

# Gran sasso dell'Italia ceramica

di

Eduardo Alamaro

pubblicato nel volume 3° della  
“**Raccolta Internazionale di Ceramica d’Arte Contemporanea**”  
dell’Istituto Statale d’Arte “F.A. Grue” per la Ceramica (TE) – Italy  
*Gruppo Editoriale Faenza Editrice S.p.A., 1990, pp. 187 - 210*



## **Castelli città/fabbrica**

Dire ceramica in Abruzzo è dire praticamente Castelli d'Abruzzo.

Si potrebbe proporre al locale consiglio comunale di modificare definitivamente in "Castelli/Ceramiche" il nome della cittadina, com'è avvenuto - ad esempio - per Sasso/Marconi e per tante altre località fortemente caratterizzate da una sola attività o personalità.

Perchè sia nata intorno al quattrocento *quella* produzione artistico-industriale in *quel* luogo protetto ed isolato dell'Appennino, un tempo inaccessibile per molti mesi dell'anno, rimane, per molti versi, un mistero.

La nostra ipotesi, già pubblicata in altra sede (cfr. "Keramikos", n. 17/1990) è che l'intera cittadina di Castelli del quattro-cinquecento (ed oltre) vada analizzata come città-fabbrica pre-meccanica, luogo concentrato di lavoro e fatica caratterizzato da produzioni manufatte con ritmi di fabbricazione paragonabili - fatte le dovute differenze - a quelli odierni, ovvero con forti specializzazioni di figure professionali interne al ciclo di fabbricazione.

Non è da escludere la possibilità dell' emersione di documenti che testimonino contestazioni e/o addirittura scioperi con rappresentanze delle parti in lotta: è una indagine attenta da svolgere sulle carte d'archivio.

## **La "secreta" Castelli**

La storia pesa e può schiacciare il presente.

Chi ha operato nel nostro secolo in Castelli, ormai non più città-fabbrica ma luogo semplicemente artigianale, ha dovuto misurarsi con questa perdita, con la separatezza e l'isolamento, con la natura ostile.

Infatti l'antica concentrazione in sé della comunità produttiva e la distanza fattiva dal mondo, nell'otto-novecento cambiò di segno esaltando solo i caratteri dell'isolamento naturale: per molti versi divenne solo una sorta di "prigione".

Dialogando con le rovine del passato, alcuni artisti e fabbriche hanno però tentato di sottrarsi alla morsa della più *secreta* Castelli, oppure hanno cercato di costruire il nuovo puntando - autocentrati - sui linguaggi del moderno, programmaticamente altri rispetto all'antico, ovvero alla "tradizione".

Con questo vocabolo oggi - nei tempi oltre il moderno - non si sa bene cosa si voglia ben intendere e tale termine è ormai slittato dai livelli critici più avvertiti alla divulgazione giornalistica: nel nostro caso specifico, tuttavia, potrebbe indicare un tipo di rapporto

lineare con le produzioni della storia ed i relativi modelli consolidati sul mercato, caratterizzanti anche dell'immagine di un luogo.

In ceramica ciò si è tradotto, in maniera deleteria, nella ripetizione dei "tipi" più collaudati dal mercato, nella copia del già fatto, nella scarsa capacità d'intendere veramente il senso del lavoro che si prendeva a modello e - naturalmente - nella mancata sperimentazione.

In definitiva in Castelli - pur copiandoli - non sono stati capaci di intercettare - innovandoli - il senso dei modelli artistico/commerciali dei Grue e della stagione settecentesca locale, basata sulla sperimentazione dei linguaggi e sul rischio delle tecniche, sulla novità, se non sull'eversione dell'arte/industria.

### **La scuola di Castelli (fino agli anni '50)**

In un recente esaustivo saggio Nerio Rosa (cfr. *Ceramica contemporanea a Castelli*, nel *Calendario* edito dalla TERCAS, Cassa di risparmio della provincia di Teramo, 1988), pone alla base del moderno sviluppo delle arti a Castelli per un verso la scuola (poi Istituto) d'Arte; per un altro la produzione e segnatamente l'esperienza della fabbrica S.I.M.A.C., in parte inedita.

Per la ceramica d'Arte effettivamente la scuola appare un anello obbligato ed è certamente grazie a questo istituto che Castelli mantiene i contatti col mondo.

E' attraverso questa strada che giungono infatti Giorgio Baitello (Venezia 1908), **Arrigo Visani** (1914), Guerrino Tramonti (Faenza 1915), "stranieri" che hanno dato a Castelli più di tanti "nativi".

E' stato proprio Giorgio Baitello nel 1942 (cfr. B.G. "La regia scuola d'arte ceramica "Francesco Grue" di Castelli", Firenze, 1942) a tracciare la storia della scuola d'arte di Castelli a partire dalla sua fondazione, anno 1906: ripercorrere quella storia significa per molti versi fare quella della ceramica d'arte castellana di questo secolo. E' ciò che rapidamente faremo, fermandoci agli anni cinquanta.

Il professor Ferruccio Pasqui fu il primo docente di disegno e plastica lodato da Baitello per il "*metodo razionale e proficuo non disgiunto da considerevole e sensibile gusto moderno*".

Nel 1911 il Pasqui abbandona Castelli e gli subentra il professor Antonio Cassanelli, essendo direttore Gennaro Conte, buon tecnico di chiara origine partenopea, educato alla scuola del Palizzi.

Nel 1920 è poi la volta di Ferruccio Maroder, direttore e buon maiolicaro; è presidente il dottore Eugenio Fuschi, animatore della fabbrica S.I.M.A.C. e decoratore principale è Ezio Levi: tutti costoro dovevano fare i conti con la realtà ed "*i desideri delle fabbriche paesane*", essendo in quel tempo strettissimo il rapporto scuola-territorio produttivo e scarsi gli spazi di sperimentazione autonomi.

Nel 1925 il professore Luigi Bini subentrò al Maroder ed il pittore maiolicaro Rinaldo Pardi fu capo d'Arte del laboratorio.

Scrivono il Bini ne "I miei ricordi": "*In questo paese irreali dell'Abruzzo teramano, sorto come d'incanto a cavallo di un torrente..... si lavora la stessa terra su cui ci si cammina, e camminarono, generazioni di Maestri...: a quella pace, nell'incanto lunare delle notti di ghiaccio, a quella terra che parla di misteriosi pittori di madonne dal volto di avorio, devo molto!*"

Nel 1934 è la volta della direzione di Numa Ghinelli, indi di Carlo Polidori, pittore di maioliche e storico dell'arte; poscia di Giorgio Baitello.

In quell'anno inizia il suo insegnamento di plastica Giorgio Saturni.

La direzione dal 1943 al 1946 è tenuta da Ugo Lucerni, e - dopo un breve ritorno di Baitello e la direzione di Guerrino Tramonti dal 1953 al 1958, inizia il ventennato direttivo di Serafino Mattucci che aveva avuto già il gran merito di aver portato a Castelli **Arrigo Visani**, che tanto si legò a quelle terre.

La scuola ha operato fornendo a Castelli, paese dell'arte, nuovi maestri tra cui quelli degli anni trenta ricordati da Baitello nel suo testo: i fratelli Giulio e Archimede Guerrieri, Pierino Gizzi, Rinaldo Pardi di Divinangelo, Emilio Tobia, Ezio Nicodemi, Fratelli Arbace ed Ottavio Rosa; Emilio Polci, Eugenio Gizzi, Antonio Rosa, Guglielmo Volpe, Francesco Mancini, Enzo Rosa, Eugenio Bernabei.

"Tradizione - Rinnovazione Assoluta", questa è la divisione concettuale operata da Baitello nella scuola d'arte di Castelli degli anni trenta: essa corrisponde al tentativo critico di estremizzare l'oscillazione in quel tempo presente nel territorio ceramico locale, ancor oggi oscuro negli esperimenti produttivi svolti nel primo trentennio del secolo.

Recentemente è stata evidenziata l'esperienza della S.I.M.A.C. fabbrica di porcellane tra le due guerre che per opera dell'imprenditore Giovanni Fuschi, medico colto, giocò la carta della sperimentazione tecnologica dialogando con i caratteri tipici della ceramica di Castelli barocca.

Maurizio Korach, tecnico ungherese che lavorò per lunghi anni a Faenza, in un noto saggio apparso sulla rivista "Faenza", evidenzia tutti i limiti di quel tentativo produttivo.

Le stesse collocazioni sul territorio della fabbrica S.I.M.A.C. e della scuola statale d'Arte, rispettivamente a valle ed a monte del cuore ceramico dell'antica città- fabbrica Castelli, sembrano ben riassumere la difficoltà tra linguaggio contemporaneo e quello della "grande Storia" della ceramica castellana: in tale senso ci pare sintomatico che l'arte e la sperimentazione dei linguaggi contemporanei si pongano "al di sopra", ovvero nella parte alta/altra di Castelli, nei locali dell'antico convento che sovrastava il paese, sorvolando come un'aquila la preda; al contrario la produzione seriale e porcellanata della S.I.M.A.C opera nella pianura, sulle zone orizzontali delle merci da consumare.

Perduto l'antico e vitale aggancio con Napoli-capitale (dopo la direzione di Gennaro Conte, formatosi alla scuola del Museo Artistico Industriale di Napoli, scarsi sono stati i rapporti con l'antica capitale), Castelli-ceramiche accentua man mano i suoi legami con Faenza e la sua area di vocazione culturale va verso la sponda adriatica, invertendo la plurisecolare direzione tirrenica.

La S.I.M.A.C. infatti si rivolge a Faenza per la innovazione tecnologica (Korak); gli studi formativi a livelli più alti degli artigiani ceramici castellani vengono continuati fino agli anni sessanta a Faenza (Mattucci, Godorecci ad esempio), più raramente a Firenze (Saturni).

### **I tre corsari**

E' proprio attraverso la strada adriatica della ceramica che scendono a Castelli gli uomini del Nord, Baitello, **Visani** e Tramonti, tre "stranieri-castellani" che molto hanno dato alla terra abruzzese, recependone alcuni umori di fondo.

Essi sono nomadi che portano sull'isola del Gran Sasso Ceramico uno stile d'arte diverso perchè esso stesso specchio di una diversità di vita, abitudini, usi e costumi.

Sono in qualche modo emigranti, senza radici e - in arte - senza fissa dimora linguistica, avanguardie di un modo di vivere "modern way of life", modello culturale oggi talmente egemone, da aver spazzato via come un uragano le antiche tradizioni produttive.

Castelli per questi artisti è un pizzo di montagna che li costringe alla riflessione, ad una temporanea sosta, ed in alcuni casi, come per **Visani**, una specie di autoconfinamento.

La corriera al mattino, i pochi giornali, i ritmi consueti; un avvenimento memorabile era l'arrivo tra la polvere della macchina rombante di Giò Ponti, l'architetto milanese che dalle pagine della rivista Domus promosse e seguì tanti artisti, castellani nativi e/o nomadi.

Baitello, **Visani** e Tramonti sono quindi nel territorio castellano uomini che rivestono i panni della transizione; sono convogli linguistici, donatori e predoni ad un tempo, (e si sa che i corsari possono essere insigniti, com'è accaduto nel passato, delle più alte onorificenze, svolgendo un compito che un organismo costituito non può ufficialmente dichiarare alla luce del sole).

E' affidato quindi a questi tre corsari ceramici del Nord l'arrembaggio, impossibile forse, sull'isola del Gran Sasso maiolicato d'Italia.

Castelli sembra delegare loro un compito che i nativi per opportunità e "decenza", come diceva il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa, non possono assolvere: bombardare il quartier generale, la gran montagna di ceramica ricca di storia, ma anche di detriti.

I tre lo fanno con molta accortezza, ma sostanzialmente con la dovuta forza e riescono a riconfezionare un lembo alto di approccio linguistico attuale col quale far dialogare nativi e produzioni dell'arte, ridefinendo in tal modo un nuovo ambito popolare al territorio ceramico castellano.

### **Arrigo Visani**

Nel paese del gran fuoco, nei mari ceramici che attorniano l'isola del Gran Sasso, viaggiano inabissati i messaggi nella bottiglia di Arrigo Visani, lanciati subliminalmente dalla sua nave proveniente linguisticamente dall'antica Ravenna bizantina.

Educatore a Faenza, dopo una esperienza in fabbrica ad Imola (ove dialogò con - o forse inventò - le bottiglie squarciate suggerite a Giò Ponti a quegli artefici, ma questo punto è molto controverso) approdò a Castelli ove ne confezionò di proprie per tutto l'arco degli anni cinquanta, quando salpò per nuove terre ceramiche d'Italia (Sardegna).

Come i pesci, le opere di Visani sono fisse, silenziose e mute; parlano con un linguaggio prenatale, dai codificati ritmi millenari: essendo però una produzione artistica d'acqua essa ha guizzi improvvisi ed imprevedibili.

In questa strategia "a delfino", il ritmo dell'arte di Visani si inabissa nella profondità del mare della notte, per sbucare ritmicamente alla superficie, oltre le apparenze, oltre la soglia dell'alba.

Ed è una singolare coincidenza che quest'artista sia nato il primo aprile (1914), un pesce d'aprile forse fuor d'acqua, comunque sommerso ed a tratti smarrito nel gran mare della vita.

L'intera produzione castellana di Visani è da considerare quindi sottomarina e sottopelle, come una siringa ben fatta: è sanamente ambigua, subdola ed ingannatrice, come deve fare l'arte.

In essa forse non è da sottolineare tanto la scelta del soggetto di riferimento popolare, come talvolta è stato fatto.

Viceversa Visani è tanto coraggioso e padrone del proprio mezzo pittorico maiolicato da poter dominare le antiche forze che ancora emergono dal profondo delle caffettiere napoletane, dai tegami e pentoloni, dalle lanterne, bottiglie e brocconi avvolgendole con un proprio, personalissimo racconto, straniante e surreo-marino

Esso è ieratico, esatto, graficamente accorto, misurato e pesato in ogni sua parte, prevedibile e ritmico come onda sull'onda; purtuttavia - nell'insieme delle configurazioni scelte - il suo racconto è una sorta di rebus da civiltà delle macchine che riprende il grande

filone orientale: Faenza, luogo di formazione di Visani, non è lontana da Ravenna, città bizantina.

L'artista intuisce allora che con la sua magia deve spaccare il Gran Sasso ceramico di Castelli, conquistarne l'anima, superare questa prova che la Storia dell'arte gli assegna: andare nelle profondità delle caverne e dei labirinti naturali (suoi e di Castelli) per rintracciare lo smarrito filo rosso orientale della fiaba, delle mille ed una notte raccontate agli antichi fuochi dell'arte, dell'Alì Babà dei tornianti, dei tappeti volanti, dei vasai magici.

Non si comprende molto del linguaggio figurativo elaborato dall'arte del novecento se non si penetra in tre filoni madre: l'infanzia, l'onirico, il popolare: Visani è pienamente centrato su questi tre nuclei.

Inabissandosi - infatti - dapprima nei mari di Bisanzio e penetrando solitario - poi - nelle caverne della grande montagna ceramica castellana, Visani ne recupera il primo dei temi indicati, l'infanzia (anche qui sia sua che quella di Castelli); prendendo a prestito il linguaggio surreale entra nella sfera dell'onirico, del sommerso, dell'indicibile a se stesso, dei desideri nascosti; "inguacchiandosi", ovvero sporcandosi, con gli utensili e contenitori d'arte locale (tegami, pentole...) contamina quell'involucro popolare intervenendo direttamente nelle rappresentazioni del ciclo vitale dell'uomo (nutrizione, idratazione, minzione, defecazione), tutte categorie con le quali indagare più compiutamente la nuova scena ceramica visanesca castellana.

### **Giorgio Baitello**

Se Visani è l'oriente, il mare, ed al contempo l'artefice magico, Alì Babà della Castelli maiolicata negli anni cinquanta, Giorgio Baitello ci pare ben fotografato in uno scritto di Gian Carlo Polidori (cfr. "Giorgio Baitello" in "La Ceramica", rivista mensile, n. 3, marzo 1955) come l'equino, colui che uomo/cavallo (e per di più artista, mago, alchemico, com'è indicato anche nel citato saggio di Nerio Rosa) miticamente emerge galoppando dalle tenebre del mondo ctonio, cioè degli abissi della terra.

Se **Visani** era il mare, nel nostro incastro critico Baitello è la terra.

Il cavallo Baitello scorrazza in Castelli e per le sue ceramiche fin su il sovrastante monte Camicia del gruppo del Gran Sasso; figlio della notte e del mistero, è portatore di vita e/o di morte; è legato al fuoco distruttore e trionfatore (non a caso Baitello si fa ceramista) ed all'acqua che nutre ed annega: per questa via marina si colgono i contatti di superficie con il mondo ceramico di **Visani**.

Infatti il cavallo, figlio della notte, non può sottrarsi all'orologio naturale e deve aprire al giorno: sicché Baitello - equino, abbandonate le sue cupe origini notturne, si innalza in piena luce fino ai cieli dell'arte, ove può riunirsi al mondo rebus galattico di **Visani**.

Formatosi a Venezia, ove era nato, Giorgio Baitello porta con sé a Castellamonte (Torino) e poi dal 1938 a Castelli, quella tipica declinazione tonale veneta che egli fa dialogare con una modellazione plastica primordiale e futuro-remota, talvolta soffocata ed ecletticamente intraducibile a se stesso.

Estremizzando al massimo in Castelli la forbice avanguardia - tradizione - come a dire nascita/morte, figlio/padre, ecc... - ed essendo inserito pienamente nelle ricerche plastiche del suo tempo, Baitello trova conferma al suo esistere d'artista.

"Il ragazzino Baitello dedito ai sogni", così come è descritto da Polidori nel ricordato saggio, insiste su una delle forme più primitive della gioventù, lo scontro col nemico, il tentativo di allungare al massimo i dissidi dell'infanzia.

Purtuttavia per questa strada frontale l'artista usa qualche cautela: la maestria tecnica fatta di lustri e riflessi, propria alla sue opere, in un certo senso può essere interpretata come ammortizzatore della forza primaria e "animale"; attraverso questa strada è possibile ingoiare (e far ingoiare al pubblico) una pillola fatta di terra così primaria: riflessi e lustri sono in realtà usati dall'artista come zucchero sulle terrecotte maiolicate.

La cultura insomma agisce da freno per lo sfrenato cavallo di nome Baitello: infatti allo stesso modo ci sembrano interpretabili alcune sue scelte formali che privilegiano un impianto saldo, monumentale e "novecento", nelle quali sono da cogliere i dati della essenzialità e della indispensabilità plastica, concetto che con Saturni fonda in Castelli.

Figure, vasi, bottiglie e mascheroni degli anni cinquanta ci restituiscono - infine - una dimensione più impervia, feroce ed incolta del barbarico e dolce artista Baitello.

### **Guerrino Tramonti**

Chi invece non utilizza nessun cavallo di Troia è il faentino Guerrino Tramonti, che - fresco vincitore nel 1952 del concorso ceramico della sua città - arriva l'anno successivo a Castelli e vi si trattiene fino al 1957, quale direttore della locale scuola d'arte.

Al contrario di Visani e Baitello che affondano a Castelli (Baitello addirittura fonda qui la sua famiglia), Tramonti istituisce subito una distanza critica con il luogo castellano: il professor Rosa, presidente del Museo Ceramica Castelli, nel 1958 ricordava infatti che l'artista "mai risiedette stabilmente in Castelli".

A dire di Luciano Luisi in un recente saggio (cfr. L. L. in "Tramonti", antologica ceramica, Faenza, 1990), Guerrino Tramonti è soprannominato anche D'Artagnan per il suo pizzo e barba, nonché per la sua impulsività e disposizione alla guerra (il suo nome del resto non era forse Guerrino?): l'artista si pone quindi come uno spadaccino faentino ("*nella mia vita ho avuto sempre contro un branco di somari presuntuosi affiancati da politicanti*", afferma ad apertura della monografia precedentemente citata) che nelle sue ceramiche si contorna di improbabili acrobati, pesci ai raggi "ics" serviti in vassoi, gatti malefici, barchette da viaggio, profili di donne, fette di cocomero, residui cabalistici.

Se Castelli è una prigione, le figurine emblematiche di Tramonti sono i tatuaggi dei prigionieri dell'arte.

L'identificazione artista/luogo di pena, corpo del creatore/oggetto d'arte generato (e degenerato), percorre tutta l'arte moderna (e non solo), ed è essenziale in quest'artista.

La stessa tecnica della cristallizzazione dello smalto di alto spessore usata da Tramonti sottolinea questo dato costrittivo propria alla sua arte; essa irrigidisce ed immobilizza nel *rigor mortis* un'immagine ceramica che per converso è ricca di vivaci colori.

L'arte dello spadaccino Tramonti, giocata sul filo del fioretto castellano (si confrontino i suoi profili con i recenti ritrovamenti della inedita stagione rinascimentale locale, sconosciuta al tempo della permanenza di Tramonti in Castelli), sta tutta in questo allontanamento reso possibile tecnicamente dall'effetto ceramico ghiaccio "sotto la cui lastra la consunzione del tempo sembra fermarsi" (Luisi): i morti non si conservano forse nelle celle frigorifere?

La paura della morte spinge forse l'agitato Tramonti ad ibernare (ed ibernarsi) nei ghiacciai del Gran Sasso Ceramico le attualità di terracotta di Castelli da lui stesso elaborate sul filo di un' affilata lama ceramica (e Lamone non è forse il nome del fiume che divide Faenza, luogo di formazione dell'artista, dal mondo, Castelli compresa?).

## Ugo Lucerni

Alla schiera degli "stranieri" di Castelli è da aggiungere Ugo Lucerni che diresse nel biennio 1943 - 1945 la locale scuola d'arte per la ceramica: qui maturò una personale cifra stilistica tanto che - nel ricordo che ne traccia Andrea Parini (P.A., "Ugo Lucerni", in "La Ceramica", rivista mensile, n.3, febbraio 1957- essa appare come "la palestra" del suo più maturo operare.

## I due "nativi"

La stagione dei maestri degli anni cinquanta annovera due nativi, due "cafoni": Serafino Mattucci e Giorgio Saturni.

Al contrario degli "stranieri" **Visani**, Baitello, Tramonti che sono artisti ceramisti-pittori (spesso inediti), questi due indigeni sono artisti ceramisti-ceramisti.

Non sbordano mai dal loro territorio, quello plastico per Saturni, quello pittorico-decorativo per Mattucci, fatta eccezione per quest'ultimo nella fase di formazione all'Accademia delle Belle Arti di Bologna ove, al pari di **Visani**, ebbe per maestri Guidi e Morandi.

## Serafino Mattucci

Serafino Mattucci nacque a Filadelfia negli Stati Uniti da emigrati abruzzesi: questa è stata la sua grande fortuna!

Il suo punto d'origine sta infatti altrove, oltre, appunto oltre-oceano.

Fosse nato nelle montagne del Gran Sasso Ceramico non avrebbe avuto lo sguardo aguzzo che gli permette di vedere con distacco e soavità consapevole (il suo nome è appunto Serafino) le sue profonde radici.

Egli intuisce subito che non è possibile tentare nessuna mediazione produttiva immediata con la tradizione, espressione formale del punto d'origine paterno; il suo compito - piuttosto, da uomo che guarda avanti - è quello di consumarla, ridurla in briciole, sminuzzarla in poltiglia ceramica e riplasmarla poi in contenitori allungati e strettissimi che raccolgono non a caso lacrime.

(Alfred Jarry avvertiva in quegli anni che il compito dell'avanguardia è ridurre in briciole le rovine nelle quali camminiamo)

I lacrimatoi di Serafino Mattucci sono pertanto poesie allo stesso tempo struggenti e beffarde, unitarie nella forma e nel decoro, nei colori e nelle tecniche ceramiche.

Mattucci non è un meridionale assistito che si piange addosso disperato, ceramicamente parlando: è piuttosto un "americano" a Castelli, un ponte tra "l'oltre" e il "prima", tra il futuro ed il remoto, e per questo si assume il compito di elaborare la nuova Castelli, "Castellinaria", individuandola - paradossalmente - come l'unica sua strada per effettivamente rifondare l'arte (sua e di Castelli) in questo *locus*.

I lacrimatoi, che ritengo gli oggetti più tipici di Mattucci e con i quali egli entra nella storia dell'arte ceramica italiana del novecento, sono infatti oggetti simbolici di transizione tra passato (rimpianto allontanamento, morte, perdita...) e presente vitale (desiderio, intercessione, nascita, sperma perle...); essi, però, presentano - anche linguisticamente - già il futuro: le lacrime dei bambini condotti al sacrificio per chiedere la pioggia nelle civiltà azteche, rappresentavano già le gocce d'acqua.

Ed in questo Mattucci è molto antico, primitivo, orientale: per lui l'arte non rappresenta, ma presenta: l'arte è, produce una realtà e non già il simbolo della realtà.

Per il milanese Giò Ponti, l'artista poi confeziona in maiolica colorata "Castellinaria", paese struggente della ceramica in cui ambienterei questi lacrimatoi: gli abitanti di questa

città sono quelli delle isole sul Gran Sasso: manichini ceramici plasmati sui modi surreali e metafisici che - nella metafora futuribile mattucciana - assumono il significato di tasselli del suo racconto.

Infine non metteremmo tanto l'accento sulle sue ceramiche che si ricollegano invece ai linguaggi inaugurati da Picasso o riferiti a Moore, perchè ci sembrano delle distrazioni, depistaggi, passeggiate legittime, ricognizioni sul territorio altrui che l'artista si concede (ma non è il vero Mattucci).

### **Giorgio Saturni**

Il suo destino d'artista era già tutto scritto nel suo cognome: Saturno al plurale.

A questo Dio, che aveva detronizzato il padre Urano prima di essere detronizzato a sua volta dal figlio Zeus, venivano dedicate nell'antica Roma rutilanti feste nel corso delle quali i rapporti sociali si capovolgevano: i servitori comandavano ai padroni e costoro servivano a tavola i loro schiavi.

Saturno, il dio, quindi è capovolgimento, rottura rituale e ciclica, frattura, separazione; per gli ermetisti è anche il vetriolo azoico, il colore nero, quello della materia disciolta e putrefatta.

Saturni, l'artista, è - analogamente - interruzione, sospensione, dis-senso, forse è separazione dal senso stesso comune delle cose ceramiche.

L'informalità - tratto che più caratterizza l'opera più vera di Saturni - è tutta compresa in questo tratto profondo; i suoi lapilli, frammenti macrorganici, prima che adesioni a poetiche, sono tracce della antica necessità sociale di ribaltare, seppur per lo spazio concesso alla festa dell'Arte, seppur per scena; ovvero di detronizzare, di rendere informe per operare una sottrazione - forse una sparizione - e cercare altri - e nuovi -percorsi.

Saturni, l'artista, si assume il compito di tali attraversamenti introducendo in Castelli una forma plastica magmatica che va fuori dalla tradizione di superficie pittorica praticabile, propria all'economia - anche linguistica- di quella punta di montagna dell'Abruzzo.

Dopo una prima formazione castellana, è poi a Firenze al magistero di Libero Andreotti dal 1932; è qui che Saturni assume modi costruttivi eleganti e di ampio registro sonoro sottolineati da una bella tecnica fatta di smalti e riflessati.

Ma il vero Saturni, artista libero da modi costituiti e da riflessi genuflessi, verrà in una fase successiva, quando lavorerà duro di stecca plastica e da servo-servito, come nell'antica Roma, apparirà quel sano e vero "cafone dell'arte", e non per lo spazio di un mattino e/o della festa.

Saturni - quindi introduce nell'arte moderna a Castelli il "richiamo ancestrale" - titolazione di una sua argilla, modellata e maiolicata nel 1957 - che appare come segnata a ricordo da un antico cacciatore che incide sulla roccia.

Ma la titolazione riconduce anche al ricordo incancellabile degli antenati, a qualcosa di recondito ed inspiegabile a cui si addice una plastica capovolta, disciolta ed - appunto - saturnale, sfrenata e non composta, in-forme.

### **Alcuni artisti della ceramica di Castelli d'oggi**

Se per miracolo i ceramisti del passato, anche di quello recente della prima metà di questo secolo, rialzassero la testa dalle loro tombe e gettassero uno sguardo nell'attuale Castelli, si meraviglierebbero molto dei loro continuatori, degli odierni ceramisti d'arte castellani; e non dico ciò per le loro opere, diverse dal passato, com'è ovvio e giusto che sia: linguaggi nuovi che, abbandonato l'oggetto, il vaso e la tradizionale riflessione ceramica lungo i

secoli, hanno optato per quelle "sculture pittoriche" e per quella "poesia d'argilla" alle quali si son riferite le forze più vivaci, dagli anni settanta ad oggi; ma perchè antropologicamente, quelli che facevano ceramica alla fine dell'ottocento e agli inizi del secolo, erano persone assolutamente diverse dai ceramisti odierni, che son spesso, in generale, fini intellettuali ed "artisti" della ceramica per auto - definizione.

E non rilevo questa differenza antropologica con nostalgia, con un triste: ahimè!, ma lo dico per rilevare che quel fenomeno Castelli e la sua arte ceramica - un prodotto d'uso ad alto livello d'arte, lungo vari secoli - con l'inizio del novecento, e poi sempre di più andando avanti nei nostri tempi, è andato esaurendosi, ed è venuta fuori un'altra cosa, una "cosa" da analizzare con altre categorie critiche; una "cosa" che la scuola (istituto) - in un certo senso - coglie e contribuisce a sviluppare sin dall'inizio della sua azione, e che poi - dagli anni '50, e vieppiù dai '70 - sviluppa enormemente, per quella che si può definire "una ceramica estesa", che, appunto perchè estesa, perde l'antica puntualità (ma non si può avere la botte piena e la moglie ubriaca!).

Si tratta allora di capire e contestualizzare l'esperienza più recente (ed odierna) di Castelli e della sua produzione d'arte ceramica, rispetto ad esperienze consimili di altre aree ceramiche, cosa che qui non è possibile fare; ma certamente si può dire che è generale il rifiuto di una tradizione e di una continuità col passato, anche recente (quello dei Mattucci e dei **Visani**, per intenderci), vissuto quest'ultimo - a mio avviso a torto, ma la storia, è noto, non si fa con i "se" e con i "ma" - come "ghetto ceramico", con l'aspirazione di entrare a pieno titolo in un mondo ritenuto superiore, comunque diverso e più prestigioso, quello delle arti tradizionalmente etichettate come "belle".

La ceramica, come ho detto, si apre, si estende e si contamina ad altre pratiche: agli artisti della ceramica castellana d'oggi va stretto il vaso ed il piatto, e si confrontano ad armi pari con la pittura, con la scultura e con i relativi epifenomeni in terra cotta.

### **Vincenzo Di Giosafatte**

Vincenzo Di Giosafatte è "Nuovo Castellano", nel duplice senso di possessore di novità nella cultura ceramica di Castelli ed al contempo di autorità direttiva della scuola ceramica, che - appunto come un moderno castello feudale - domina dall'alto il paese.

Preside dal 1979 dell'istituto d'arte "ha saputo - come scrive Finizio in una scheda dedicata all'artista in "Artetempo", cit. - intrecciare la conduzione didattica con una intensa e personale ricerca creativa".

Di Giosafatte è un poeta, un pascoliano che si è assunto l'onere della direzione di un istituto, nella migliore tradizione dell'arte; egli invece è - nel fondo - un bambino che con i suoi pezzi ceramici colorati di tinte pastello(celestini, giallini, verdini...) vorrebbe aggrapparsi ad un palloncino ed andare oltre il monte Camicia che sovrasta Castelli: "rincorrendo una nuvola" è il titolo indicativo di una sua tipica opera (del 1984) che si trova nella sezione d'arte moderna del Museo Nazionale d'Abruzzo.

Nelle sue piccole plastiche, spesso composte anche in opere a scala urbana, compaiono sintetici profili di bambini che guardano verso l'alto, "verso la luce", come titola un suo pezzo del 1987.

Di Giosafatte in Castelli interpreta oggi bene lo spazio di attesa e curiosità propria del valico, spazio metaforico e concreto che lo ricollega alla tematica dello straniero e dell'accoglienza castellana, tipico dell'intera cultura ceramica locale, antico luogo di costruzione/costrizione artistico/industriale: "costrizione" è infatti il titolo di un'opera dell'artista del 1984.

### **Roberto Bentini**

Anche Roberto Bentini di Massalombarda è "castellano d'importazione": giunto in Castelli quale docente di plastica alla scuola d'arte, qui opera dagli anni sessanta.

Educato a Bologna, pittore e scultore, ha riversato nella ceramica, campo senza confini di tutte le odierne sperimentazioni, "una forte esclamazione plastica", come nota Finizio in una recente scheda dedicata all'opera dell'artista (cfr. "Artetempo", catalogo della mostra, Castelli 1987).

Queste sculture ceramiche oltre che esclamative, nel senso di vibrazione sonora, sono però anche interrogative, apotropaiche ("grande corno", opera del 1987), sospensive..., pretendendo cioè una certa distanza favolistica, arcaica e surreale.

Essendo spesso anche dimensionate a scala urbana, esse sono composte - per motivi tecnici - da parti "aggiuntate" tra loro, pezzi bruciati della memoria collettiva che collocano queste ceramiche in uno spazio inclinato e frammentario, come nella migliore tradizione del moderno.

### **Giancarlo Sciannella**

"Nuovo Castellano de Roma" è Giancarlo Sciannella, raffinato artista educato a Castelli e poi alle "Belle Arti" di Roma, città nella quale vive, cosa che non gli ha impedito - però - di ravvivare nei decenni operosi il suo rapporto con la sorgente del Gran Sasso.

Avendo inteso pienamente la grande storia del suo luogo natio, quest'artista ha spostato la sua riflessione ceramica su un territorio pre-istorico e pre-civile: egli infatti ha vissuto questa "tradizione" come accumulo, come eccesso da cui bi/sogna (ed il sogna/re è molto presente nell'opera di Sciannella) liberarsi operando un passo o forse più passi indietro: andando - cioè - ad un rapporto primitivo con le terre, che nelle sue opere appaiono spesso miste a legno, in linea ciò con una tradizione del moderno, barbara e distruttrice di ogni traccia civile.

Sciannella è - quindi - una sorta di Attila che con le sue scorrerie mette a ferro e fuoco il territorio delle antiche ceramiche castellane: le sue plastiche sono bruciate e devastate, frammenti di incendi remotissimi (una sua opera del 1987, ad esempio, titola "Ilio"); e però forse anche luogo di "incontri, strumento e timone" (le ultime tre parole corrispondono ad altrettanti titoli dati dall'artista a sue opere nuove-castellane) per prossime navigazioni.

Dove approderà la navicella ceramica di Attila/Sciannella?

Passata la furia iconoclasta che lo ha contraddistinto, necessariamente l'artista dovrà costruire ed andare oltre la sua personalissima "tabula rasa", fase sempre necessaria all'arte.

### **Fausto Cheng Chi Chang**

Su un altro registro si muove Fausto Cheng Chi Chang, nato nel 1946 nella comunità cinese di Isola del Gran Sasso.

Che cosa può fare un giovane cinese sensibile alla grafia ed al colore tipicamente d'Oriente su un'isola del Gran Sasso Ceramico? Che cosa può fare se non seguire la stella dei magi delle sue antiche terre sognate ed andare appunto all'Estremo di se stesso, nella musicalità del suo cognome?

Cheng Chi Chang viene quindi dall'Est, dal luogo simbolico ove nasce il sole, in questo secolo cantato ed inneggiato anche come quello "dell'Avvenire", che peraltro sembra già tramontato.

Radicalizzazione, estremizzazione (d'Oriente), necessità di azzeramento e di porsi contro una consuetudine reinventando nuove pratiche: questi appaiono gli elementi che collegano il "cinese di Castelli" a tutta l'avventura del moderno in questo ultimo scampolo di secolo. Con toni molto caldi Cheng Chi Chang dipinge "a freddo": usando la terracotta come un supporto pari alla tela o ad un muro, materializza i suoi "paesaggi interiori" (quest'ultima è titolazione ricorrente nelle sue opere del 1987) o segue - appunto - "le stelle che hanno bocche luminose", altro titolo di un su plastica dipinta su terracotta.

La storia della ceramica è il percorso di un'arte cieca, nel senso che i colori messi dall'artista sulla terracotta si trasformano nel forno: il ceramista opera su di sé questa limitazione e - sottoponendosi al difficile passaggio del fuoco - mortifica il suo "ora e subito" in funzione dell'eternità garantita dal colore della maiolica (rottura a parte).

Ma ciò non si può pretendere questa pazienza da Cheng Chi Chang, cinese anagraficamente "isolato" (abita ad Isola) sul Gran Sasso: egli ha urgenza, non può passare per il forno dei padri castellani perchè non sono i suoi per cui stravolge, (volge a sé), con affusolati che cercano un cordone ombelicale alla madre terra.

Non sono tali - infatti - gli ombelichi - talvolta camuffati - dei suoi "paesaggi interiori"?

### **Alfio Godorecci**

Tutta castellana è invece la formazione e prima attività di Alfio Godorecci, artista nato nel 1936 e dal 1960 trasferito a Napoli.

Sotto la regia di Mattucci e **Visani**, che ebbe maestri alla scuola d'Arte, egli assorbe il bel clima operativo di Castelli degli anni cinquanta, buon mixage tra ragioni della produzione e della innovazione .

Godorecci è parte tipica di quella generazione castellana che ha sentito profondamente le ragioni ed il fascino della storia del luogo natio; pur tuttavia - avendo introiettato perfettamente le antiche capacità tecniche e la pazienza dell'operare - può talvolta rinunciare ad esse, come farà negli anni settanta - annullandole a favore della pura sensazione spaziale o del colore.

Nel periodo castellano degli anni cinquanta Godorecci si colloca bene, costruendo affusolate fiasche o sottilissime bottiglie dalle basi piccolissime; quindi sceglie uno spazio sperimentale, elegante e rispettoso - com'è nel suo carattere di uomo e nella sua indole di costruttore -: leggero, sussurrato, instabile.

A tal proposito gli scrive ironicamente nel 1957 Liverani, il direttore del Museo di Faenza, incamerando per il suo istituto una bella fiasca verde dell'artista: "*ci pensate voi, quando fate queste cose, a chi le acquisterà e alle donne di servizio o alle padroni di casa?*".

Godorecci appunto già allora non si riferiva più allo spazio della casa, a quello domestico, ma piuttosto a quello della Storia, a quello del museo ove collocare i propri pezzi d'opera instabile per una realtà in movimento.

Godorecci è quindi un ceramista ad alto rischio: ciò è ben confermato dalla sua successiva attività quando, messe da parte le buone maniere ceramiche, egli fa ceramiche a onde sismiche.

### **Dino Mercante**

Coetaneo di Godorecci è Dino Mercante, buon tecnico ed abilissimo foggiatore che ha poi trovato spazio operativo ad Isernia.

Egli è erede di quella tradizione castellana umile e laboriosa, puntuale ed attenta, elemento comune all'operatività che ha fatto da base alla grande arte italiana.

Non ci si meravigli - quindi - che la vera scuola di Mercanti sia stata l'officina e le piccole cose che la popolano: vedere per ore ed ore le fasi del lavoro è la introiezione profonda della sua disciplina dell'arte, dapprima tecnica e poi di scelte linguistiche conseguenti, sintesi tra fattualità concreta e novità formale astratta.

Allievo di **Visani**, Saturni e Tramonti nel periodo della sua formazione a Castelli, Mercanti, ha creato - al pari di Godorecci - soprattutto bottiglie filiformi: in esse, ancor oggi, è rilevabile l'eleganza, l'aspirazione alla linea sottile che ascende, la figurazione leggera ed agile.

Infine il rapporto con il corpo, inteso qui alla lettera come congiungimento ed immedesimazione tra corpo dell'artista e quella della sua opera d'arte: Mercanti infatti ha costruito bottiglie virtuose e sempre più alte e sottili, tanto che - per reggerle e non farle inclinare dal piano ruotante del tornio - trovava necessario congiungere la sua bocca con quella della bottiglia che era appena spuntata dall'argilla.

Il rigore della fucina è stata quindi norma di vita e d'arte per Mercanti: i suoi vasi sono già perfetti nella foggatura, non hanno bisogno di decorazione, solo talvolta di una bella patina e di un buon smalto, specie quelli screziati che egli attualmente predilige.

### **Nino De Simone**

Coerente, elegante, compiuta, mai viscerale e scomposta appare la ricerca plastica di Nino De Simone che "non vuole sconvolgere né modificare antichi percorsi" (Nerio Rosa).

Se la cultura dei materiali e della tecniche è "l'aspetto più importante della vita artistica castellana" (Nerio Rosa), De Simone è in questo grande letto di fiume ceramico con i suoi antichi "vessilli" e "trofei", titolazioni che l'artista dà a sue opere arricchite di ossido di cobalto e di manganese, elementi preziosi posti su tracce di antiche vittorie della ceramica castellana.

#### *Nota dell'autore:*

*Questo saggio ha una storia.*

*Fu proposto - con gioia e disincanto - nel 1991, alla rivista "Castelli" che aveva richiesto una mia collaborazione, ma da essa non fu mai pubblicato; a sua volta tale scritto era parte di un contributo più esteso redatto per "Ceramica italiana del XX secolo", un progetto editoriale del 1991 della Ilisso editore di Nuoro, curato da Giancarlo Bojani, saggio nella sostanza rifiutato (si richiedeva uno stravolgimento totale dell'impianto di scrittura), perchè ritenuto troppo originale e bizzarro per conciliarsi con gli interventi degli altri autori e con lo spirito compassato del volume, storico e divulgativo.*

*Apparve invece sulla bella rivista trimestrale "De rerum NATURA", Edizioni Cogecstre, Penne, A. II, n. 6/1994. pp. 64 - 71, corredato da efficaci titolazioni editoriali delle schede degli artisti e da belle foto; per questa occasione il materiale originario proposto alla Ilisso è stato riscritto ed ampliato nella parte introduttiva, mantenendo peraltro gli stessi contenuti "militanti" e lo stesso impianto d'analisi che apparve scandaloso.*