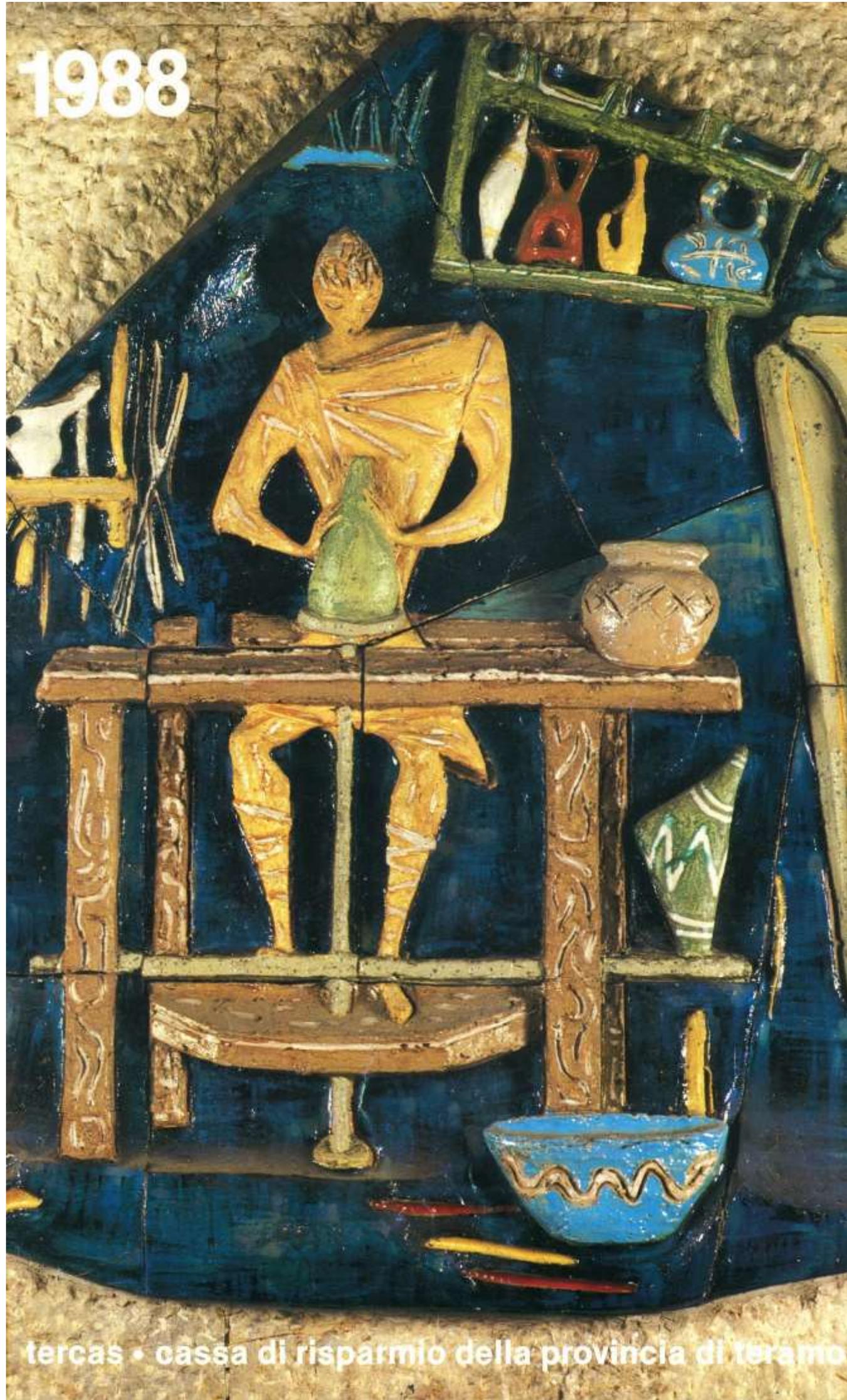


1988



tercas • cassa di risparmio della provincia di teramo



1. G. SATURNI: Testa di Medusa (1951), argilla smaltata e riflessata (larghezza cm. 28). 2. A. VISANI: Bottiglie (1956), argilla smaltata, decorata e riflessata (h cm. 24 e 14). 3. G. BAITELLO: Mucche (1952), impasto di refrattario smaltato e riflessato (h cm. 23). 4. S. MATTUCCI: Zebra (1957), argilla smaltata e decorata (h cm. 40). 5. G. TRAMONTI: Grande piatto con pesce (1956), impasto di refrattario decorato (diametro cm. 56).

ceramica contemporanea a castelli

baitello saturni mattucci visani tramonti

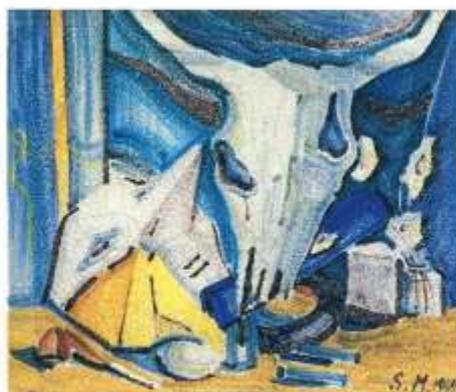
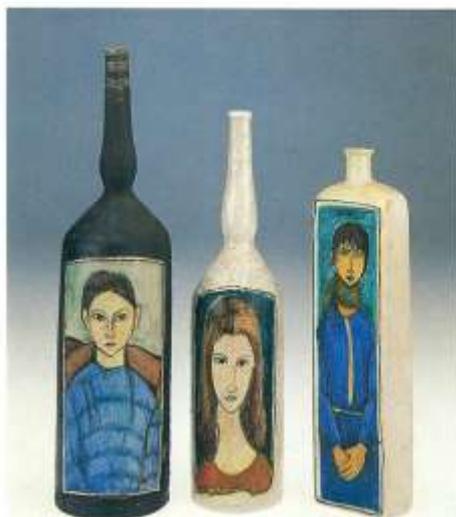
Indicazioni per una nuova introduzione storica

La ceramica di Castelli ha una vita artistica di circa cinquecento anni, la seconda metà dei quali caratterizzata dalla «convivenza» con la porcellana europea. Da questa le ceramiche e le pitture a fuoco dei piccoli centri italiani hanno subito, dal XVIII secolo, una influenza determinante sia nella caratterizzazione del prodotto che nella dimensione della produzione, per lunghi periodi considerevolmente ridotta. A tale influenza non si sottrae Castelli: i maiolicari di questo piccolo paese d'Abruzzo continuarono a produrre oggetti di grande pregio, cercando inizialmente di mantenere inalterati il linguaggio e i modi della tradizione e realizzando poi splendidi prodotti a terzo fuoco e meravigliosi oggetti d'uso quotidiano; nel primo caso adeguandosi al gusto corrente, improntato ad un maggiore rigore formale, nel secondo evitando concorrenze di mercato e recuperando una committenza locale e quotidiana. La cultura dell'Illuminismo aveva provveduto a superare la vecchia distinzione tra arte e artigianato; è di questi ultimi anni la tendenza a non considerare in contrapposizione il prodotto industriale, realizzato in serie, e quello artigianale, legato a modi tradizionali: l'uno necessario soprattutto a soddisfare le richieste dei cittadini dei grandi

centri, interessati contemporaneamente ed in gran numero all'acquisto di prodotti preziosi ed eleganti, l'altro rivolto ad una cultura elitaria o alle necessità di funzione. L'Illuminismo settecentesco presenta così due volti distinti, ma non contrapposti, uno, europeo, legato al razionalismo cartesiano, l'altro, italiano, all'insegnamento di Giambattista Vico. La porcellana europea ha il carattere razionalista del prodotto che nasce dalla teorizzazione del metodo artistico operativo e cerca nuovi mercati, la ceramica di Castelli non nasconde mai il suo carattere legato ad un mestiere, alla tradizione, alla ricerca costante di un progresso individuale ed umano che non si lascia condizionare da fini commerciali ed economici. Fino a quando la cultura settecentesca dell'Illuminismo accetterà a Napoli questo carattere artigianale, legato cioè alla ricerca tecnologica personale, i ceramisti castellani lavoreranno ancora con successo a Castelli e a Napoli. Quando poi nell'Ottocento prevarrà la cultura neoclassica o romantica, si diffonderanno dappertutto esigenze vitalistiche, secondo le quali l'attributo estetico più importante era l'immediatezza espressiva. L'industria, avendo reso più rapido (e quindi praticamente occultato) il momento dell'operatività artistica e sofferta, meglio si avvicina alle esigenze dell'estetica romantica, teorizzata a Jena da Schel-

ling. Il prodotto industriale si presentava come presenza, come trasparenza, non come genesi; per questo meglio interpretava la *Weltgeist* hegeliana del primo ottocento. L'arte nel secolo scorso doveva interpretare lo spirito del mondo, inteso nella sua accezione di coscienza collettiva epocale. All'opera d'arte del periodo illuminista, intesa come fruizione del prodotto, si sostituiva quella romantica, presentata come gradimento di una ben individuata collettività. Infatti lo stesso Schiller, nelle «Lettere sull'educazione estetica», punta, più che sulla forma dell'espressione individuale dell'arte, sulla sua forza di trasformazione delle forme di vita che gli individui condividono e quindi sull'espressione comunicativa, associante, solidarizzante, sul *carattere pubblico* dell'arte.

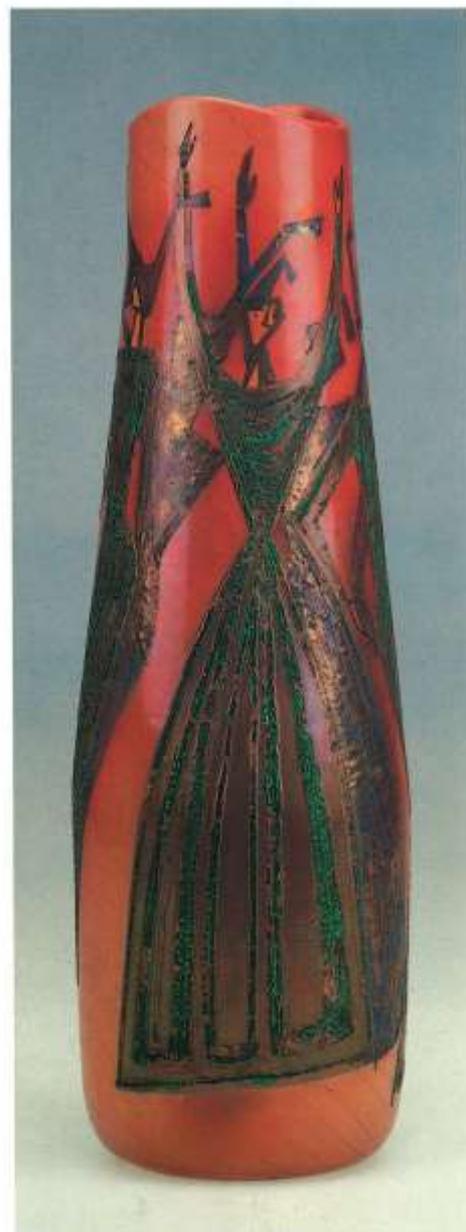
Alla fine del secolo, il tardo romanticismo idealistico concepiva l'arte legata alla concezione del mondo, alla *Weltanschauung*, teorizzata da Dilthey, rendendo ancor più precario il carattere scientifico e razionale dell'oggetto. Ogni discorso tecnologico nel secolo scorso appariva così insignificante ed inutile; per questo la ceramica artistica della tradizione, quella legata ad una costante ricerca operativa e con poche possibilità di aggancio commerciale, segnava una delle stasi più critiche e dolorose.



6. A. VISANI: Bottiglie con «omaggio a Modigliani» (1957), argilla smaltata e decorata (h cm. 37, 32 e 29).

7. S. MATTUCCI: Omaggio a Picasso (1949), mattonella smaltata e decorata (h cm. 27,5).

8. A. VISANI: Caffettiera a due becchi (1956), argilla smaltata e decorata (h cm. 38).



9. G. BAITELLO: Figura (1953), impasto di refrattario smaltato e riflesso (h cm. 24).

10. G. SATURNI: Cavalli (1956), bassorilievo in materiale refrattario maiolicato e riflesso (h cm. 76).

11. A. VISANI: Borraccia metafisica (1954), argilla smaltata e decorata (h cm. 77).

12. G. BAITELLO: Bottiglia con gatti (1953), argilla maiolicata e riflessata (h cm. 21).

13. G. BAITELLO: Vaso con figure (1952), argilla maiolicata e riflessata (h cm. 40).

È strano constatare come al momento lirico e poetico esaltato dall'estetica idealistica corrispondesse in pratica il trionfo pragmatico di un metodo operativo legato ad espansioni commerciali e ad economiche ricerche di mercato. L'estetica romantica in pratica divinizzava il formalistico prodotto della porcellana, tanto che, di fronte alla purezza delle reali fabbriche napoletane di Capodimonte, la sofferita tecnologia artigianale dei maiolicari di Castelli appariva (e purtroppo in molti casi appare ancor oggi) come momento di costruzione umile e quotidiana. In pratica la trasparenza del risultato era un carattere che la cultura idealistica richiedeva per legare ogni prodotto artistico ad un messaggio elevato, in tal modo il preziosismo formale della porcellana si accaparrava gli attributi artistici più significativi e riproponeva un netto distacco tra arte e artigianato.

L'estetica romantica quindi, celando il processo realizzativo, esaltava la fase finale dell'oggetto in ceramica, col risultato di valorizzarne essenzialmente il momento pittorico conclusivo. L'elemento iconografico o decorativo assunse così a valore determinante, anche quando, diventato semplice schema ripetibile in ogni occasione, aveva tutto all'oggetto forza unitaria.

Il decennio di occupazione francese in Abruzzo (1802-1812) era stato certamente il periodo più opportuno per segnare il definitivo trionfo, anche a Castelli, della civilizzazione industriale. Le piccole fabbriche di maiolica si erano già dedicate alla produzione di oggetti decorati «a terzo fuoco», che, con le maggiori ricchezze di nuove sfumature cromatiche, si pensava potessero meglio rivaleggiare con la porcellana. Va citato qui l'importante lavoro di Gesualdo Fuina (1755-1822), del quale non si sa se apprezzare più il fraseggio elegante delle decorazioni o gli smalti policromi della migliore tradizione castellana. Anche in questa occasione non si riuscì a nascondere a Castelli il momento realizzativo, che i materiali trattati evidenziavano a pieno.

Il torto maggiore l'estetica romantica lo fece però al periodo castellano impropriamente detto «popolare» (solo perché il vasellame prodotto aveva una destinazione d'uso), poiché, non considerando il laborioso procedimento scientifico legato alla lunga elaborazione dell'argilla, alla scrupolosa ricerca, anche locale, dei materiali usati per lo smalto, al lavoro durissimo nei fornelli di calcinazione, alla realizzazione del «marzaccotto», alla sua spaccatura con magli di quercia e di ferro, al lungo passaggio dei materiali nei caratteristici molini ad acqua, alla doppia cottura negli appositi forni con legna di faggio essiccato (e qui si potrebbe continuare a lungo sul piano della caratterizzazione e della specificità), si lottava all'oggetto il riconoscimento culturale più significativo. Invece era qui che si addensava la fisionomia più propria della produzione castellana, quella legata, come si è detto, all'operare organico della sua impronta viciniana, a fronte della razionalità estratta cartesiana. Anche l'elemento pittorico-decorativo di questo periodo aveva una immediatezza legata al ritmo di una gestualità sapientissima nella realizzazione del *Moracco* o nella filletteratura al tornio, con risultati ripetibili ma sempre «unic», tanto più importanti quanto più legati, anche per la fruizione, alla tradizione locale. L'aver relegato questo importantissimo periodo della storia artistica di Castelli in un ambito folcloristico e romanticamente distante dalla pittura aulica e paludata è un errore gravissimo che ne ha trascinato altri, altrettanto gravi. Il primo è quello dell'eliminazione delle vecchie strutture, ritenute sostituibili e dei vecchi materiali, considerati non più economici e frettolosamente dimenticati; un secondo, conseguenziale, quello di minimizzare, dell'arte castellana dei più grandi maestri del passato, la tecnologia legata all'uso personale dei materiali specifici. Per cui, ad esempio, l'utilizzazione di uno *spolvero*, ossia di un modello compositivo, divenne più importante delle caratteristiche di una zaffera, il sapiente dosaggio di cobalto e manganese per ottenere un colore ad un tempo scuro, denso e trasparente.

Per ciò che concerne la differenza degli smalti di produzione industriale e quelli realizzati artigianalmente, c'è da rilevare che l'industria ha prodotto smalti stabili e sicuri, che evitano ogni effetto negativo sulle stesure cromatiche. Il metodo tradizionale, legato alla cultura artigianale, prevedeva invece un procedimento laboriosissimo e personalizzato. Anche qui dunque teorizzazione del metodo e lavoro tradizionale potevano coesistere nelle diverse funzioni, industriale e artigianale, e nel rispetto di quelle che Habermas chiama «unità di conoscenza e interesse». Poiché comunque la metodologia chimica non raggiunge il risultato timbrico o materico della prassi artigianale, ne deriva, anche in questo caso, che la ricerca di più attuali linguaggi artistici è in ceramica legata alla tradizione sperimentale, al mestiere. Le teorizzazioni scientifiche danno un risultato di sicurezza espressiva e di economicità, ma, al tempo stesso, di formalismo convenzionale, poiché, per dirla ancora con Habermas, «non dispiegano un'efficacia pratica ed ipso nel senso di una crescente razionalità dell'agire» e restano im-

mote nella prigione dorata della loro trasparenza atemporale, che occulta la genesi delle operazioni tecniche. La tradizione artigiana invece operava, nel risolvere i problemi, nel segno artistico che lascia la sua traccia, nata dalla pratica, per la pratica.

La formazione culturale di Baitello e Saturni. Caratteri e problemi negli anni trenta

Nel 1886 la Scuola d'Arte di Castelli, diventata negli anni cinquanta Istituto d'arte, compiva ottant'anni. Il contributo che questa scuola ha dato fin dall'inizio della sua attività allo sviluppo culturale della ceramica è un dato innegabile nella storia di questo caratteristico paese. Uno dei momenti più significativi per l'acquisizione di nuove tecnologie e per la visione più ampia e complessa delle sue problematiche è il decennio 1950-1960, che vide legati, con alterne vicende e diverse funzioni, cinque ceramisti di livello nazionale, impegnati in uno sforzo per realizzare a Castelli sia un rinnovamento di linguaggio che un costante collegamento con la vita artistica italiana.

Dopo le difficoltà operative del dopoguerra, Giorgio Baitello (Venezia, 1908) era tornato nel 1946 a Castelli con una decisa volontà organizzativa nuova. Baitello era stato già direttore della scuola dal 1938 al 1943 ed aveva prodotto sculture in materiale refrattario, impreziosite da una maiolicatura riflessata e ricche di contenuti evocativi (Tav. I). Era questo un risultato assolutamente nuovo sul piano plastico: mentre, per ciò che riguarda quello strettamente tecnologico, va riconosciuto a Baitello un impegno alchimistico per far giungere, per altra via nazionale, a Castelli l'eco del lavoro sperimentale che Maurizio Korach svolgeva nel suo laboratorio di Faenza. Baitello infatti, allievo di Guido Cadorin, aveva studiato pittura a Torino con Felice Casorati per poi passare all'insegnamento nella vicina Castellamonte. Qui aveva trovato come collega Ferdinando Lama, allievo tra i più prediletti di Korach, e si era appassionato sia alla realizzazione ceramica che, soprattutto, all'aspetto tecnologico, sicuro bagaglio del ceramista faentino. Il sodalizio con Lama dette buoni frutti se Baitello a Castelli parlò di spron battuto sulla strada del rinnovamento e della cultura, usando come base costruttiva il materiale refrattario che pur gli consentiva il rigoroso controllo delle forme plastiche e delle sfumature tonali. Per ciò che concerne il lavoro prezioso della tecnica di riduzione, egli preferì lavorare prevalentemente sull'ossido di rame, con il quale otteneva viraggi particolari e un autentico ventaglio cromatico, sempre suggestivo e significativo. Dicevo che Baitello aveva portato per altra via la tecnologia faentina: infatti Korach era già venuto direttamente a Castelli per dare il suo contributo al lavoro della SIMAC, la gloriosa fabbrica castellana di ceramica e di porcellana che attende ancora una doverosa riscoperta. Baitello quindi da Castellamonte, e con la formazione culturale veneziana e torinese che ho ricordato, riproponeva a Castelli una operatività artistica che dalla tecnologia faentina di Korach aveva un solido contorno. Negli anni trenta la tecnologia nella scuola era un po' alchimica, perché doverosamente legata a ricerche individuali e funzionali. Per i riflessi, ad esempio, naftalina, zucchero, pece greca e, soprattutto, unghie di cavallo erano materiali necessari alla riduzione, dosati ed utilizzati in modo particolare e segreto, spesso con risultati che vanificavano giornate di lavoro durissimo. La tecnica del riflessato, dovuta ad ulteriore sottrazione di ossigeno dagli ossidi minerali già cristallizzati, dava all'opera una suggestiva caratterizzazione e veniva usata dai maestri ceramisti per impreziosire il loro lavoro. Non si tratta in questo caso di una formalizzazione, poiché l'effetto raggiunto è essenziale e conclude in modo efficace un iter operativo che non trascura al termine una componente magica. Naturalmente l'uso di questa tecnica non è fine a se stessa ed a Castelli voleva rinnovare un repertorio che la fissità di schemi iconografici e la ripetitività dei percorsi avevano decisamente impoverito. Con l'immagine riflessata in modo personale e alchimistico si evidenzia ancora di più il carattere unico dell'oggetto realizzato.

Nel 1938, l'incontro di Baitello e Giorgio Saturni (Colledara - TE - 1914), fu importantissimo perché ambedue, sotto il profilo plastico, sentivano il desiderio di continuare un lavoro che avesse un rinnovato spessore culturale, staccandosi da ogni aneddotica di maniera. In Saturni l'elemento plastico era ancora più dominante, sia per la sua naturale immediatezza nel plasmare l'argilla, sia per le caratteristiche della sua formazione culturale. Nato a Colledara, a pochi chilometri da Castelli, Saturni, dopo aver frequentato la Scuola d'Arte, raggiunse Firenze nel '32 per studiare presso il locale Istituto d'Arte. l'equivalente odierno di un'ottima accademia. Qui si appassionò alla scultura, seguendo il magistero di Libero Andreotti, da poco tornato da Parigi, ed acquisendo dal maestro una costruttiva eleganza di ampio respiro volumetrico. Andreotti lo stimò e lo volle come collaboratore nel suo studio, pri-

vilégio che era toccato prima solo allo scultore Bianconi. Ma Saturni, come Baitello, era attratto anche dalla sapienza realizzatrice di Arturo Martini e dalla semplicità sintetica e monumentale di Domenico Rambelli.

È doveroso a questo punto, anticipando anche gli aspetti plastici della formazione artistica di Serafino Matlucci (Philadelphia - USA - 1912) e di Arrigo Visani (Bologna, 1914) che lo ebbero stimato insegnante a Faenza, parlare di Domenico Rambelli, scultore faentino che, dopo una formazione fiorentina, arricchita dalle esperienze di due viaggi a Parigi, dal 1916, a trent'anni, iniziò un importante magistero quale docente di plastica nella scuola di ceramica di Faenza.

Dall'età di 18 anni Rambelli fu amico inseparabile di Lorenzo Viani. Dal 1920, dopo la vittoria al concorso per il monumento ai caduti di Viareggio, ottenne una meritata notorietà, legata anche, negli anni trenta, alle tematiche celebrative del regime fascista. Interessantissima la sua produzione, che influenzerà una intera generazione di artisti italiani tra le due guerre. Oltre al già citato monumento, sono da ricordare quelli di Brighella (*Il Fante che dorme*) e di Lugo (Francesco Baracca). Per ciò che riguarda il percorso artistico di Rambelli si fa riferimento al volume a cura di Orsola Ghetti Baldi, edito in occasione della mostra faentina nella primavera del 1990. Ora, è da rilevare come l'espressionismo tra *naovecento* e *art deco* di questo illustre scultore abbia avuto momenti di semplicità e di sintesi che hanno dato alla sua didattica un'efficacia decisamente stimolante. Rambelli, come dice Renato Barilli nella presentazione del volume sopraccitato, rifiuta «... le soluzioni di uno scoperto geometrismo razionalista» ma al tempo stesso «... non aderisce neppure in toto al richiamo all'ordine, con la conseguente sfiducia antica verso la modernità delle macchine». Il risultato del suo magistero è così utilissimo per i suoi allievi ed estimatori, che troveranno sia valide indicazioni immediate che una eccellente base per necessarie aperture culturali future. Importante è che il linguaggio di Rambelli non abbia toni intellettualistici o grandeggianti, che egli si caratterizzi per il fatto (cito sempre Barilli) «... di essere un po' troppo provinciale nei temi e nei tipi trattati», perché «... ciò rientra nella sua scommessa di non rinunciare al legame con la terra, con una cultura contadina, pur di far loro intuire i ritmi di crescita sufficientemente moderni e razionalizzati». Si può dedurre che Rambelli sia stato il tramite giusto per portare i «provinciali» abruzzesi ad una dialettica nazionale. Se ne era accorto a Pescara Tommaso Casella che non esitava ad affidargli il figlio Ardrea, con risultati che, passata la tempesta bellica e post-bellica, possono più serenamente e positivamente essere valutati oggi. La costruzione monumentale dell'«incendio» di Baitello, le sue figure che hanno l'eleganza di quelle di Lorenzo Viani e che possiedono una solennità statica ed una semplicità moderna che non rifiuta la nobiltà dell'antico sono un primo risultato «castellano» di Baitello, del suo incontro reale (non intellettualistico) con Saturni, in un ambiente distante dalle ansie, ma consapevole dei drammi che si stavano addensando nel mondo all'inizio della seconda guerra mondiale. Saturni e Baitello fanno insieme, alla fine degli anni trenta a Castelli, una coraggiosa scelta novecentista, equilibrata ed informata, seguendo un filone culturale che in letteratura trova riscontro nella prosa di Massimo Bontempelli.

È bene però accennare meglio a questo punto ad un aspetto che aveva caratterizzato la ceramica di Castelli degli anni venti e trenta.

La S.I.M.A.C. Civilizzazione e cultura

Dopo la prima guerra mondiale, per iniziativa del dott. Giovanni Fuschi, venne creata a Castelli la SIMAC, un tentativo di produrre industrialmente la ceramica. L'iniziativa, durata circa un ventennio, costituì uno dei capitoli più significativi della storia locale, poiché stabilì un importante collegamento tecnico internazionale e consentì la produzione anche di una porcellana di eccezionale pregio, avviando a Castelli un processo di civilizzazione che lascerà un segno indelebile. Il dott. Fuschi, medico colto e dotato di capacità d'iniziativa, in un periodo in cui il razionalismo positivista si opponeva al lirismo dell'estetica idealistica, sembrò recepire il messaggio del primo strutturalismo, cercando di individuare i caratteri di un linguaggio castellano che potesse meglio diffondersi nel mondo e superare le gravi difficoltà commerciali che le isolate fabbriche locali dovevano affrontare. Egli intuì l'importanza del rinnovamento delle tecnologie, per uno standard che conservasse i caratteri di una tradizione antica. Per questo egli operò nel suo paese natale e, pur conservando dell'estetica romantica la formalizzazione di uno schema iconografico e la tendenza alla trasparente nobiltà della porcellana, operò a Castelli in modo sincronico-dinamico tra «cultura» e «civilizzazione», tra formazione artistica locale e nuove esigenze produttive. Egli non cercò una formula unica accattivante o decisamente utilitaristica, ma

tentò un'ipotesi di rinnovamento linguistico che potesse soddisfare le esigenze economiche del mercato e i caratteri di una innovazione nella tradizione. L'impresa, pur ardua, fu razionalmente sviluppata. Non credo che le iniziative castellane fossero scollegate: l'attività della Scuola d'Arte applicata alla ceramica, voluta nel 1906 da Felice Barnabei e da Beniamino Olivieri, dei quali il dott. Fuschi era parente, aveva certamente tra gli scopi quello di fornire alla SIMAC formatori e decoratori qualificati.

Che il Fuschi fosse razionalmente illuminato lo dimostra anche che egli mai agli esecutori schiemi preconcetti, non esitando ad utilizzare con successo per la porcellana industriale l'utilissimo lavoro di giovani non coinvolti nel mestiere tradizionale e dimostrando così che la produzione di serie e la ricerca artistica dovevano procedere separatamente. Collegandosi per ragioni tecniche con Faenza e con la Germania, egli non restò certamente insensibile ai fermenti della cultura tedesca (tra le due guerre: il suo agire dimostra una matura capacità riflessiva sulle teorie del moderno che si agitavano allora in Germania, mentre una più compiuta doverosa analisi, anche delle sue lettere e del suo archivio, evidenzerebbe una fisionomia culturale di livello europeo).

Invece il suo lavoro positivista e razionale, che apriva a Castelli le porte della ceramica contemporanea, non fu capito ieri e, purtroppo, non è compreso neanche oggi, anche perché alla generica benevolenza per il suo impegno fa riscontro l'immagine decadente (accreditata dallo stesso amico fratello Maurizio Korach) di filantropo sprovvisto e dalle determinazioni casuali (v. M. Korach, «La porcellana di Castelli» in «Faenza», aprile 1972), più vicino al mito di Ulisse che a quello, contemporaneo, di Prometeo.

Riproponendo le variazioni di tendenza cui abbiamo accennato a proposito dell'estetica neoclassica e romantica, anche nei primi decenni di questo secolo l'eleganza elegiaca delle poetiche del decadentismo erano il paravento di una operatività industriale utilitaristica e spregiudicata. E ciò era esaltante il contrario dell'impegno di Giovanni Fuschi nei riguardi della tradizione castellana e dei nuovi linguaggi. Anche il fatto che il Fuschi scoprisse alla fine la necessità di condurre direttamente il discorso tecnico, (specie quando la produzione riproponeva ancora una volta, con le profile d'uso quotidiano, la dialettica tra stile e organicità) viene considerato dal Korach come segno di disordine processuale della fabbrica, mentre invece esso rappresentava una sintesi unitaria positiva, vanificata solo dagli eventi storici e, soprattutto, da incomprensioni e contrarietà. Le stesse che ottant'anni prima aveva incontrato un altro castellano, Concezio Fiora, quando, in pieno entusiasmo romantico per le scoperte del passato, individuava scientificamente i caratteri di una cultura preistorica.

Alla fine degli anni trenta, dopo che si era conclusa l'attività della SIMAC, Giorgio Baitello raccoglie per la Scuola d'Arte un'eredità artistica nazionale, alla quale attraverso l'uso di nuove tecnologie e con le connotazioni artistiche della sua formazione, dà un riscontro individuale ed endogeno, poiché i toni operativi di Baitello risentono, sia nel linguaggio che nei contenuti, di un razionalismo di matrice illuministica e vichiana, che non trova contrapposizione nell'illuminismo cartesiano della civiltà delle macchine e nel prodotto di serie, cui l'industria aveva dato una teorizzazione metodologica. Non c'era stata contrapposizione tra Scuola d'Arte e SIMAC a Castelli, anche perché gli insegnamenti tecnologici diretti e indiretti di Korach potevano servire sia alla realizzazione di uno standard che al rinnovamento di un linguaggio. Così, come nel settecento c'era stato il superamento illuministico delle differenziazioni tra arte e artigianato, negli anni trenta le contrapposizioni fra industria e mestiere, fra teoria e alchimia pratica venivano superate proprio perché esse potevano coesistere in uno scienziato ed in una dialettica senza contrasti tra la civiltàzione dei grandi centri e la cultura locale di un mestiere pratico ed umano. Inoltre, ancor prima che la guerra provocasse lo scombussolamento fra il 1940 e il 1945, il discorso della caratterizzazione e del rinnovamento non poteva in quel periodo avvenire per contrapposizione. Infatti la SIMAC non solo non costituiva a Castelli il simbolo di una spregiudicata realtà industriale, ma aveva sempre proposto il rinnovamento della tradizione artigianale, senza contare che l'umanità della gestione, in un mondo che aveva visto in un recente passato il trionfo del socialista Guido Cella, non poteva caratterizzare questa industria di ottimo livello qualitativo in senso rigorosamente seriale. Restava quindi alla SIMAC, come ho detto, la teorizzazione del metodo scientifico e la riproposta di schemi iconografici, anche se, ai fini del consolidamento di una iniziativa industriale, la scelta come sede di un luogo di campagna favoriva, appunto, l'umanità dei rapporti e la cultura, ma teneva rigorosamente fuori l'iniziativa dai circuiti produttivi e commerciali delle grandi città.

Dall'altro lato, sulla collina del Convento, i nuovi maestri della Scuola d'Arte sperimentarono in modo

alchimistico e tradizionale. Che il mito, il mondo primitivo, l'arte precolumbiana, la scomposizione analitica, la personalizzazione del linguaggio tecnico siano caratteri di un razionalismo semplice ed endogeno basterà l'insegnamento di Giambattista Vico a ricordarlo. Che attraverso questa strada si sia arrivati all'incontro con gli aspetti più significativi della cultura contemporanea tutte le immagini esposte nel presente calendario ne sono una testimonianza innegabile.

Baitello, Saturni, Maltucci, Visani, Tramonti operano nella migliore tradizione; il «ricorso storico» lo trova in lotta, in uno slancio operativo che collegava i modi della tradizione con le tematiche della cultura contemporanea.

La scultura malolicata

Con Baitello e Saturni, alla fine degli anni quaranta, si imponeva a Castelli la scultura malolicata. Già nel 1949, nella mostra nazionale di ceramica contemporanea tenutasi a Teramo, Baitello con «La donna del fume» e Saturni con «Il mito di Orfeo» ottenevano i maggiori riconoscimenti. Il soggetto mitico prediletto da ambedue ben si adattava al primitivismo della tradizione culturale endogena castellana e alla sua matrice illuministica e vichiana. Il carattere della scultura di Baitello e di Saturni è di una voluta arcaicità compositiva e monumentale. Il drappeggio ed i frazionamenti sono lineari e semplici, ma sempre improntati ad una logica costruttiva e descrittiva: «La donna del fume» di Baitello (Tav. VI) tiene modernamente tutti gli elementi su di un unico piano, in una stasi arcaica, impreziosita dai riflessi di un rame che vira verso una dominante turchese. Il ricordo novecento è ancora presente nelle figure, mentre la costruzione geometrica del fogliame si apre ad una morbidezza, cui fa da contrappunto l'effetto timbrico del modellato ritmico obliquo, anch'esso efficacemente riflesso. L'equilibrio volumetrico è ben sostenuto dal contorno mistilineo, che racchiude e delimita sapientemente la scena.

Il mito di Orfeo aveva sempre appassionato Saturni: accanto all'opera premiata a Teramo, c'è un altro Orfeo, del quale il particolare presentato (Tav. X) ha una semplicità costruttiva con evidenti richiami geometrici nelle rottondità del volto trasognato, nella costruzione triangolare ed obliqua delle belve ammansate e con aspetti naturalistici nella descrizione della fiera ancora selvaggiamente ostile (e non è una scelta linguistica casuale), cui dà sinistro riferimento lo splendido effetto del riflesso indescente. Più elaborata, e di eleganza raffinata, è la mano che regge una piccola cetra, alla quale la riduzione fornisce una coloritura dorata. Il risultato complessivo è splendido per sintesi plastica e svolgimento tematico ricco di suggestioni, che fanno riferimento al momento arcaico dell'antico messaggio mitico, ma che non celano una matrice endogena e pastorale dai contenuti letterari della prima metà del secolo. Il richiamo a D'Annunzio è d'obbligo: Orfeo è qui anche un Aligi in un gesto di offerta rituale e divinatoria.

Nei lavori di Baitello anche dopo il 1950 è rimarcabile una componente ermetica, attribuita esistente anche nelle opere degli altri artisti di questo gruppo. Gio' Ponti individuò il motivo di tale carattere in una decisa e positiva volontà di eliminare ogni risultato macchinoso, evidenziando così l'assenza di influenza futurista. Il momento ermetico è per la ceramica di Castelli di questo periodo il retaggio di una formazione culturale essenzialistica e primitivista, espressa con modi primari ed originari che lasciano sempre intravedere l'impegno genetico dell'artista produttore e quindi il processo tecnologico necessario ad esprimersi. Anche nella «Figura al vento» (Fig. 9) la componente ermetica di Baitello prevale e fonde da elemento di sintesi tra la verticalità costitutiva, lo svolgimento funzionale orizzontale ed obliquo e la vibranza dello smalto riflesso; nelle «Figure» (Tav. XII) essa assume particolare pregnanza nella parte centrale della volumetria compositiva, che si dilata quale nucleo organico, nella convessità dei bordi, rimarcata dalle variazioni cromatiche rosse del rame, autentico pezzo di bravura. Nei vasi, si evidenzia a volte il momento pitonico decorativo, improntato a geometrie raffinate e a stilizzazioni efficaci (Fig. 12); altre volte la composizione pittorica è esaltata dalla maestria tecnologica (Fig. 13). Nelle «Mucche» (Fig. 3) la costruzione plastica richiama quella dell'«Incendio», ma la prevalenza questa volta è della malolicatura riflessata, che presenta una molteplicità di effetti timbrici e tonali, tutti preziosi e squisitamente raffinati, volutamente contrastanti con l'arcaicità primitiva delle due figure.

Il 1952 è per Baitello un anno particolarmente importante. Alla sua intensa attività operativa che ha una documentazione nella presente pubblicazione, fa riscontro una serie di successi ad importanti mostre e rassegne. Ricordo tra questi: il premio acquisto alla Mostra di Venezia, l'invito e la partecipazione alla Triennale di Milano ed un significativo riconoscimento alla Mostra di Messina. Sarebbe però un grave errore

valutare l'opera di Baitello sul piano del riconoscimento personale, dal momento che egli pone tutte le sue energie per il decisivo progresso della scuola d'arte di Castelli sul piano tecnologico ed organizzativo, curando la migliore collaborazione fra i docenti della sua scuola e rispettando a pieno tutte le conquiste individuali degli altri artisti operanti a Castelli. A lui quindi, per il lavoro svolto fra il '46 e il '53, va il merito di una ripresa della attività della scuola d'arte con un positivo lavoro di coordinamento non solo per una decisa qualificazione culturale ma, soprattutto, per il clima indispensabile alla realizzazione di nuovi traguardi.

In questo periodo tutti i castellani nuovi qui ricordati tendevano alla perfetta fusione tra il momento ceramico, quello plastico e quello pittorico con elaborazioni personali e sintetiche che cercavano l'unicità e trovavano così il collegamento tecnico e contenutistico con i ceramisti castellani del settecento. Contemporaneamente Benjamin avvertiva: «L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione». Di questa tradizione parlava nel 1949 Gaetano Ballardini (massima autorità del settore, direttore della scuola d'arte di Faenza e fondatore del Museo internazionale delle ceramiche) che, inviando a Maltucci un messaggio ai nuovi ceramisti castellani, intravedeva il nesso tra la difesa settecentesca della cultura endogena castellana e il lavoro dei nuovi maestri contemporanei, che seguivano «... validamente — ragionevolmente innovando — le vie dei gloriosi predecessori», senza lasciarsi fuorviare dalle lusinghe di un'arte comoda per vuota imitazione o per il ritmo di una facile riproducibilità.

Tornando al percorso personale di Saturni, la testa di «Medusa» (Fig. 1) può essere considerata come uno dei momenti più significativi di sintesi tra la componente plastica e la malolicatura, è importante come per Saturni qui l'effetto monumentale e la componente arcaica non si leghino ad uno sviluppo verticalistico, ma alla consistenza di una forma pura, modulata e riflessata con sicurezza e sobrietà.

Molto particolare è il bassorilievo «I cavalli» (Fig. 10), che appartiene ad un periodo tra il '53 e il '57 nel quale Saturni in modo personalissimo riflette sul cubismo sintetico di Picasso, sull'opera di Moore, sulla consistenza costruttiva di Luciano Minguzzi. Ne «I cavalli» egli volutamente esaspera il rapporto tra il fondo riflesso e le masse scandite dei pieni e dei vuoti delle figure, in una ritmica contrastante, mai modulare, che accomuna stilizzazioni e frammenti. Pur articolandosi in una volumetria carica di tensioni, il lavoro mantiene una eleganza di stilizzazione e non tradisce l'iter operativo dell'artista, rifiutando ogni semplicistico dinamismo.

Saturni passerà poi dalla costruzione delle singole figure allo svolgimento articolato di un racconto. Il soggetto mitico si inserirà a volte in un ambiente naturale fiabesco ed incantato (Fig. 16), nel quale però avrà sempre una grande importanza il riflesso di un fondo che fungerà da momento armonico e catalizzatore. Lo scultore non trascurerà mai l'efficacia plastica e si servirà della malolica per un naturale completamento. Il supporto usato era stato quasi sempre, fino al 1955, il materiale refrattario; da tale anno invece, passando egli a dirigere l'Istituto d'Arte di Isernia, anche l'argilla diventerà momento determinante delle sue realizzazioni. Sintomatico è il fatto che Saturni porti ad Isernia l'argilla di Castelli e che utilizzi la stessa sotto forma di frammento, come acutamente ha osservato di recente Luigi Paolo Finizio, dopo che Enrico Crispoldi aveva giustamente fissato negli anni cinquanta gli inizi dell'attività informale di Saturni. Infatti, sia nel «Ricordo ancestrale» (Tav. IV) che nella «Figura di donna al vento» (Fig. 14), nell'argilla Saturni interverrà con sapienza a modulare una superficie con tagli verticalistici che avranno ancora un richiamo formale descrittivo ma che si apriranno a nuove dimensioni. Nel primo frammento l'argilla darà alla malolica una trasparenza che richiama l'acquarello, mentre nel secondo, dove tornerà l'effetto prezioso del riflesso, la materia tende a levitare ed a raggiungere al centro una morbidezza *autre*. Saturni manterrà così fedeltà al suo mondo, ma si aprirà alle indicazioni che gli venivano dai ricordi dei lavori di Lucio Fontana, che egli aveva tanto ammirato ad Albissola. La prevalenza del momento plastico consentirà a Saturni di non legarsi totalmente all'aura della tradizione castellana e di condurre in proprio un lavoro che dopo il sessanta gli consentirà di raggiungere una oggettivazione informale più scoperta e definita. Fra il '55 e il '60 Saturni porterà avanti sia l'analisi e l'elaborazione della superficie che la composizione decorativa e descrittiva (v. Pagina di Coperbina); nella quale egli si impegnerà ancora in un racconto, passando dal mito alle tradizioni antiche del lavoro abruzzese. Qui il risultato è più analitico, ma costruito con una vena sempre piena di entusiasmo e di respiro magico. Non si tratterà per l'artista di una dicotomia, ma di una fase storica di riflessione, nella quale si concluderà un ciclo formale con la prospettiva di nuovi orizzonti.

Mattucci così ha un suo modo di aprirsi all'informale, con una incredibile coerenza con l'aura castellana. Se arte non è solo produzione ma attiva presenza culturale, Mattucci, agli inizi degli anni sessanta è il più impegnato artista castellano. Questo momento conclusivo di un suo percorso entusiasmante non arriva però all'improvviso: assieme a Visani egli era stato incaricato di fissare i caratteri di una nuova tipologia espressiva che desse valide indicazioni al rinnovamento dell'artigianato e della piccola industria del settore. Da questo studio, commissionato dall'ENAPI per una indicazione direzionale alle giovani generazioni, egli era uscito con una carica sociale. E nel sociale intendeva agli ancor più inserirsi, lavorando, organizzando, dirigendo, perché gli altri potessero utilmente e modernamente operare a Castelli in un futuro senza incertezze di fondo.

Comune la formazione culturale di Mattucci e Visani, ma, come abbiamo già detto, diverso il temperamento. Di Arrigo Visani è facile ricordare qualche tratto della sua fisionomia pittorica. Volutamente trascurò qui il termine «decorativo», poiché un certo tipo di modularità bidimensionale non ha mai funzione di schema, essa è invece il risultato di una scelta contemporanea e consapevole, pur nel rifiuto del ritmo frenetico di una vita all'insegna della civiltà delle macchine; non isolamento, ma dignitoso distacco dal caos delle grandi città come, sul piano morale, dall'arrivismo e dal protagonismo. Da una originaria figura plastica, tratta sempre da un'acuta analisi di una tradizione culturale, scaturisce una «susceivibilità» che pretende un'elegante, raffinata, organico completamente di grande valore tecnologico. Appare chiaro come il momento iconografico sia così intelligentemente e doverosamente personalizzato da non necessitare di folgoranti apparenti originalità né di invenzioni particolari. Una lettura limitata ai suoi tratti iconografici conclusivi fa quindi torto ad una sapienza che viene da lontano, almeno da quando nella scuola di Faenza egli, così dotato in pittura, scelse l'indirizzo tecnologico, a testimonianza di una decisa volontà di non fermarsi all'immediatezza espressiva, ma di tendere alla padronanza del mezzo ceramico in tutte le sue componenti di ricerca, di linguaggio, di mestiere. Ho già anticipato i connotati della sua formazione plastica e pittorica; mi piace qui ricordare come dal suo intimismo riflessivo venga sempre una profondità di risultato, aperta al dialogo costruttivo, alla socialità. Con questi attributi Arrigo Visani sarà per quasi dieci anni l'artista più «castellano» nel senso della caratterizzazione e della non circoscrizione dell'aura locale; della quale egli possiede le connotazioni endogene essenziali, oltre ad una positiva umiltà intellettuale, ed una operatività sempre intelligente ed equilibrata. Molto vario quindi il suo lavoro che comprende: il ritaglio del passato, senza elegia e senza rimpianti, con preziosismi nella tecnica del rifilato (Fig. n. 2); bottiglie di varia forma con omaggi a Modigliani o a Picasso o con decori plastici (Fig. n. 5 - Tav. XI, Fig. n. 1); vasi, piatti, borracce, tutti oggetti d'uso, trasposti in ceramica in modo essenziale, fra l'acuto e l'ironico. Un discorso a parte meritano le «caffettiere» (v. Fig. n. 8), un incontro fra il monumentale e il quotidiano; qui Visani mantiene inalterato il carattere statico della sua volumetria nel segno ermetico primario ed originario dei suoi colleghi; egli vuole però aprirlo ad una dimensione di immediatezza nel ricordo di una agibilità fruibile nella sequenza verticalistica dei manici e dei becchi, sempre privi di connotazioni dinamiche o futuriste e nella conclusione fisica dei coperchi; l'elemento pittorico scaturisce sempre, come ho già detto, dalla «susceivibilità» dell'oggetto e lo completa geometricamente, con arguzia e senza disperività liriche o surreali. Una tale sintesi, assai personale, non consente collegamenti con l'opera di altri artisti né, ripeto, accostamenti iconografici. Non manca in Visani il richiamo pittorico alla metafisica, anch'esso ben contestualizzato nella stilizzazione di una forma (v. Fig. n. 11) che, nella sua tendenza verso la funzionalità e l'organicità, poteva costituire un'utile indicazione per l'industrial design. Il broccone (Tav. II), lo scaldino (Tav. IX, Fig. n. 1), il piatto presentato (Tav. IX, Fig. n. 3) sono la testimonianza dell'interesse che Visani ha sempre avuto per gli oggetti della tradizione locale, con risultati che lo porteranno, insieme a Mattucci, a realizzare il già ricordato campionario ENAPI e poi a continuare un tale lavoro a Oristano, meritando così un prestigioso riconoscimento che gli verrà dall'UNESCO. La sapienza tecnologica che ho prima indicato come caratteristica del lavoro di Visani non solo non gli toglieva alcuna libertà fantastica, ma, al contrario, gli consentiva di aprirsi a svariati collegamenti culturali, come possiamo osservare, ad esempio, nella borraccia del vecchio marinaio (Tav. IX,

Fig. n. 6), nella quale la matrice plastica di derivazione pastorale trova un suo completamento in una pittura dai contenuti diametralmente opposti. Serietà di preparazione e di intenti, fantasia e libertà di modi, come punto di arrivo, non come melodiologia operativa; danno sempre a tutte le opere di Visani l'impronta di una classe elevatissima, sempre al servizio di quanti avessero voluto accanto a lui lavorare, produrre, ricercare, approfondire.

Una qualificante verifica: Guerrino Tramonti

La funzione di Guerrino Tramonti (Faenza, 1915) a Castelli è molto significativa. Tramonti, ceramista raffinato ed importante, di formazione faentina, ebbe in pittura un valido insegnamento da De Pisis e da Gentilini e poi un sodalizio artistico con Scordia. Di lui, accanto a numerosi riconoscimenti, è da ricordare un grande piatto esposto con rilievo al Museo internazionale delle ceramiche (Fig. n. 17) che ha la stessa forma di quello realizzato nella scuola di Castelli (Fig. n. 5 e Tav. VIII, Fig. n. 1). Di quest'ultimo è da rimarcare l'uso di una cristallina di alto spessore su una decorazione alla Klee. Il pesce è un elemento che ricorre nelle sue decorazioni castellane (Tav. VII, Fig. n. 2), non come momento naturalistico ma strutturale. Tramonti era già un ceramista affermato quando venne a dirigere nel 1953 la scuola d'arte di Castelli; gli va riconosciuto il merito di aver inteso l'importanza operativa del clima castellano. Infatti egli, che mai risiedette stabilmente a Castelli, avrebbe potuto più comodamente indirizzarsi in una scuola vicina alla sua Romagna; invece, pur non integrandosi con la quotidianità castellana, ne apprezzò di fatto il significato culturale. Gli allievi lo ricordano rigoroso e faticoso. Non v'è dubbio che, alla metà degli anni cinquanta, egli abbia rappresentato il collegamento giusto tra la matrice faentina della ceramica castellana contemporanea ed un suo positivo prosieguo endogeno. Anche se a Guerrino Tramonti non è possibile in questa occasione dedicare una testimonianza più ampia, anche perché poche sono le opere che egli ha lasciato in Abruzzo, non è da sottovalutare il suo lavoro tendente a tenere l'aura castellana ad un livello nazionale, senza sconvolgimenti e nel più assoluto rispetto di una tradizione operativa aperta all'innovazione. Tramonti, pur dotato di grande temperamento e di notevole personalità, seppe condurre per cinque anni la scuola di Castelli verso uno sperimentalismo utile e coerente e, soprattutto, verso un approfondimento sistematico, evitando dispersioni e dannose genericità espressive. Non è cosa da poco; anzi con Tramonti la cultura contemporanea di Castelli ha avuto una prima puntuale verifica ed un consistente assestamento.

Un sesto protagonista: Eugenio Volpe

Ho parlato dei problemi di un percorso culturale e delle opere di alcuni protagonisti appartenenti ad una generazione formata tra le due guerre. Fra questi sento il preciso dovere di aggiungere un sesto, che alla fisionomia artistica di un'aura castellana ha dato per quasi mezzo secolo un contributo determinante: Eugenio Volpe, una «istituzione» della scuola d'arte di Castelli, colui che consentiva il passaggio dai propositi alla pratica, dalle idee al concretamento. I forni per la calcinazione o la cottura dei pezzi, i mulini ad acqua, i torni e tutto quanto attenesse alla realizzazione erano il suo campo di lavoro. Quanto grande sia stato il suo contributo alla fisionomia culturale della ceramica castellana contemporanea, quella che sperimentava nella scuola razionalmente innovando, non è dato di saperlo fino in fondo. Di lui l'estetica dell'idealismo ignorerebbe totalmente l'esistenza. Non voglio oggi largirgli il grave torto di una esaltazione elegiaca o deamicisiana che limiterebbe la sua indispensabile presenza ad una semplice collaborazione. Posso solo ripetere che in questo mio lavoro Volpe entra come sesto protagonista; che non è presente in nessuna delle singole opere esposte, ma, nella razionalità castellana costitutiva e realizzatrice di esse, in tutte.

La sobria identità dell'«aura» castellana

Avevo pensato di concludere la presente introduzione con un tentativo di descrizione dell'«aura» castellana, secondo le indicazioni di Benjamin. Volevo definire un momento di riconoscibilità dei caratteri propri e specifici che formano una tradizione espressiva, in base al contesto determinato dalle stratificazioni e dalle modificazioni della cultura locale. Volevo individuare l'«hic et nunc» di un fare operativo, nei termini della sua autenticità. Volevo definire i caratteri generali di oggetti che avessero in sé la convergenza di

tutte le tensioni nella loro funzione pratica ed espressiva, senza nessuna allusività, senza dover rimandare ad altro il loro significato e la loro sobria identità. Volevo ricordare l'efficacia delle immagini proposte, la forza espressiva di un impegno artigianale e sperimentale, che combina nuovi e vecchi elementi non per sconvolgerli ma per attualizzarli. Volevo che emergesse il ruolo di testimonianza storica delle realizzazioni, come portatrici dell'eredità culturale che manifestano nel contesto della tradizione.

A questo punto, e rileggendo il mio scritto, mi accorgo di avere già anticipato questi propositi. Per cui dell'«aura» castellana voglio ricordare, in conclusione, gli attributi che ne abbiano potuto evitare l'appiattimento e la decontestualizzazione: i materiali usati, la tecnologia operativa personalizzata, il bagaglio di una propria formazione culturale, il mestiere, la necessità di funzione dell'oggetto, l'iconografia legata alla cultura e alla tradizione e, in particolare nel lavoro degli artisti qui presentati, la matrice illuministica faentina e quella, endogena, organica, processuale, essenziale, legata ad un sapere-agire di impronta viciniana. Il settecentesco razionalismo innovare, la monumentale nobiltà della volumetria, il primitivismo ermetico, la densità pittorica del colore, il valore simbolico e volutamente arcaico delle rappresentazioni.

Tutti questi elementi, combinati in un linguaggio dalle connotazioni sempre varie e dal respiro storico possente, rimandano al lavoro tradizionale di Castelli, un piccolo paese che può essere ammirato o misconosciuto, ma non ignorato.

Questa presentazione dei lavori di alcuni bravi ceramisti vuole avvenire anche all'insegna della salvaguardia di oggetti e di valori: la tutela di una città e di un periodo storico può, oggi che si sostituisce piuttosto che riparare o restaurare, essere accostata ad un momento, anche non lontano, in cui arte e mestiere hanno preceduto congiunti nel segno della tradizione illuminante a tal proposito è l'intervento di Ferdinando Bologna su «Arte, arti minori, artigianato» nel convegno bolognese del novembre 1983 su «La salvaguardia delle città storiche in Europa e nell'area mediterranea». Poiché l'individuazione di una realtà artistica ne è anche la salvaguardia, voglio riportare alcune frasi di questo intervento che credo possano valere efficacemente anche nella più piccola dimensione della ceramica e costituire una profonda e pertinente conclusione: «In definitiva, quel complesso di manufatti e di attrezzature in cui riconosciamo le città di cui ci occupiamo, sono innanzitutto organismi fisici: prodotti storici implicanti valori, ma pur sempre organismi fisici, per molti aspetti rapportabili alla condizione di quel che chiamiamo opera d'arte: vale a dire, di un manufatto in cui le materie strutturate e l'abilità occorsa per strutturarle da un lato concorrono a produrre niente più, nella consistenza fenomenica percepibile, che un oggetto fisico, da un lato costruiscono dentro quell'oggetto, per tanti aspetti particolare, una dimensione tecnica operativa la quale: 1) è anteriore a quella estetica in senso stretto, e ne costituisce la condizione fattuale; 2) entra non solo nella determinazione, ma nella qualificazione della dimensione esteticoculturale e del processo creativo; 3) ha una sua propria storicità, sia per quanto riguarda le stesse materie strutturate, sia i processi strutturanti; 4) costituisce nell'insieme un momento essenziale dell'originalità storica, estetica e culturale dell'oggetto a cui si riferisce».

NERIO ROSA

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
 F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design*, Laterza, Bari, 1972.
 F. DAL CO, *Teorie del moderno*, Laterza, Bari, 1962. (V. in anche K. JOEL, *Cultura e civilizzazione*, pag. 210).
 E. GUARIMARCO, *Il Pagine bianche. Riletture ed brevi saggi di critica linguistica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1988.
 J. HABERMAS, *Teoria e prassi nelle società tecnologica*, Laterza, Bari, 1978.
 J. HABERMAS, *Il discorso filosofico sulla modernità*, Laterza, Bari, 1967.
 C. ROSA (1824-1876), *Notizie storiche delle maioliche di Castelli e dei pittori che le illustrarono*, 2ª Edizione, Cioschi, Teramo, 1905.
 F. SCHILLER, *Lettere sull'educazione estetica*, La Nuova Italia, Firenze, 1970.
 G. VICO, *Autobiografia, poesie, scienza nuova*, (a cura di Pasquale Socio), Garzanti, Milano, 1983.
 Cataloghi di Mostre: G. DONARONE, *La maiolica napoletana del settecento*, Adriano Gallina editore, Napoli, 1981. E. CRISPOLI, *Novità da Castelli*, in «Artemtempo», Museo delle Ceramiche di Castelli, 1987; L. P. FRIZZO, *I nuovi castellani*, ibidem.

Per una bibliografia sulla ceramica castellana si veda: Castelli, *Ceramiche di cinque secoli*, Museo delle ceramiche di Castelli, 1984; A. RUBINI, *Aggiornamenti bibliografici e documenti sulla ceramica di Castelli*, in «Museo delle Genti d'Abruzzo», Quaderno n. 14 (marzo 1987).

A cura dell'Ufficio Stampa e Propaganda della Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo - La campagna fotografica è stata effettuata dallo Studioloce di Pescara - Le foto della Tav. II e della Fig. 14 sono di Isidoro di Roseto degli Abruzzi - La foto della Fig. 9 è di Nerio Rosa - La foto della Fig. 17 è stata gentilmente fornita dal Museo delle Ceramiche di Faenza. Per la gentile collaborazione fornita, la Terzas ringrazia: il Comune di Teramo, l'Istituto Statale d'Arte di Castelli, il Museo delle Ceramiche di Faenza, il sig. Arturo Martellacci, Istitore della Galleria S. Giorgio di Teramo, i collezionisti di: Bologna, Forlì, Pescara, Roma, Roseto degli Abruzzi, Silvi, Teramo, che hanno chiesto di non essere citati personalmente. Testo e scelta delle immagini: Nerio Rosa - Art direction: Armando Lanciprima - Fotolito: L'Offset Firenze - Stampa: Edigrafital S.p.A. Teramo

Castelli tra tradizione e rinnovamento: Mattucci e Visani, un sodalizio illuminante

L'arrivo di Serafino Mattucci a Castelli nel 1943 è particolarmente importante perché egli possedeva una preparazione specifica e collegamenti culturali di tutto rilievo. Sia Mattucci che Visani, il quale si unirà al gruppo castellano nel 1950, avevano frequentato con successo la scuola di ceramica di Faenza, diretta da Gaetano Ballardini, per proseguire poi i loro studi presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna sotto la guida di Virgilio Guidi e Giorgio Morandi.

Serafino Mattucci si mise a lavoro nella scuola d'arte di Castelli con il precipuo intento di rivalutare forme e colori della tradizione castellana. Pur essendo egli anche pittore ed incisore, scelse subito il mestiere del ceramista, sia pure dopo un lungo periodo di riflessione, nel quale le tematiche della pittura contemporanea venivano filtrate dal linguaggio della maiolica. Egli condivideva la scelta novecentista e plastica di Bartolomeo e Saturni nonché l'aspetto ermetico dei suoi colleghi, ai quali aggiungeva uno svolgimento autonomo di chiara ispirazione metafisica.

In Mattucci prevale la componente pittorico-decorativa, pur avviandosi egli ad una moderna utilizzazione dell'argilla di Castelli secondo tematiche storiche e razionali, senza invenzioni personali ma con elaborazioni organiche. L'oggetto in ceramica per Mattucci deve recuperare sempre una sua funzione, evitando di porsi come momento riduttivo, come arte minore. Accanto alle mattonelle della pittura a fuoco, vasi, orci, lagrimatoi, fiasche, bottiglie evidenziano sempre la loro destinazione d'uso con un completamento che guarda da un lato alla tradizione artigianale e dall'altro ai temi decorativi della cultura contemporanea. Pur dotato di grande fantasia, Mattucci come pure Visani, aveva imparato a disciplinarsi alla scuola faentina di Anselmo Bucci, grande ceramista e didatta, il quale aveva sempre indirizzato i suoi allievi verso una realizzazione calibrata, temperando gli slanci dell'invenzione fantastica con la puntuale pratica di un'applicazione sperimentale. La lezione di Bucci sarà particolarmente importante, perché avvierà Mattucci e Visani sulla strada del funzionalismo e dell'organico, avvicinando in futuro nelle loro opere il momento della fruizione e quello del messaggio. Un tale risultato non è affatto da sottovalutare, poiché è la matrice di un collegamento tra Castelli e il Bauhaus di Walter Gropius. Accanto a Bucci e da ricordare, specie per Visani, il maestro tecnologico di Korach, allora docente a Faenza, con tutte le implicazioni che ciò comporta per il migliore incontro di Mattucci e Visani con Bartolomeo e con i risultati del lavoro castellano del tecnico ungherese.

Ma l'aspetto più interessante per la formazione artistica di Mattucci e Visani è certamente il loro lavoro presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, sotto la guida di Virgilio Guidi e Giorgio Morandi. L'insegnamento di Guidi si sposava perfettamente con la preparazione e l'indirizzo faentini, ai quali aggiungeva una libertà espressiva ed una densità cromatica che ritroveremo spesso nelle superfici maioliche dei nostri negli anni cinquanta. La raffinatezza e l'essenzialità di Guidi costituiranno una caratteristica didattica e al tempo stesso una facilità di collegamento con la cultura europea: Giorgio Morandi darà ai suoi allievi una logica operativa ed un rigore, assai utili a finalizzare con intelligenza le loro elaborazioni, nonché una capacità di analisi rivolta sia verso gli oggetti che verso il paesaggio. La nitidezza del segno morandiano, senza incertezze, eviterà ai suoi allievi castellani ogni ambiguità disegnativa, fornendo alla densità cromatica un tratto ben delineato ed inciso che risolve con apparente semplicità un messaggio di ampia portata culturale. Da Morandi infine, oltre al rigore morale di una ricerca tendente alla perfezione, va ricordato un certo sapore metafisico che gli allievi acquisiranno e che caratterizzerà il linguaggio castellano del rinnovamento, semplice ma non povero di elementi. Una tale solidità di formazione culturale non aveva affatto la necessità di porsi problemi di gusto, né di rifarsi a modelli compositivi che non rappresentavano più la cultura contemporanea. Ecco perché manca alla rinnovata ceramica castellana degli anni cinquanta una tendenza al compromesso accattivante.

Con queste premesse, Serafino Mattucci, quando arrivò a Castelli, nell'ultimo dopoguerra, non ebbe alcuna esitazione nel trascurare schemi iconografici e nel riproporre la densità cromatica del colore, alla quale, come ho detto, presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, Virgilio Guidi lo aveva educato; e lo fece cercando la tecnologia pittorica della tradizione, cominciando con l'osservare le pipe di coccio e i caratteristici fischietti «rosognoli», affogati in un sudatissimo smalto di

marzacotto al manganese o al cobalto, che Francesco Nicodemi, Divinangelo Pardi ed Eugenio Rosa realizzavano ieri con umiltà e che oggi, sul piano contenutistico, non sfugirebbero affatto in un museo, quali prodromi materici delle poetiche dell'informale.

Mattucci inoltre poté aver verificato la potenzialità espressiva della pentacromia castellana, alla quale per scelta ha sempre ricorso senza riserve e senza esitazioni, né scembrava una riproposta alchimistica ed originale accanto all'uso della cristallina che ne allargava ampiamente il ventaglio cromatico e quindi il linguaggio applicativo. Analogamente a quanto era avvenuto in scultura con la riduzione, l'uso della cristallina forniva al discorso pittorico strumenti sempre personali e con un incentivo efficace. L'ampliamento della gamma limbrica e tonale, pur nel rispetto dei modi della tradizione artigianale castellana, consentiva, agli inizi degli anni cinquanta, la realizzazione di un necessario completamento tra il momento plastico decisamente innovato da Bartolomeo e Saturni e quello pittorico, ancor più indispensabile per una nuova caratterizzazione della maiolica castellana.

Mattucci aveva intuito la possibilità di realizzare una nuova organicità castellana, ed a tal fine si era adoperato perché lavorasse alla scuola d'arte di Castelli il suo fratello amico e collega Arrigo Visani, a lui tanto vicino per formazione e per capacità tecnologiche unite ad una non comune eleganza pittorica e ad una coerenza d'impegno. Per circa un decennio Visani darà il suo contributo alla ceramica castellana con una intensità di partecipazione che lo farà sembrare in ogni momento profondamente legato alla cultura locale. Essendo il discorso della ceramica sempre avviato ad una risultante sintetica, non ci saranno singolarità di temi né caratterizzazioni analitiche. Mattucci e Visani lavoreranno spesso insieme, perché bastava a distinguerli sempre la diversità del carattere, più aperto e dinamicamente esuberante in Mattucci, più intimistico, sensibile e riflessivo in Visani. Non sfugge la complementarietà di tali attributi per un progresso deciso della maiolica castellana, che trova il suo momento più significativo nel 1953, quando, nella Mostra di Pesaro, la scuola d'arte di Castelli ebbe il primo premio con una fontana da giardino, dai toni arcaici e dalla volumetria elementare, impreciosità da una arguta decorazione di Arrigo Visani. Era questo il primo messaggio della nuova cultura castellana. Nello stesso anno Bartolomeo lasciava Castelli, per passare a dirigere prima l'Istituto d'Arte di Avellino e poi quello, prestigiosissimo, di Sesto Fiorentino.

Prima di precisare meglio i caratteri dell'aura castellana degli anni cinquanta (e ciò non potrà che concludere il mio discorso di introduzione alle immagini presentate) è indispensabile fornire ai contributi di Serafino Mattucci e di Arrigo Visani.

Con Mattucci e Visani la pittura a fuoco a Castelli tiene al richiamo di una cultura endogena che, sul finire degli anni cinquanta, avrà così una nuova ricchezza di superficie. Il momento fantastico e creativo dei due artisti sarà razionalmente vicino, come per la scultura dei loro colleghi, al mito e al primitivismo delle immagini, con un richiamo ai modi settecenteschi di una libertà individuale e personale e con una sintesi fra tradizione locale e innovazione culturale, intesa non come continuità mimetica, né come aderenza imitativa, ma come luogo di fusione tra il genius loci e la nuova attualità: una espressione del *Jetztzeit* (il tempo ora di Benjamin, nella accezione data da Habermas ne «Il discorso filosofico della modernità»), che riconnette le disseminate schegge del passato ad un nuovo rapporto storico. E questo, del resto, il tratto proprio della condizione dell'artista contemporaneo, impegnato nella dialettica tra l'individuazione irripetibile e il suo estremo opposto e complementare: la massificazione. L'aggancio con Pablo Picasso era così inevitabile per Serafino Mattucci (Fig. 7), come risultato sintetico al quale dava man forte un'arcaicità di immagine che derivava non solo dalla sua formazione faentina (il riferimento a Domenico Rambelli è ancora una volta d'obbligo), ma anche al rifiuto, tutto castellano, di una cultura neo-naturalistica.

Volutamente trascurò i numerosi successi che, in campo nazionale ed internazionale, ebbero i maestri di questo gruppo: scopo della presente pubblicazione non è certamente quello di esaltare il curriculum dei singoli artisti, ma quello di presentarne gli aspetti e le immagini più significativi. Anche perché un rinnovamento culturale e una ricerca operativa non possono essere valutati col metro della fortuna critica.

Le ricerche di Mattucci, rivolte a fondere la plasticità dell'oggetto con una decorazione sapiente ed attuale, avveniva in numerose direzioni. Il problema qualitativo dell'approfondimento sistematico del lavoro era risolto in partenza dalla propria formazione di base

che ho ricordato e dal positivo rapporto con il mestiere della migliore tradizione castellana. Mattucci volle cimentarsi con tutte le tecniche allora conosciute, volle sperimentare e proporre. Mi piace ricordare, della sua immensa produzione (non tutta recuperabile purtroppo per uno studio completo) il momento dei vasi antropomorfi, quello dei lagrimatoi e degli animali, quello dei grandi vasi policromi e materici. Debbo dolorosamente trascurare un aspetto riguardante la sua attività del 1955, nel corso della quale egli si interessò al rapporto fra ceramica e architettura, realizzando una serie di «paesi» che Gio' Ponti pubblicò su *Dormus* e che potrebbero costituire un utile collegamento tra le problematiche comuni dell'oggetto e del territorio.

Così come non mi è possibile qui parlare dello sviluppo di alcune tematiche che Mattucci e Visani avrebbero potuto approfondire nella direzione dell'industrial design, anche se lo stesso Gio' Ponti non mancò di documentare e sollecitare alcuni significativi aspetti in tal senso. Accenno solo al fatto che quando l'equilibrio fra forma, linguaggio e tecnologia raggiunge livelli di esauriente purezza, la possibilità di una riproduzione in serie appare come risultato conseguenziale. Ciò è evidente nelle due figure metafisiche (Tav. III, Fig. 4) che superano i limiti di una caratterizzazione endogena, anche se non nascono come momento di astrazione, ma si fondono, al contrario, su una ricerca sperimentata da tempo a livello individuale.

Il carattere ermetico, l'attenzione per la cultura locale e per il primitivismo linguistico di varie importanti culture, consentono a Mattucci di realizzare una serie di vasi decorati e conclusi in alto in modo antropomorfo. Di questi «L'Astronomo» (Tav. IV, Fig. 1) è uno dei più significativi, perché con grande unità stilistica Mattucci fonde una forma plastica di base con un'alzata monumentale e primitiva. Anche la decorazione ha due momenti distinti e collegati, uno più intenso ed inciso, l'altro più geometrico e misterioso. La suggestione endogena e totemica che deriva da quest'opera è grandissima; poiché, anche sul piano del rinnovamento della cultura, ha una forza espressiva ad un tempo religiosa e dissacrante, frutto del rinnovato vigore dei colori tipici castellani e della magia alchimistica di una ricerca nuova. Anche quando la figura ha una dimensione plastica più unitaria e l'uso della tecnica di riduzione si vale anche dei suggestivi effetti del nitrato d'argento (Tav. VIII, Fig. 2-3-4 e Tav. III, Fig. 3), la contemporaneità della lezione plastica di Moore si fonde con un richiamo ad una antica staticità pastorale. Anche per Mattucci qui vale il raggiungimento di una eleganza formale che nella sua ermetica suggestione ripropone anch'essa personaggi dannunziani: le figure della Tav. VIII ricordano l'immagine dell'angelo muto de «La figlia di Iorio», poiché ne hanno l'attributo di determinata collocazione drammatica e, per dirla con Ernesto Gnammarco, «infratemporale», ovvero di sospensione e di tensione nello scorrimento del ritmo naturale.

La serie degli «animali» di Mattucci è un passaggio che elimina il momento plastico della cultura endogena: avviandosi a stilizzazioni geometriche, controllate dalla maiolicatura, cui l'uso della cristallina rimarca sempre il sapore prettamente ceramico e artigianale. «La zebra» (Fig. 4) è riconoscibile per il ritmo compositivo di uno stupendo manganese più che per la vigorosa monumentalità della struttura. È di questo periodo anche il richiamo pittorico decorativo di Mattucci all'astrattismo di Klee e di Kandinskij (Tav. V e Tav. III, Fig. 1), sempre inserito in una policromia altamente personalizzata, nella quale spicca un lurchese ottenuto magistralmente dall'ossido di rame.

Pur senza avvicinarsi alle tematiche del surrealismo e dell'espressionismo, Mattucci nei vasi lagrimatoi del '57 e nei grandi vasi del '58 (Tav. V e Tav. III, Fig. 2) studia forme da realizzare a tornio e a stampo con decorazioni che vanno dalla magia precolombiana, alla composizione geometrica e modulare, alla gestualità di Kline e Pollock. In questo periodo, che pure ha un grande valore intrinseco e una notevole dimensione «storica», poiché precede costantemente le immagini dell'era missilistica, Mattucci matura, sia nella gestualità di alcuni segni che, soprattutto, nella concretezza materica delle sue elaborate superfici, una nuova dimensione operativa che trasferirà il suo impegno dalla produzione in proprio all'organizzazione del lavoro, dall'oggetto al comportamento, alla operatività didattica, alla consapevolezza di un nuovo ruolo da svolgere con la sua matura identità. Gli impasti di grès e di caolino lo interessano moltissimo: egli intravede nella materia e nella superficie i caratteri di un nuovo linguaggio, si impegnerà perché a Castelli un tale rinnovamento abbia seguito e nel 1960 realizzerà una serie di oggetti di materiale greificato (v. Fig. 18) che, dopo quasi un trentennio, si ricollegheranno a quelli prodotti dalla SIMAC.

14. G. SATURNI. Come al vento (1955), bassorilievo in argilla maiolicata e riflessata (h. cm. 71,5). 15. S. MATTUCCI. Vaso grande con «omaggio a Mito» (1956), argilla foderata, maiolicata e decorata con grangia di manganese e rosso cromo (h. cm. 99). 16. G. SATURNI. Dama e le merle (postulazione decorativa di un camoscio) (1955), impasto di materiale refrattario smaltato e riflessato (h. cm. 52). 17. G. TRAMONTI. Grande piatto con figure (1965), impasto di refrattario maiolicato e decorato (diam. cm. 56,5). 18. S. MATTUCCI. Vaseo corallino con mareo (1960), impasto di materiale greificato (h. cm. 12,5).

FEBBRAIO 1988





IX - ARRIGO VISANI: 1. Scaldino con coperchio a cupola (1957), argilla maiolicata (h cm 26). 2. Caffettiera larga a due becchi (1958), argilla maiolicata (h cm. 38). 3. Due «totem» (1955), argilla maiolicata (h cm. 60 e 42). 4. Cinematografia delle origini (1958), piatto di argilla smaltata e decorata (largh. cm. 53). 5. Caffettiera a tre becchi (1955), argilla smaltata (h cm. 52). 6. Borraccia del vecchio marinaio (1959), argilla maiolicata (largh. cm. 78).



XI - ARRIGO VISANI: 1. Bottiglia con decorazione plastica e bottiglia con «omaggio a Picasso» (1956), argilla maiolicata (h cm. 30 e 28). 2. Caffettiera alta a tre becchi (1957), argilla smaltata e decorata (h cm. 90). 3. Vaso con figure geometriche (1956). Lavoro didattico in argilla maiolicata (h cm. 47). 4. «... Come pioveva ...» (1958). Portaombrelli in argilla, realizzato a Lucignolo, smaltato e decorato.