al convergente interessamento di diverse forze in campo. Il lavoro condotto sin qui dal Comitato Organizzatore Mostre Antiche e Moderne insieme al Comune di Castelli ed ai due Istituti Statali d'Arte, quello di Firenze e quello di Castelli, è la testimonianza tangibile delle straordinarie potenzialità operative offerte dalla felice sinergia tra pubblico e privato. L'esposizione odierna, di cui questo studio rende conto, ha scelto per i duecentocinquanta tavelloni smaltati e dipinti un allestimento innovativo, che offre alla pubblica fruizione le due magnifiche falde del soffitto ribaltate, per consentire il massimo della lettura di ogni particolare decorativo. Anche la disposizione nel presente catalogo delle singole opere è stata informata all'esigenza della massima comprensione e godimento dell'imponente repertorio figurativo tramandato da quei singoli manufatti ceramici, si è deciso pertanto di raggrupparli, per quanto possibile, sulla base dei soggetti rappresentati, nominati a grandi gruppi, quasi a indicare le diverse sezioni tematiche che compongono l'opera.

L'obiettivo che ci siamo posti è stato quello di facilitarne la lettura mediante la giustapposizione dei soggetti ricorrenti in modo tale da rendere più evidenti le affinità ed al tempo stesso più stridenti le diversità.

Note:

1 Cfr. Muratore G., "Il Museo Artistico Industriale di Roma, per un'arte utile" in Borghini G. (a cura di), *del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, ICCD 2005, pp. 23-34.

2 Cfr. Ballardini D., "Situazione e problemi attuali dell'artigianato in Italia", in *Homo Faber. Rassegna internazionale del lavoro e dell'istruzione*, a.IV, n. 22-ugosto, Roma, Fratelli Palombi Editori 1953, pp. 1321-1330.

3 La grande esposizione lombarda, concepita come importante rassegna finalizzata alla valorizzazione della migliore produzione artigianale italiana, era nata a Monza nel 1923 come "Mostra internazionale di arte decorativa" ed aveva una cadenza biennale. Organizzata a cura dell'ISIA (Istituto Superiore di Industrie Artistiche) e pensata in un primo tempo per esporre le opere create dagli allievi dell'Istituto, fu subito aperta ai contributi artistici internazionali. Diventata triennale la cadenza espositiva a partire dal 1930, da subito si pose come obiettivo lo stimolo dell'interazione tra l'industria, il mondo produttivo e le arti applicate. A poco a poco aveva ampliato la sua competenza all'arredamento, all'architettura ed all'urbanistica, aprendo in seguito alla pittura ed alla scultura pensate in funzione decorativa, finché nell'edizione del 1954 si caratterizzò definitivamente come spazio poliedrico e multifunzionale aperto allo studio ed alla sperimentazione pratica dei risultati formali del lavoro industriale. La denominazione "Triennale di Milano" era stata riconosciuta e registrata in forma permanente, in data 27 ottobre 1932, dal *Bureau International des Expositions* ai sensi dell'Art. 8 della Convenzione riguardante le Esposizioni Internazionali firmata a Parigi il 22 novembre 1928 alla quale l'Italia aveva aderito.

4 Cfr. *Decima Triennale di Milano*, con scritti di Francesco Aaras *et alii.*, catalogo mostra, Milano, SAME editore 1954, pp. 5-10.

5 Tale sezione fu curata da Ferruccio Pasqui con la collaborazione di Franco Mazzini e con gli allestimenti realizzati dagli architetti Franco Albini e Franca Helg. Gli allievi della Scuola per la Ceramica di Pietrasanta, specializzati per la lavorazione del marmo, avevano eseguito un pavimento in cui

la composizione artistica veniva integrata con mezzi di lavorazione meccanica; quelli di Comiso, un grande pavimento graffito nella pietra speciale locale, mentre a Siracusa gli allievi avevano eseguito un grande tavolo con motivi innovativi prendendo spunto dalle venature del legno di fico selvatico. A Sesto Fiorentino i giovani avevano eseguito esemplari di porcellana, ritenuti eccellenti per la perfezione tecnica e per la bellezza della materia; a Gorizia era stato costruito un pavimento con pietre locali a mosaico; a Sulmona a testimonianza della magnifica tradizione abruzzese per la lavorazione dei metalli era stato prodotto un camino moderno sbalzato in rame; ad Avellino un grande arazzo ricamato; a Castelmassa dei battenti in legno intarsiato. Gli istituti e le maggiori scuole avevano inoltre prodotto tappeti (Sardegna), ceramiche (Sicilia, Veneto e Toscana).

6 Per i dovuti approfondimenti sulla poliedrica personalità di Potito Randi e sulla sua intensa attività imprenditoriale svolta a Castelli e a Teramo nel decennio 1943-1953 si veda Sconci M.S., *Le ceramiche di Castelli nella collezione SPICA*, Roma, Collezioni Numismatiche 2010; sul ceramista Guerrino Tramonti si veda Ruiz de Infante J., *Guerrino Tramonti Magiche pollicromie* (a cura di), Milano, Silvana Editoriale 2009.

7 La scelta del soggetto da realizzare fu suggerita da Ferruccio Pasqui, direttore della Scuola d'Arte di Firenze e in quell'anno ordinatore per la Triennale, della Sezione dedicata alle mostre delle scuole d'arte. Gli allievi che parteciparono al lavoro furono Gabriele de Petris, Dante di Sante, Rossana Pardi ed Ennio Terregna.

8 Nell'ambito dell'Ottava edizione della Triennale di Milano, svoltasi nell'anno 1947, in piena ricostruzione post-bellica, fu proposta e progettata la nascita del quartiere di Quarto Oggiaro di Milano; in particolare Pietro Bottoni commissario straordinario, che nel 1945 promosse la realizzazione di questo "Quartiere sperimentale" e al suo interno del Monte Stella, un'altura artificiale costituita con i detriti degli edifici crollati durante il conflitto mondiale. La realizzazione richiese diversi anni e tra il 1946 ed il 1947 si realizzarono le prime case, per ospitare chi era rimasto senza tetto, seguendo undici modelli diversi, progettati da architetti che avevano vinto un concorso nazionale. Nel 1948 si realizzarono per la prima volta in Italia case prefabbricate a quattro piani. Anche

la chiesa del quartiere, a pianta circolare, fu realizzata sulla base di un progetto vincitore di un concorso. Molta attenzione venne prestata agli spazi verdi, sia con la realizzazione dei primi campi gioco per ragazzi, sia con aree verdi condominiali, sia infine con la creazione di un vasto parco di circa 375.000 metriquadri, in grado di soddisfare non solo le esigenze degli abitanti del quartiere ma anche, in generale, di tutta la città, di cui costituisce un importante polmone verde. Grazie alla particolare tensione ispiratrice del progetto, e alle particolari circostanze che hanno reso possibile la sua realizzazione, il quartiere è tuttora un ottimo esempio di vivibilità urbana.

9 L' Austria, il Belgio, il Canada, la Danimarca, la Finlandia, la Francia, la Germania, lo Stato di Israele, la Norvegia, l'Olanda, la Spagna, la Svezia, la Svizzera, l'Inghilterra e gli Stati Uniti.

10 Cfr. Saragat G., "Senso e funzione della Triennale", dal discorso di inaugurazione della Triennale, in *Decima Triennale di Milano, op. cit.* pp. 13-18.

11 Cfr. "Il presepio sul pino" in *Annabella, Rivista di vita femminile*, anno XXIV, n. 52, Milano, dicembre 1956, p. 35.

12 Cfr. Fonti D., "Le arti decorative nel decennio della 'ricostruzione'" in Fagiolo Dell'Arco M. - Terenzi C., *Roma 1948 - 1959. Arte, cronaca e cultura dal Neorealismo alla Dolce Vita*, Milano, Skira 2002 pp. 255-271.

13 Dante Di Sante ed Ennio Terregna hanno generosamente ricordato i particolari dell'esperienza vissuta cinquantasei anni fa a Castelli.

14 Si veda, a tal proposito: Rosa, N. *La tradizione del moderno nella ceramica di Castelli*, Editrice Andromeda Multimediale, Colledara (Te) 1994; si veda inoltre: 1920-1938. La porcellana di Castelli. Giovanni Fuschi e la SIMAC, di A.A.VV., Colledara (Te) Andromeda Editrice 1997.

15 Cfr. Gaudenzi E., *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo*, vol. II, Dal primitivismo al design, Faenza, Faenza editrice 2006, p.28).

16 Nebbia U., "Guerrino Tramonti" in *La Ceramica, Rivista mensile dell'associazione nazionale degli industriali della ceramica e degli abrasivi*, anno IX, n. 9, settembre 1954, pp. 57-60; "Scuola Statale d'Arte F.A. Grue - Castelli" in *La Ceramica, op. cit.*, settembre 1954, pp. 61-63; Polidori G.C., "Serafino Mattucci" in *La Ceramica, Rivista mensile*

dell'industria della ceramica e silicati, a. XII - Nuova Serie, n.7 - luglio 1957, pp. 27-29; Mingotti A., "Arrigo Visani 1914-1987" in Faenza, *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, annata LXXVII, fase. I-II, Faenza 1991, pp. 35-40 e tavv. XII e XIII; Bertoni F. - Silvestrini J., *Ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa 2005; Terraroli V., *Ceramica italiana d'autore 1900-1950*, Milano, Skira 2007, p. 318.

17 Tale denominazione si deve al vicepresidente del Comitato, Siriano Cordoni a cui va il merito di aver capito per primo l'importanza della scoperta del terzo soffitto, ma anche quello di aver coordinato le fasi ideative e realizzative della mostra, condividendole con Alessandro Maria Caccia e gli altri componenti del Comitato.

La riedizione del soffitto di San Donato di Castelli

Ilaria Materazzo

La volontà di analizzare e di indagare l'evoluzione della produzione ceramica della Castellani del Novecento, grazie anche alla guida ed al valido sostegno di Gian Carlo Bojani, docente che ha guidato le mie ricerche nell'anno accademico 2005-2006 presso l'Università degli Studi di Urbino, mi ha condotta a riscoprire l'inedito soffitto maiolicato realizzato dalla locale Scuola d'Arte durante l'estate del 1954, proprio quando l'irrequieta e poliedrica personalità di Vincenzo Di Giosaffatte (artista, promotore culturale, oltre che dirigente scolastico dell'Istituto d'Arte castellano tra il 1979 ed il 2003) aveva in progetto di esporlo in occasione del Centenario del locale Istituto; progetto che però solo ora, a distanza di diversi anni, ha trovato compimento. I 356 tavelloni, che componevano l'opera originaria, furono decorati per essere esposti nella Triennale di Milano del 1954 (che in quell'anno contava la sua decima edizione), nella sezione dedicata alla mostra dei lavori di varie Scuole d'Arte italiane¹, allestita da Franco Albini e Franca Helg, architetti della Triennale, ed ordinata da Ferruccio Pasqui, allora direttore dell'Istituto d'Arte di Porta Romana di Firenze, in collaborazione con Franco Mazzini². L'incarico di eseguire questo lavoro venne affidato alla Scuola direttamente dalla direzione della Triennale con la finalità di interpretare i due antichi soffitti castellani eseguiti nel XVI e XVII secolo per la piccola chiesa di San Donato posta proprio vicino all'edificio scolastico³. Inizialmente i tavelloni vennero esposti come il frutto del lavoro degli allievi Gabriele De Petris, Dante Di Sante,

Rosanna Pardi ed Ennio Terregna, che nei mesi di giugno e luglio del 1954 si erano ritrovati a Castelli per cooperare con i loro insegnanti alla realizzazione di un'interpretazione del famoso soffitto maiolicato, al fine di concretizzare un'ideale collegamento tra quanto di straordinario avevano creato gli antichi maestri ed i più aggiornati esiti della ceramica contemporanea. Dopo l'esposizione milanese il moderno soffitto venne trasferito presso l'Istituto d'Arte di Porta Romana di Firenze per volontà dell'allora direttore Ferruccio Pasqui. Poco note le ragioni e le motivazioni di questa scelta poiché in merito non si rintraccia alcuna notizia tra i documenti dell'archivio storico dell'Istituto Grue. Una prima ipotesi è stata avanzata considerando la figura del Pasqui, il quale già prima della seconda guerra mondiale aveva dimostrato il suo interesse per il seicentesco soffitto, indicandolo come modello di ricerca e di studio sia agli allievi che ai docenti della Scuola castellana. Su tali basi, è lecito pensare che sia stato lo stesso Pasqui a suggerire addirittura il tema del lavoro che la scuola avrebbe dovuto realizzare per la Triennale, appunto, del soffitto moderno, dal momento che egli era tra i membri della commissione organizzativa milanese⁴. In seguito ad una visita di studio da me effettuata presso l'Istituto Statale d'Arte di Firenze ed anche grazie ai ricordi di alcuni docenti, è emerso che a Triennale conclusa, il soffitto era stato richiesto dall'allora direttore fiorentino per inserirlo nella mostra permanente ideata per raccogliere i migliori lavori eseguiti dalla varie Scuole ed Istituti d'Arte d'Italia. Non è stato possibile consultare

l'archivio storico dell'Istituto fiorentino, dunque le basi su cui si fondano queste affermazioni sono i ricordi di alcuni protagonisti ed una riproduzione fotografica dell'epoca, nella quale è documentata solo una minima parte del moderno soffitto castellano inserito in una nuova struttura metallica e piana, molto diversa da quella milanese. In questa nuova veste l'opera è rimasta esposta nell'ampia sala dell'Istituto fiorentino, ora adibita a gipsoteca, sino agli anni Settanta del Novecento, momento in cui, per il restauro ed ampliamento dell'edificio, oltre che per delle modifiche degli ordinamenti ministeriali, l'intera esposizione venne smontata. A lavori conclusi l'allestimento originario non venne riproposto ed i tavelloni solo in parte vennero esposti in due pannelli: uno, composto da circa trenta decori, nelle stanze della presidenza, mentre un secondo, costituito da cinquantuno pezzi, nell'ex biblioteca. Era esposto solo quest'ultimo pannello, mentre la maggior parte dei tavelloni, fino a qualche mese fa, era conservata nel sottotetto dell'edificio scolastico, risultando nel complesso di numero consistentemente inferiore rispetto all'originale; per questa ragione nell'odierna mostra sono presenti solamente 258 tasselli. Altre informazioni sono state reperite grazie alla disponibilità di quegli allievi che, nell'estate del 1954, erano a Castelli per collaborare all'esecuzione del soffitto. Dai loro racconti è emerso che gli ideatori della maggior parte delle soluzioni decorative erano stati **Arrigo Visani** e Serafino Mattucci, professori della scuola, oltre che Guerrino Tramonti, direttore. Le loro affermazioni hanno in seguito

trovato conferma nei documenti dell'archivio dell'istituto castellano e, in particolare, in una lettera scritta da Potito Randi, allora Presidente della



Milano, 1954,
particolari del soffitto
esposto alla X Triennale

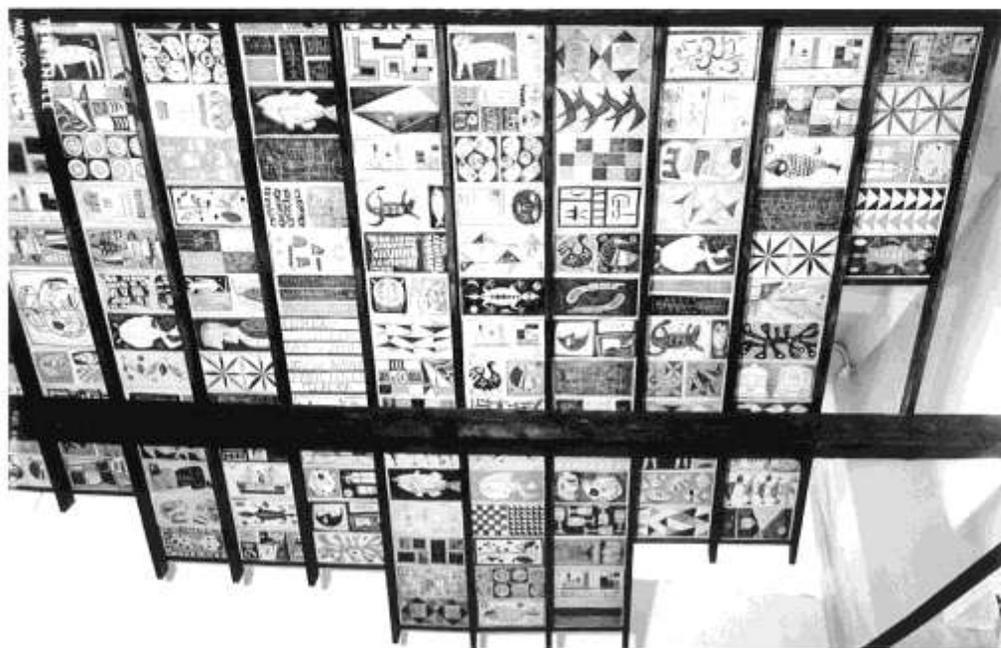
scuola, datata novembre 1954 ed indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione, contenente la richiesta di una gratifica speciale per i professori, il direttore e per il personale impegnatosi nella realizzazione del soffitto. In questo documento vengono menzionati, oltre ai professori Mattucci e Visani, il Capo d'Arte per la lavorazione ceramica Eugenio Volpe, ed il Capo d'Arte per la decorazione ceramica Antonio Rosa; una gratifica particolare è richiesta per il Direttore Guerrino Tramonti per l'impegno nella parte direttiva, organizzativa e pratica. Per tali ragioni un'ulteriore ricerca non



può certo prescindere da uno studio più accurato da condurre attraverso un confronto fra il repertorio iconografico e stilistico che caratterizza il soffitto del 1954 e le opere, non solo ceramiche, dei maestri appena menzionati; un confronto di importanza fondamentale principalmente per comprendere chi ed in che modo, fra Mattucci, Visani e Tramonti, se ne sia occupato maggiormente. Già ad una prima, superficiale visione è possibile attribuire ai vari Maestri d'arte, sulla base del loro repertorio classico, i vari decori: le *Bottiglie*, i *Volti*, le *Figure geometriche* ed i *Velieri di Visani*; i *Canguri* e *L'Astronomo* di Mattucci; i *Gemelli* ed il *Pesce sulla griglia* di Tramonti. Indagando tra i molteplici ricorsi calligrafici e le squillanti, ma trasparenti policromie piane che animano l'opera corale si palesano poi, oltre che parallelismi e rimandi ai due più antichi soffitti, anche le influenze delle più aggiornate fenomenologie artistiche italiane ed internazionali. I diversi livelli di ricerca hanno permesso di individuare legami stilistici ed iconografici con le opere di Matisse, Mirò, Picasso e Kandinskij, oltre che con quelle degli artisti, che furono alla base dei personali percorsi formativi di Mattucci, Visani e Tramonti. Tra le molte figurazioni geometriche, se da una parte la tradizione viene richiamata attraverso la caratteristica decorazione a scacchiera, l'innovazione si palesa con motivi di ascendenza post-cubista ed astrattista, ampiamente praticati nel secondo dopoguerra. L'omaggio alle due più antiche esecuzioni si percepisce oltre che nell'essenza corale dell'opera, anche in alcune scelte iconografiche; innumerevoli

sono infatti i volti, i motivi vegetali, gli animali e le iscrizioni, aggiornate però sulla scia di una poetica nuova. Alle affinità si alternano sostanziali differenze tra le quali è immediatamente percepibile quella della scelta cromatica. La tipica tavolozza dello stile compendiario, nell'opera del Novecento cede il passo a contrasti più forti ed incisivi grazie alla congiuntura tra i cupi bruni e le tinte accese; il caratteristico smalto, che nell'antico impianto del XVII secolo costituiva quasi totalmente la base su cui si stagliano le decorazioni, è ora spesso trascurato. I motivi vengono giocati al di sopra di un'alternanza di sfondi alle volte scuri, altre colorati e,

solo alcune volte, bianchi. In altri casi il bianco dello smalto diviene protagonista, riemergendo dalle colorate pennellate di base grazie ai disegni graffiti con cui i maestri hanno voluto interpretare intuizioni astratte al fine di ideare aggiornati motivi decorativi. Il senso di unitarietà, percepibile osservando l'insieme dell'opera del XVII secolo, nell'impianto più recente viene solo apparentemente trasformato in caotica mescolanza, in parte dovuta alla volontà di restituire una visione estremamente frammentata, non così rappresentativa e referenziale come invece si intuisce nell'insieme dei mattoni antichi. Le foglie di acanto e gli ele-



Milano, 1954,
particolare del soffitto
esposto alla X Triennale

menti vegetali del soffitto di San Donato, si trasformano in alghe aperte in uno spazio che non riesce a contenerle (figg. 37-38) o in sottili e pungenti forme geometriche (figg. 191-196). Il motivo vegetale delle alghe è assimilabile alle morbide forme che nelle ceramiche di Tramonti compaiono già prima degli anni Cinquanta e che accompagnano la produzione dell'artista sino all'ultimo periodo. Con questo motivo Tramonti sembra voglia rendere omaggio alla rinomata tradizione faentina, poiché la sinuosità della moderna forma vegetale sembra desunta dall'antica decorazione a foglie di quercia di arcaica memoria, che compare già durante la prima metà del XIV secolo sia nella cittadina romagnola che a Firenze e Pesaro; pur rimanendo molto forte il collegamento con la tradizione, l'artista faentino conferisce però nuove sembianze a tali foglie, ispirato, forse, da alcune soluzioni pittoriche attuate qualche decennio prima da Matisse. Tale ipotesi si basa sul confronto con il dipinto intitolato "La musica", dove la lussureggiante decorazione della stanza rimanda esattamente alla fluttuante forma fitomorfa più volte riproposta nel moderno soffitto. Il legame con Matisse è ancor più chiaro se si considerano altre sue opere come "Polinesia-il mare" del 1946, o la celebre pittura su vetro intitolata "L'albero della vita" del 1950 per la realizzazione delle vetrate della Cappella del Rosario di Vence o, ancor di più, se si osserva la "Composizione" su velluti del 1947. Tornando al confronto tra i soffitti antichi e quello moderno sembra interessante notare come le figure animali del documento seicentesco, ritrat-

te in pose dinamiche, nel nostro sono quasi immobili, imprigionate all'interno di uno spazio angusto. Questa sensazione è forse dovuta al fatto che i gatti, le lucertole, i pesci e gli uccelli (figg. 63-81-88-97-101-109) proposti nel nuovo impianto occupano gli interi spazi dei tavelloni, non concedendo alcuna possibile suggestione paesaggistica. Non v'è dunque la finalità di tendere ad una fedele riproposizione della natura, quanto piuttosto di giocare con essa e con le sue mille possibili sfaccettature. Persino le sembianze umane, sulla scia delle suggestioni dell'arte contemporanea, vengono sezionate e ricomposte in un ricco geometrismo astratto (figg. 49-52). Nei volti riconducibili alla mano di **Arrigo Visani** (figg. 49-52) si palesa spesso l'amore per lo studio e la resa figurativa di Picasso. Il moderno soffitto è pervaso da quelle sottili e tremanti linee che caratterizzano l'intero repertorio dell'immaginario del ceramista bolognese. Sono riferibili a lui gli innumerevoli volti circolari ed i busti che, riproposti più volte su un unico tavellone, vengono cromaticamente suddivisi in svariate parti sulla base di un geometrico reticolo (figg. 62-215-216). Sulla via del connubio fra soggetti tradizionali e quelli di Visani compaiono numerosi e ripetuti altri busti e figure intere adagiate (figg. 43-45) nelle quali, occupando l'intero spazio del tavellone, si abbandona la forma circolare in favore di una geometria più tagliente e spigolosa di ascendenza cubista. Poiché questi profili, posti al di sopra di uno sfondo alcune volte rosso, altre giallo ed altre ancora blu, si ripetono più volte ed in modo quasi identico, sembra lecito supporre che

siano stati eseguiti dagli allievi sulla base di un disegno fornito dal maestro. Mentre alcuni tavelloni possono essere attribuiti con certezza ai tre maestri della ceramica ed un altro cospicuo numero, realizzati con modalità decorative decisamente ingenue, vanno ricondotti al lavoro degli allievi (figg. 9-10-11-12-135-136-159-160-168-169-178), in altri esemplari pur essendo presenti le assonanze con i repertori iconografici dei docenti non si ritrova quella linearità sicura, vibrante, sottile e quella febbrile e coinvolgente motilità che caratterizza i tavelloni di certa loro paternità. Non si deve dimenticare che il soffitto è un lavoro corale, di cui i docenti ed in particolare il Direttore sono stati gli ideatori; il compito degli allievi è stato quello di realizzare l'opera, proprio come accadeva nelle antiche botteghe, su disegno del *magister* e come sarà accaduto anche per i due antichi esemplari. La stessa osservazione può essere estesa anche ad altri soggetti del moderno impianto; si vedano le tavelle con la raffigurazione del sole (figg. 1-4-5), della luna che sovrasta un bicchiere e del pesce (figg. 6-7-8); si vedano inoltre quelle con il motivo del gatto, della lucertola e delle piccole barche, tutte figurazioni riproposte a volte singolarmente ed altre volte alternativamente accostate, in spazi separati da differenti sfondi cromatici, su un'unica tavola. Alla natura polifonica dell'opera va ricondotta anche una certa sensibilità recettiva da parte dei tre maestri della ceramica, che pur mantenendo le personali peculiarità stilistico-iconografiche lasciano trasparire reciproche ed interessanti influenze. Nelle immagini che si concretizzano



dalla fantasia di Mattucci, Tramonti e **Visani** spesso non si fanno accenni alla tridimensionalità; le figure si adagiano al di sopra di uno spazio dalle tinte uniformi e composte prevalentemente da forme geometriche piane. L'unitarietà progettuale che accompagna l'intera esecuzione è espressa dalle scelte cromatiche; come si è già accennato l'uso delle tinte accese, prevalentemente comune ai tre ceramisti, rende possibile la percezione di un'immagine che, nella sua globalità, si presenta armonicamente composta ed affine al gusto contemporaneo. Le intuizioni cromatico-spaziali possono considerarsi dunque all'origine di un surreale mondo fantastico, dove si compongono figure prive di consistenza corporea, avulse dal reale, alle quali non viene concesso di presentarsi, muoversi o vivere all'interno di un contesto. Alcune volte è però lo stesso contesto, che come soggetto simbolo della modernità, diviene protagonista della narrazione. È in questi modi che il moderno si stratifica sull'antico, provocando nuove suggestioni che

Firenze, post 1954,
particolari del soffitto
esposto nell'Istituto
Statale d'Arte di Porta
Romana

però, allo stesso momento, portano a distanziarsi dalle finalità principali da cui erano animati i maestri del XVI e XVII secolo: la resa del reale, l'apologia della religione e la commemorazione. Guerrino Tramonti ha, senza dubbio, lasciato un'impronta inconfondibile nel lavoro esposto alla Triennale; le sue forme morbide e nel contempo geometriche, lineari e pulite, chiaramente desunte dall'opera e dalla frequentazione con l'artista Franco Gentilini, si adagiano con un tratto semplice ed essenziale al di sopra di uno smalto unicamente biancastro o di un fondo azzurro e blu, in armonia con le sue coeve opere, ma anche con i più antichi mattoni maiolicati. Immediatamente riconoscibili sono alcuni temi a lui cari come il *Pesce sulla griglia* ed i *Gemelli* che, nelle foto della Triennale, essendo di maggiori dimensioni rispetto agli altri decori in quanto occupano due tavelloni ciascuno, balzano subito all'occhio (figg. 83-84). I profili congiunti con cui l'artista adorna il soffitto e che successivamente diverranno il motivo principale di svariati piatti con o senza cristallina a spessore,



sono però da annoverare tra i tavelloni andati dispersi. Il tratto caratteristico di Tramonti si individua anche in un'altra serie di figurazioni in cui il motivo dei volti congiunti è riproposto con un sistema compositivo-spaziale differente (figg. 47-48). I *Gemelli* sono caratterizzati da quella linearità e semplicità che si ritrova anche nelle figure umane dei due antichi impianti, nei quali non è difficile rintracciare due volti posti specularmente di profilo. Oltre alle affinità con le soluzioni figurative della più nota tradizione ceramica castellana, nei profili di Guerrino Tramonti traspaiono gli studi e le semplificazioni riferibili al suo maestro Franco Gentilini, condotte in questo caso verso una più individuale sperimentazione; ed inoltre se per un verso nella *silhouette* dei volti rivive il mondo classico attraverso un riferimento ai profili che animano le superfici del vasellame greco, per un altro aspetto questo legame non può certo prescindere dal collegamento con alcune opere di Osvaldo Licini, tutte ricerche che in qualche misura potrebbero ricondursi all'origine dell'universo fantastico indagato da uno dei portavoce della continuità storica più recente della locale arte ceramica, quale Vincenzo Di Giosaffatte. Alla creatività di Tramonti inoltre sono stilisticamente assimilabili le due serie di tavelloni dove, da una parte è raffigurata una surreale vegetazione da cui sboccia un volto circolare (figg. 59-60), mentre nell'altra viene proposto un simile groviglio di steli, motivi circolari e foglie (figg. 32-33-34-35-36). Anche se simili figurazioni non sono immediatamente riconducibili alla produzione dell'artista faentino, le as-

sonanze stilistiche con il grande pannello da lui eseguito nella prima metà degli anni Cinquanta risultano lampanti. Per l'assonanza stilistica che emerge osservando i tratti fisiognomici con cui è delineato il volto femminile dipinto sul vassoio con cui Tramonti e Scordia vinsero il Premio Faenza al X Concorso Nazionale delle Ceramiche del 1952, alla mano del direttore sono ascrivibili inoltre le figure frontali che nel soffitto sono avvolte da una geometrica cornice ornamentale (figg. 53-54). Nonostante l'insistenza con cui Tramonti nelle sue opere ha ritratto il gatto (figg. 63-66-67), la soluzione con cui questo soggetto è stato interpretato in diversi riquadri del soffitto, è invece stilisticamente molto affine ad alcune proposte autografe di **Arrigo Visani**. Sono per la maggior parte sue, inoltre, le ideazioni proposte nella serie dei tavelloni graffiti con le auto, le biciclette ed alti edifici. Il dubbio attributivo è più forte invece per i tavelloni graffiti con disegni di natura astratta (figg. 225-226-227-228), dove però viene messa in discussione la paternità di Tramonti o di Mattucci. La particolare soluzione dei *Pesci allo spiedo*, proposta più volte nel soffitto (figg. 87-90-91), è presente come uno dei motivi cardine nella "Caffettiera allegorica a tre piedi", che Serafino Mattucci ha eseguito nel 1955. Questo collegamento si è rivelato utile per l'attribuzione di un altro consistente numero di tavelloni in cui sono proposti una serie di volatili stilizzati, decorati geometricamente (figg. 121-122). Infatti poiché spesso, nel medesimo riquadro, quella serie dei Pesci è affiancata da una serie di uccellini infilzati (fig. 86), stilistica-



Firenze, post 1954,
particolari del soffitto
esposto nell'Istituto
Statale d'Arte di Porta
Romana

mente identica a quelli appena menzionati, alla febbrile intuizione del professor Mattucci possono ricondursi anche queste immagini, peraltro affini al motivo da lui dipinto nel "Lacrimatoio" del 1960, dove però i volatili sono risolti con un tratto ancor più essenziale. All'immaginario dell'artista abruzzese appartiene anche il tassello con il profilo rivolto al cielo (figg. 41-42), chiaramente desunto dall'opera pittorica e nel contempo plastica intitolata "L'Astronomo": vaso antropomorfo dove il riferimento alla mitologia picassiana viene miscelato con toni surreali pacati e con tratti tipicamente italiani². Quest'immagine, considerata una delle più significative della cultura contemporanea castellana, ha un carattere primitivo nella forma e sapientemente ermetico nella decorazione. Mattucci, però, nell'opera corale della scuola, al fianco del noto profilo accosta un volto frontale di donna ed aggiunge le scritte 'Adamo' ed 'Eva', anticipando così la serie di piatti ed incisioni da lui realizzate l'anno seguente. Al nome di Mattucci è da ricondurre anche tutta la serie di decorazioni con il motivo del topolino (figg. 110-112), poiché una simile soluzione si ritrova, oltre che come decoro dell'uomo-pesce dipinto nel "Grande Lacrimatoio" del 1955, anche sulla pancia del "Gatto" del noto gruppo di animali figurati ed in altre opere. Lo stile di Serafino Mattucci si evidenzia inoltre nelle ripetute coppie di uccelli, che iconograficamente trovano conforto non solo nel gusto della tradizione popolare, ma anche (figg. 114-115-116-124) nelle figurazioni che l'artista ha ideato per un pannello del 1953 composto da nove tegole. Grazie a

quest'opera può essere attribuita al professor Mattucci anche un'altra serie di tasselli del soffitto, come quelli con il particolare animale ripiegato su se stesso, simile ad un canguro, il quale numerose volte compare tra le figurazioni del suo immaginario (figg. 94-97). Considerando un bozzetto di Mattucci per la decorazione di un vaso, da una sua intuizione potrebbe derivare anche la serie di decori geometrici composti da cerchi concentrici di vario colore (figg. 137-138-140-141), che a primo impatto sembrerebbero ascrivibili al gruppo di tavelloni eseguiti dagli allievi. In queste soluzioni si palesa non solamente un omaggio ai geometrismi decorativi della tradizione, ma anche all'arte contemporanea, per le affinità che emergono dal confronto con un acquerello del 1913 di Vassilij Kandinskij, dal titolo "Studio: colori, quadrati con anelli concentrici". Oltre a questo tra i tasselli del soffitto vi sono però molti altri espliciti riferimenti ai più aggiornati esiti dell'arte contemporanea italiana ed internazionale (figg. 149-156) e (figg. 179-185). Nello specifico possono rilevarsi i veloci decori astratti desunti dalle opere di Malevic, Mondrian e Klee, oltre che uno evidente omaggio a Picasso qualora si consideri la tavella con il volto del toro (fig.46) così chiaramente affine ad alcuni studi che l'artista cubista eseguì per il "Guernica". Interessanti sono, inoltre, anche i collegamenti con le opere degli esponenti del gruppo degli 'astrattisti comaschi' ed in particolare con i geometrismi luministico-spaziali di Mario Radice e Manlio Rho, oltre che un palese rimando alle contemporanee ricerche di Capogrossi (figg. 170-171-172-

173). La moderna opera ceramica ha valenze puramente decorative e questa sua dimensione diventa tanto più significativa se si pensa che è stata realizzata da artisti-docenti e non da artigiani. Artisti consapevoli del significato del semplice segno decorativo nell'ambito dell'artigianato ceramico, un artigianato che sin dall'antichità si è contraddistinto per il suo legame con le tendenze artistiche coeve. Mattucci, Visani e Tramonti al fine di svecchiare la produzione dell'artigianato locale hanno cercato di portare a Castelli un repertorio di immagini nuovo legato, oltre che all'opera di artisti internazionali, anche a quella dei maestri che furono alla base della loro personale formazione artistica, come Domenico Rambelli, Arturo Martini, Franco Gentilini, Anselmo Bucci, Ercole Drei, Virgilio Guidi, Giorgio Morandi, Antonio Scordia, Gambone e molti altri ancora. Allo stesso tempo i tre artisti-ceramisti, mantenendo intatta l'essenza decorativa in un'opera corale che è rimasta volutamente anonima, rinnovano anche il legame con la tradizione dell'artigianato artistico. Il binomio tradizione-innovazione, che sin dagli anni Trenta è stato il punto focale delle ricerche della Scuola castellana, ha un esempio anche del "Presepe" monumentale realizzato durante il decennio 1965-1975, prima sotto la guida del professor Gianfranco Trucchia ed, in seguito, del professor Roberto Bentini⁶. Anche in questo caso le forme scultoree hanno preso corpo grazie ad una coralità di mani, avendovi lavorato congiuntamente allievi ed insegnanti, proprio come accadeva all'interno delle antiche botteghe artigianali, ascrivendo l'opera nel

campo dell'anonimato e, quindi, dell'artigianato artistico. Nel complesso, l'opera degli anni Cinquanta del Novecento è stata realizzata attraverso una interpretazione accentuatamente popolare, con spirito, brio, ironia e narrazione laica particolarmente ammiccante, al fine di rinnovare il linguaggio figurativo ed influenzare, mediante aggiornate metodologie didattiche, anche la produzione artigianale che da tempo sembrava essersi appiattita negli allori del proprio glorioso passato. Quanto effettivamente 'l'evento Soffitto' sia stato promotore di un latente aggiornamento non è possibile costatarlo poiché questo tipo di indagine è ancora *in itinere*, è però indispensabile accennare ad una produzione fortemente legata ai portati stilistici ed iconografici di Visani, Mattucci, e Tramonti promossa dalla locale ditta Giacomini - Pardi - Mancini proprio in quegli anni. Dagli anni Cinquanta del Novecento per queste ragioni nel noto centro della ceramica, se da una parte si assiste ad un'accelerata volontà di evoluzione, tendente ad innalzare la pratica della terra a forma artistica, dall'altra si concretizza la fine di un prodotto artigianale artistico dal quale è nata la storia secolare di Castelli, poiché l'esempio di questi maestri, che dal secondo dopoguerra sino agli anni Settanta si ritrovarono a cooperare nella Scuola d'Arte, in tempi più recenti solo in sporadici casi è stato messo in pratica.

Note:

- 1 Pasqui F., "Mostra delle Scuole d'Arte", in *Decima Triennale di Milano*, con scritti di Francesco Aars et alii., catalogo mostra, Milano, SAME editore 1954, pp. 151-152.
- 2 "Le Scuole d'Arte italiane alla Triennale", in *Domus*, rivista mensile diretta da Gio Ponti, n. 300, Milano, novembre 1954, pag. 57.
- 3 Castelli A. D. 1615-1617. *La Sistina della matolica. Il soffitto della chiesa di San Donato*, testi di Timothy Wilson et alii., Colledara, Andromeda Multimedia 1993, pp. 11-23.
- 4 Pasqui F., *op. cit.*, pp.151-152.
- 5 Bertoni F. - Silvestrini J., *Ceramica italiana del Novecento*, Milano, Electa 2005, pag. 161.
- 6 Castelli. *Il presepe monumentale*, Colledara, Andromeda Editrice 2005, pag. 4.

“Il colore è energia vitale, sensibilità sensoriale e percezione infinita”. Riflessioni in margine alla mostra sul Terzo Cielo

Lucia Arbace

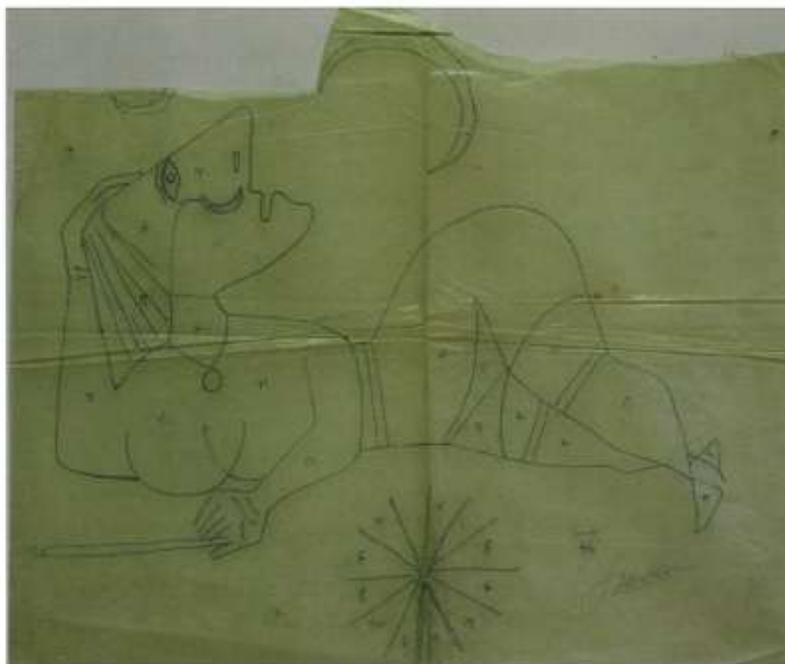
Ho accolto con piacere l'invito di Selene Sconci a scrivere un contributo per questo catalogo sull'onda dell'entusiasmo che il *Terzo Cielo* ha suscitato anche in me lo scorso agosto, alla vigilia dell'inaugurazione. Naturalmente il tempo tiranno non mi permette di andare oltre qualche breve riflessione, a beneficio del lettore più paziente, nella speranza di suscitare interesse e porre le basi per successivi approfondimenti¹. Del resto i possibili piani di lettura sono diversi e articolati e abbracciano uno spettro molto ampio, dal generale al particolare, sconfinando in ambiti ancora poco esplorati². Oltre a stimolare un nuovo dibattito sul destino dell'istruzione artistica - la quale non potrà e non dovrà essere confinata in un ambito solo teorico -, il *Terzo Cielo* apre una finestra su un clima culturale assai vivace, sul rapporto con la eccellente tradizione ceramica di Castelli, nonché sul ruolo svolto da Tramonti, **Visani** e Mattucci, progettisti e forse anche esecutori di una realizzazione tanto gradevole quanto complessa la quale sicuramente cela un progetto iconografico ben preciso, che coglie le sollecitazioni più intime e inesprese della sfera individuale. Nel restituire slancio a temi iconografici ancestrali prevale difatti una visione onirica, che in talune immagini assume addirittura accenti dissacratori, come nella teoria di pesci infilzati da uno spiedo, personalizzati da stupefacenti fattezze, simili, almeno in un caso, ad un sorridente condom che sembra un prodotto della pubblicità contemporanea.

Ceramica e architettura

Non appare superfluo qui sottolineare che gli Anni Cinquanta rappresentano un periodo particolarmente felice per la ceramica, la quale sollecita l'interesse e l'impegno di non pochi architetti di valore, rivolti a continue sperimentazioni. In ambito meridionale, ad esempio, nel 1952 Carlo Cocchia, convinto assertore del binomio architettura-ceramica, affida a Giuseppe Macedonio la decorazione delle corone circolari della Fontana dell'Esedra nella Mostra d'Oltremare di Napoli, tra le più importanti opere pubbliche realizzate negli Anni Cinquanta nella città³. Inoltre non può essere taciuto che il 1954 è anche l'anno in cui Paolo Soleri sta portando a compimento il progetto della nuova sede della Ceramica Solimene a Vietri sul Mare⁴, singolare tentativo di conciliare etica e architettura, e restituire inoltre la giusta evidenza ai nuovi laboratori posti in un permanente colloquio con l'ambiente esterno. In una Italia al culmine della creatività, in un paese dove ancora venivano praticate corrette strategie per difendere la *leadership* nel buon gusto, un ruolo fondamentale per stimolare le eccellenze e veicolare gli indirizzi e le proposte più valide presso un pubblico ampio, continuavano a svolgerlo le periodiche 'vetrine' internazionali svoltesi inizialmente a Monza dal 1923 e poi a Milano, intanto ribattezzate Triennali per sancire la diversa periodicità. Sicché, forse su suggerimento di Ferruccio Pasqui, direttore dell'Istituto d'Arte di Firenze e membro della

commissione organizzativa milanese⁵, la risposta dell'Istituto "F.A.Grue" al prestigioso invito della X Triennale di Milano si concretizza in "un soffitto di mattonelle maiolicate ... ispirato da un unico esemplare ... nella Chiesa di San Donato a Castelli"⁶. Nell'iniziale assetto entro travature lignee che ripropongono la copertura a spiovente del soffitto seicentesco, negli ambienti della Triennale, questo 'cielo' formato da varie centinaia di grandi tavole dipinte (in origine ben 400, di cui ben 356 montate a Milano!)⁷ dialogava dall'alto con singolare vivacità e impareggiabile ironia con una miriade di oggetti diversi (arredi, tessuti, tappeti, metalli, gioielli, vetri e naturalmente maioliche), anch'essi frutto di un analogo approccio, perché le scelte della commissione tendevano sempre a privilegiare quelle opere dove la fantasia e la creatività erano coniugati ad un'attenta progettualità che esaltava le inedite potenzialità di materiali e tecniche tradizionali. Nel suo proporsi su un piano peculiare, non come

mero oggetto funzionale ma quale compiuta applicazione della ceramica all'architettura, il *Terzo Cielo* rappresentava altresì una proposta rivolta alla contemporaneità senza nello stesso tempo respingere la tradizione, come viceversa era avvenuto per lavori in linea con altre correnti estetiche del Novecento. I nostri progettisti evidentemente ben coglievano le aspettative di una società che voleva al più presto possibile dimenticare gli orrori della guerra, una società tanto assetata di modernità e leggerezza da rifiutare persino le tracce del passato più recente. Sono gli anni in cui gli arredi delle case dei nonni,



in questa pagina

Serafino Mattucci,
"doma salviata",
spolvero su carta oleata,
coll. privata

nella pagina seguente

"canguro",
spolvero su carta oleata
relativo alle figure 94-95-
96-97-98,
coll. privata

anche quando di solido legno pregiato, intarsiato o intagliato, venivano sostituiti senza rimpianto con i più lineari ed evanescenti mobili 'svedesi'. L'industria aveva immediatamente compreso questa precisa esigenza, dalle solide basi emozionali, che non stentava a manifestarsi a livello europeo e anche oltreoceano, mentre gli operatori più creativi e intuitivi diffondevano una nuova estetica che attingeva a piene mani dai ritmi semplificati dei segni e sogni infantili. In Italia gli Istituti d'Arte, superando mille difficoltà, provavano ad aggiornarsi e a ben calcare quel tempo di radicali mutamenti, grazie all'impe-

gno di non pochi docenti, che erano stati selezionati come maestri d'arte perché dotati di un solido bagaglio d'esperienze nel rispettivo settore. Al soffitto ben calzano pertanto le valutazioni critiche dedicate alla produzione di uno dei protagonisti. La "risposta italiana al design industriale e a un Razionalismo ormai arenatosi nelle secche dell'*International Style*, trova in Mattucci un interprete consapevole e avvertito fin dai primi momenti di una omologazione culturale che, sempre più, ha disconosciuto radici e diversità culturali. Il suo processo di liberazione da schemi ormai consunti e desueti, innescato dal pic-

cassismo dei primi anni Cinquanta, si tramuta, in una immersione nel mondo deviante del folklore, per poi decantarsi in forme pure che, abbandonato ogni decorativismo e ogni forzatura espressiva si offrono a un possibile futuro fra recuperi dalla tradizione, uso di materiale innovativo per il panorama italiano ... Giò Ponti non mancherà di no-



tare la proposta di Matteucci e i suoi riconoscimenti in ambito milanese ne sono testimonianza come pure gli inviti alle più importanti mostre itineranti della ceramica italiana del periodo⁷⁰.

La seduzione del colore e della forma

Ammirando il soffitto nella sua complessità e soffermandosi poi ad apprezzare nel dettaglio i singoli tavelloni si percepisce l'intensa dialettica tra forma e colore. Particolarmente efficace è il contrappunto cromatico che restituisce spessore agli elementi fi-

gurativi i quali risaltano da campiture che assumono esse stesse un preciso compito, certo non marginale. Non ci sono luci né ombre, né prospettiva nelle composizioni del 'cielo' ma uno spazio ridotto alla estrema sintesi, solare o lunare, o ancora scandito da ghirigori, spirali ed elementi geometrici, in totale libertà eppure con una straordinaria coerenza. Alla vivacità e immediatezza che ispira l'opera nella sua interezza contribuisce quindi il gioco dei colori, del tutto fedele alla tavolozza castellana, perché saldamente ancorato alle cinque tonalità di base: azzurro, giallo, arancio, verde e bruno. Inoltre



in questa pagina

"alga",
spolvero su carta oleata
relativo alle
figure 37-38,
coll. privata

nella pagina seguente

"gatto e gabbia",
spolvero su carta oleata
relativo alle figure 63-65-
64-66-67,
coll. privata

la decorazione è quasi sempre dipinta ma talvolta è ricavata incidendo la campitura azzurra o bruna per far trasparire l'ingobbio, come nelle mattonelle esagonali della Chiesa di Santa Maria della Spina ad Isola del Gran Sasso. La scelta di privilegiare l'uso del manganese diluito, dell'arancetto squillante, della gamma dei verdi, del giallo 'solare' e del blu intenso, di certo condivisa dall'intera equipe, molto probabilmente è caldeggiata proprio da Serafino Mattucci, il quale, come sottolinea Nereo Rosa, ha "verificato la potenzialità espressiva della pentacromia castellana, alla quale per scelta ha sempre

ricorso senza riserve e senza esitazioni"⁹⁹. "Ad arricchire il ventaglio cromatico e quindi le potenzialità del linguaggio" interviene poi l'uso della cristallina, ampiamente adottato anche nel *Terzo Cielo*, come ci conferma Fernando Palmieri¹⁰⁰. A questo proposito occorre sottolineare che nel corso della sua esperienza presso l'Istituto F.A. Grue", iniziata già nel 1943, Mattucci "aveva intuito la possibilità di realizzare una nuova organicità castellana" e si era molto adoperato "perché lavorasse alla scuola d'Arte di Castelli il suo fraterno amico e collega **Arrigo Visani**, a lui tanto vicino per formazione e



per capacità tecnologiche unite ad una non comune eleganza pittorica e coerenza d'impegno¹¹. Come è noto, nell'anno scolastico 1953-54 durante il quale partiva, già nel mese di gennaio, la realizzazione del soffitto, Arrigo Visani insegnava tecnologia ceramica e Serafino Mattucci disegno professionale. Presidente del Consiglio di amministrazione era Potito Randi, fino all'anno precedente Sindaco di Castelli. Considerando inoltre che la filettatura e la levigatura dei tavelloni sono state effettuate presso la

SPICA¹², appare evidente come nell'impresa fosse coinvolta in vario modo l'intera comunità ceramica castellana. L'impegno operativo e progettuale di Serafino Mattucci - il quale nello stesso anno 1954 vince il 1° Premio sia alla Mostra Internazionale di Faenza, sia alla Mostra dell'Artigianato di Firenze - si percepisce tuttavia in maniera esplicita attraverso i documenti inediti che qui proponiamo, i quali rappresentano una selezione minima all'interno di un gruppo più ampio messo gentilmente a disposizio-



in questa pagina

"uomo sdraiato",
spolvero su carta oleata
relativo alle figure 43-
44-45,
coll. privata

nella pagina seguente

"due uccelli",
spolvero su carta oleata
relativo alle figure 115-
116,
coll. privata

ne da un collezionista che li aveva ricevuti in dono dallo stesso Mattucci, il cui nome è vergato ad inchiostro sulla cartella originale che ancora li contiene. Soprattutto nello spolvero raffigurante la *Donna sdraiata*, come anche in un altro foglio firmato che illustra un *Prestigiatore*, è chiaro il preciso indirizzo che il maestro impartisce ai propri allievi, perché al pari di **Visani**, Serafino cercava sempre di aiutare i giovani a crescere e ad agire consapevolmente. In ogni nitida campitura, tracciata senza incertezze, è

indicata l'iniziale del colore, a conferma di una progettualità in cui nulla è lasciato al caso. La percezione netta del lungo lavoro preliminare non compromette tuttavia l'effetto finale, che resta di grande freschezza e conserva quell'intrigante sapore metafisico, anche quando propone un tema 'replicato' a spolvero, perché soltanto i disegni geometrici erano tracciati a mano libera. E' stato un periodo magico quello della realizzazione del *Terzo Cielo*, trascorsa dai maestri a preparare smalti e bozzetti con gli



allievi e passeggiare tra i boschi, a gozzovigliare piuttosto che in severe lezioni¹³. Alla base c'è stato un alacre lavoro, ma condotto in allegria, in un continuo palleggiare di spunti e idee, perché quasi ovunque in questi mattoni la traccia del disegno non rincorre stereotipi ma asseconda un pensiero che si traduce in immagine senza perdere spontaneità. Un risultato così eccellente non può pertanto ottenersi senza un grande coinvolgimento emotivo, sul quale andavano a innestarsi l'ottima formazione dei tre artisti¹⁴, il contatto con la straordinaria tradizione castellana e lo stimolo fornito da un invito pervenuto da una istituzione di rilievo quale la Triennale di Milano, che aveva mantenuto inalterato ancora nell'immediato dopoguerra tutto il prestigio di vetrina internazionale ereditato dalle prime Biennali di Monza del 1923 e 1925 e dalle successive mostre milanesi. Anche il nostro soffitto si pone in un rapporto di continuità con quanto è stato espresso nelle arti figurative nei decenni precedenti, sicché non è difficile scorgere affinità con il linguaggio proprio di ben noti protagonisti del Novecento italiano da Giuseppe Caporossi a Franco Gentilini. E per quanto concerne Picasso, più volte citato, non si può ignorare il commento 'storico' di Ennio Morlotti di *Corrente* "Con Guernica abbiamo cominciato a voler vivere, a uscir di prigione, a credere nella pittura e a noi, a non sentirci soli, aridi, inutili, rifiutati: a capire che anche noi pittori esistevamo in questo mondo da fare, eravamo uomini in mezzo agli uomini, dovevamo ricevere e dare"¹⁵. Come del resto sembra affiorare un'eco mediterranea, rivitalizzata dalle fortunate invenzioni e reinterpretazioni di

temi 'popolari' della compagine nordica attiva negli Anni Trenta a Vietri sul Mare, da Richard Dolker a Irene Kowaliska, e della successiva esperienza de La Faenzerella (1945-50) di Guido Gambone per limitarci a illustri precedenti nel settore ceramico¹⁶. Ma non è su questi aspetti che intendiamo qui soffermarci, altri lo hanno fatto e lo faranno meglio con ampie argomentazioni, bensì almeno accennare agli ulteriori legami con la produzione ceramica di Castelli, di cui il 'Terzo cielo' è espressione compiuta, agevolmente inseribile in un percorso che ha avuto picchi altissimi e momenti di stanca negli ultimi cinque secoli, grazie all'attività di non pochi artisti di riconosciuto livello.

La tradizione castellana

Il rapporto con il genio locale va molto oltre la precisa scelta, seppure eccentrica, di elaborare un soffitto di mattoni, collegandosi agli illustri precedenti del centro abruzzese, l'uno cinquecentesco caratterizzato da mattoni dipinti anch'essi con un tema autonomo, l'altro realizzato tra il 1615 e il 1617 per la minuscola Chiesa di San Donato, quella 'Sistina della maiolica', che vanta una maggiore unitarietà e una dimensione complessiva assai diversa, sottomessa a precise esigenze devozionali¹⁷. Limitare la discussione a quest'aspetto, che pure può ben rappresentare un avvio allo studio, mi è subito sembrato riduttivo nei confronti di un'opera che tradisce molti altri riferimenti. Difatti, se si analizza attentamente il *Terzo Cielo*, si percepisce che il manufatto non potrebbe essere stato eseguito in un centro

ceramico diverso da Castelli. In proposito appare calzante un commento di Pietro Amos, espresso in merito alla realtà vietrese del Novecento ma applicabile anche alla produzione castellana: "La ceramica è di fatto un'arte che travalica il segno, il decoro, per comunicare con un linguaggio che è universale, ma allo stesso tempo vincolato indissolubilmente al luogo dove viene creata, tanto da non poter essere riprodotta altrove"¹⁸. Oltre all'accurato lavoro preliminare di progettazione che prevedeva la preparazione di spolveri, così come è ben documentato per la produzione istoriata almeno a partire dal primo Seicento¹⁹, vanno valutati intanto i valori qualitativi: lo smalto candido e coprente ha la stessa evidenza lattea della superficie del più nobile vasellame realizzato tra Cinque e Settecento, da spezieria e da tavola, dall'Orsini Colonna al compendiaro, perché i 'bianchi' hanno avuto estimatori a lungo. Sembra opportuno sottolineare inoltre che i più nobili e innovativi manufatti ceramici di Castelli sembrerebbero aver avuto lo stesso destino in tutte le epoche, almeno a partire dal Cinquecento. Realizzati con impareggiabile maestria, mettendo in atto tecniche sempre molto sofisticate, sono partiti per terre lontane così presto da ostacolare qualsiasi forma di trasmissione del sapere e della conoscenza all'interno della comunità. Certo è che gli artisti più abili tendevano a difendere gelosamente il proprio bagaglio di conoscenze, trasmesso di generazione in generazione, e stavano ben attenti a non lasciare trapelare i segreti delle ricette che venivano messi in atto per realizzare i prodotti più sofisticati. A titolo di esempio

si pensi all'applicazione dell'oro sulla maiolica, documentato per la prima volta nel 1574 sul vasellame a smalto blu del servizio per il Cardinale Alessandro Farnese. Esauriti gli ultimi ordini, nell'arco di poco più di un decennio, la tecnica è come dimenticata, salvo poi tornare in auge molti decenni più tardi per impreziosire esemplari di eccezionale livello pittorico, dipinti da Francesco e, a un livello ancora più alto, da Carlo Antonio Grue. Proprio al fine di dare continuità alla tradizione ceramica locale che aveva viceversa avuto fortune alterne, mantenendo alte le sorti, nel 1906 venne fondato l'Istituto d'Arte "F.A. Grue" uno dei più antichi tra quelli a vocazione specifica nel settore. E poiché mancano quasi del tutto nelle pur ricche raccolte di questa scuola, le testimonianze degli Anni Cinquanta, appare oltremodo auspicabile che il *Terzo Cielo* possa tornare in permanenza a Castelli, dove potrà esercitare la funzione di stimolo che più le è congeniale, anche perché "Il colore è energia vitale, sensibilità sensoriale e percezione infinita"²⁰.

Note:

1 In merito alle mie riflessioni, espresse senza conoscere gli altri scritti, naturalmente alcuni dei temi qui trattati potrebbero sovrapporsi alle accurate ricerche condotte dagli altri estensori dei saggi in questo catalogo. Mi sia inoltre perdonata l'involontaria omissione di ulteriori testi di riferimento.

2 Dei tre artisti coinvolti, l'unico a vantare una estesa bibliografia è Guerrino Tramonti, come informa diffusamente il catalogo della mostra proposta lo scorso ottobre a Roma nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia e presso la Galleria Camponi: Ruiz de Infante J., *Guerrino Tramonti. Magiche policromie*, (a cura di), Milano, Silvana Editoriale 2009.

3 Napolitano G., "Giuseppe Macedonio e la ceramica d'architettura: l'Esedra della Mostra d'Oltremare" in *La Ceramica di Posillipo (1937-1947): un viaggio nell'immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento* (a cura di), Salerno, Centro Studi salernitani Raffaele Guariglia 2003, pp. 104-105.

4 Lima A.J., *Ri-pensare Soleri* (a cura di), testi di Arnaboldi M.A. et alii, Milano, Jaca book 2004.

5 Questa ipotesi, tutta da verificare, è sostenuta da Ilaria Materazzo, in "La riedizione del soffitto di San Donato a Castelli", in *Castelli - Quaderno del Museo delle Ceramiche* - n. 2, (2007), pp. 28-46, 33-34.

6 Il soffitto di San Donato è erroneamente segnalato come 'settecentesco' in *Istituti e Scuole d'arte in Italia*, Firenze, Ministero della Pubblica Istruzione-Ispettorato per l'Istruzione Artistica 1954.

7 La cifra 400 è riportata in un documento rintracciato presso l'archivio dell'Istituto, come da comunicazione ricevuta da Maurizio Carbone che ringrazio. L'altro numero è riportato nel catalogo *Decima Triennale* di Milano, con scritti di Francesco Aaras et alii., catalogo mostra. Milano, SAME editore 1954, p. 153.

8 Bertoni F. - Silvestrini J., *Ceramica Italiana del Novecento*, Milano, Electa 2005, p. 161.

9 Rosa N., "Castelli tra tradizione e rinnovamento: Mattucci e Visani, un sodalizio illuminante", in *La tradizione del moderno nella ceramica di Castelli*, Colledara (TE), Andromeda Multimedia 1994, pp. 22-28, in particolare p. 24.

10 Preziose sono le testimonianze di Fernando Palmieri, allievo dell'Istituto "F.A. Grue" di Castelli in quel periodo.

11 Rosa N., *op. cit.*, p. 24.

12 F. Palmieri, comunicazione orale. La SPICA era in quel periodo la più importante e innovativa fabbrica di Castelli.

13 F. Palmieri, comunicazione orale.

14 Rosa N., *op. cit.*, pp. 61-71, 73-83.

15 La citazione è in Bertelli C. *Storia dell'Arte Italiana* (a cura di), Milano, Electa 1992, 4 voll., vol. IV, p. 305.

16 Napolitano G., "Ceramica vietrese 1924-1954 Il periodo tedesco. Gli anni '50", in Zampino G. *Gli spazi della ceramica* (a cura di), catalogo mostra Vietri sul Mare, Napoli, Grimaldi 1995, pp. 149-215 e figg. 1-88; Romito M., *La ceramica vietrese nel "periodo tedesco"*: atti del Seminario Internazionale, Raito di Vietri sul mare (a cura di), Salerno, Centro studi salernitani Raffaele Guariglia 1999.

17 Arbace L., *Francesco Grue (1618-1673): La maiolica a Castelli dal compendario all'istoriato*, Colledara (TE), Andromeda 2000.

18 Amos P., "Rifugio mediterraneo" in Benedetto L. - Lucibello E. (a cura di), *Le terre del sole. Tradizione e innovazione nella ceramica vietrese*, catalogo mostra Salerno, Menabò 2006, pp. 19-22.

19 Arbace L., *Nella bottega dei Gentili. Disegni e Spolveri per le maioliche di Castelli* (a cura di), catalogo mostra, Sant'Atto (TE), Edigrafital 1998; Hess C., *Maiolica in the making: the Gentili, Barnabet archive* (a cura di), Los Angeles, Getty Research Institute 1999.

20 La citazione, riportata anche in apertura, è di Ildebrando Bondi (*La percezione cromatica* in "Ceramica per l'Architettura" n. 21, Faenza 1994, p. 5).

Bibliografia generale

Castelli A. D. 1615-1617. *La Sistina della maiolica. Il soffitto della chiesa di San Donato*, testi di Timothy Wilson et al., Colledara, Andromeda Multimedia 1993.

Castelli. *Il presepe monumentale*, Colledara, Andromeda Editrice 2005.

Decima Triennale di Milano, con scritti di Francesco Aars et alii, catalogo mostra, Milano, SAME editore 1954.

Domus, rivista mensile diretta da Gio Ponti, n. 300 – fascicolo dedicato alla Triennale, Milano, novembre 1954.

Faenza. *Bollettino del Museo Internazionale delle ceramiche in Faenza*, annata LXXVII, fasc. I-II, Faenza 1991.

La Ceramica. Rivista mensile dell'associazione nazionale degli industriali della ceramica e degli abrasivi, anno IX, n. 9, settembre 1954.

La Ceramica. Rivista mensile dell'industria della ceramica e dei silicati, a. XII – nuova serie, n. 7, luglio 1957.

Nuova antologia di scienze, lettere ed arti, vol. II – serie II, f. VIII - agosto, Firenze, Direzione della nuova antologia 1876.

Nuova antologia di scienze, lettere ed arti, vol. LI – serie III, f. XI – 1 giugno, Roma, Direzione della nuova antologia 1894.

Una scuola per la Ceramica, Faenza, Faenza editrice 1986.

Arbace L., *Francesco Grue (1618-1673). Maiolica a Castelli d'Abruzzo dal compendario all'istoriato*, Colledara, Andromeda Editrice 2000.

Arbace L. (a cura di), *Nella bottega dei Gentili. Disegni e Spolveri per le maioliche di Castelli*, catalogo mostra, Sant'Atto, Edigrafital 1998.

Baitello G., *La Regia scuola d'arte ceramica Francesco Grue di Castelli*, Firenze, Le Monnier 1942.

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

Benedetto L.-Lucibello E. (a cura di), *Le terre del sole. Tradizione e innovazione nella ceramica vietrese*, catalogo mostra Salerno, Menabò 2006.

Bojani G. C. (a cura di), *Arrigo Visani. Maioliche degli anni cinquanta*, Faenza, Studio88 1992.

Borghini G. (a cura di), *del M.A.I. Storia del Museo Artistico Industriale di Roma*, Roma, ICCD 2005.

Bottoni P., *Una nuova antichissima bellezza. Scritti editi e inediti 1927-1973*, a cura di Graziella Tonon, Roma, Laterza 1995.

Ciaga G. L. – Tonon G., *Le case nella Triennale. Dal Parco al QT8*, catalogo della mostra, Milano, Electa 2005.

Comune di Castelli – Museo delle ceramiche di Castelli – Regione Abruzzo, *Il museo delle ceramiche di Castelli*, testi e schede di Giovanni Corrieri, Colledara, Andromeda Editrice 1998.

Consiglio direttivo del Museo (a cura di), *Castelli - Quaderno del Museo delle ceramiche - n. 2*, Teramo 2007.

Consiglio direttivo del Museo (a cura di), *Castelli - Quaderno del Museo delle ceramiche - n. 3*, Teramo 2008.

Consiglio direttivo del Museo (a cura di), *Castelli - Quaderno del Museo delle ceramiche - n. 4*, Teramo 2008.

Fagiolo dell'Arco M. – Terenzi C., *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal Neorealismo alla Dolce Vita*, Milano, Skira 2002.

Gaudenzi E., *Novecento. Ceramiche italiane. Protagonisti e opere del XX secolo*, voll. II - Dal Primitivismo al Design, Faenza, Faenza Editrice 2009.

Giacomini G. (a cura di), *Castelli. Natura, arte, storia*, Teramo 2006.

Materazzo I., *La riedizione del soffitto di San Donato e la ceramica di Castelli della seconda metà del XX secolo*, tesi di laurea, relatore Prof.ssa Silvia Cuppini correlatore Prof. Giancarlo Bojani, Università degli Studi di Urbino "Cati Bo", A.A. 2005-2006.

Hess C. (a cura di), *Maiolica in the making-the Gentili, Barnabei archive*, Los Angeles, Getty Research Institute 1999.

Lima A.J. (a cura di), *Ri-pensare Soleri*, testi di Arnaboldi M.A. et alii, Milano, Jaca book 2004.

Museo delle genti d'Abruzzo – Museo delle ceramiche di Castelli, *Le maioliche cinquecentesche di Castelli. Una grande stagione artistica ritrovata*, catalogo della mostra 23 aprile/25 giugno 1989, Pescara, Carsa Edizioni 1989.

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, *La collezione Farnese. Le arti decorative*, vol. III, Napoli, Electa 1996.

Napolitano G. (a cura di), *La Ceramica di Posillipo (1937-1947): un viaggio nell'immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento*, Salerno, Centro Studi salernitani Raffaele Guariglia 2003.

Raccolta di studi ceramici dell'Abruzzo, *Antichi documenti sulla ceramica di Castelli*, Paleani Editrice 1985.

Rosa N., *La tradizione del moderno nella ceramica di Castelli*, Colledara, Andromeda Multimedia 1994.

Romito M. (a cura di), *La ceramica vietnese nel "periodo tedesco"*: atti del Seminario Internazionale, Raito di Vietri sul mare, Salerno, Centro studi salernitani Raffaele Guariglia 1999.

- Ruiz de Infante J. (a cura di), *Guerrino Tramonti. Magiche policromie*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2009.
- Sconci M.S., *Le ceramiche di Castelli nella collezione SPICA*, Roma, Collezioni Numismatiche 2010.
- Strozzi L., *Serafino Matteucci*, apparati bio-bibliografici di Giulia D' Ignazio, Roseto degli Abruzzi, 1999.
- Terraroli V., *Ceramiche italiane d'autore 1900-1950*, Milano, Skira 2007.
- Zampino G. (a cura di), *Gli spazi della ceramica*, catalogo mostra, Vietri sul Mare, Napoli, Grimaldi 1995.