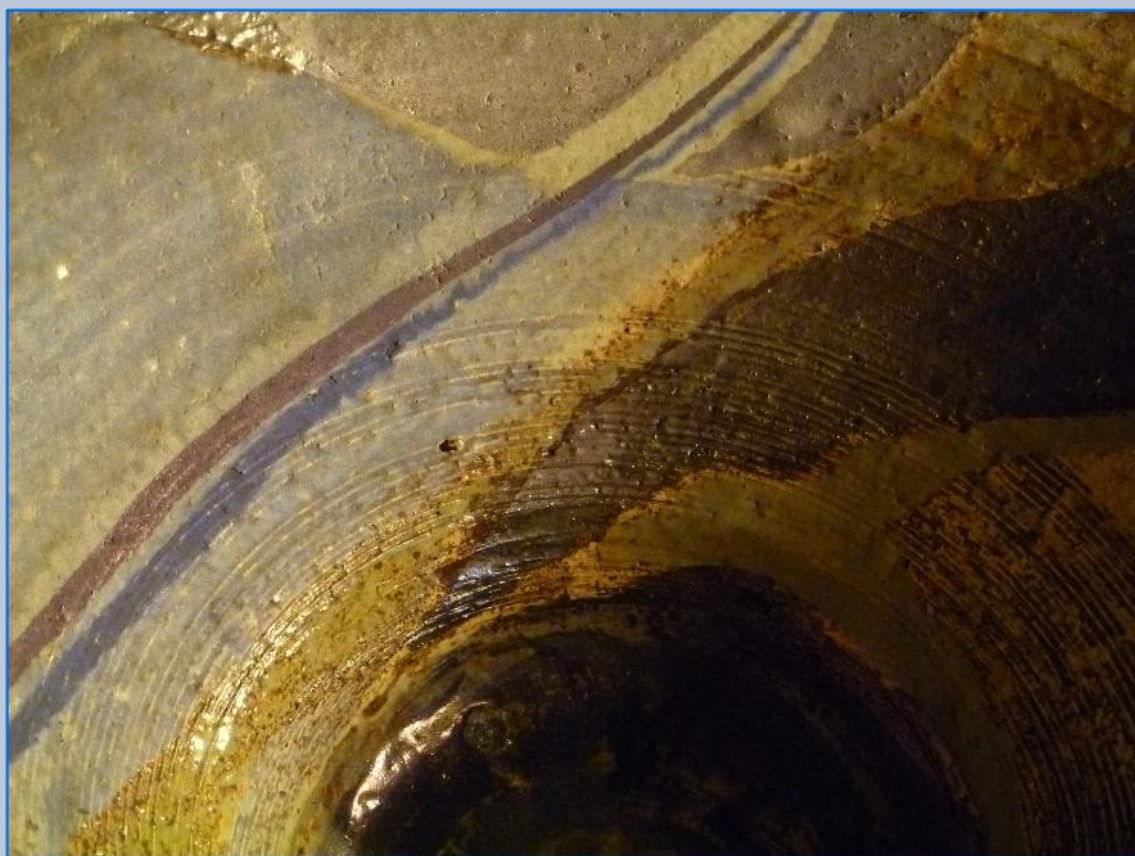




De limo terrae

(Gen 2, 7)



5 modi di fare ceramica

Taverna, Mattana-Maestri, Clizia, Igne, Arancio

Aprile-Maggio 2016



Un sentito ringraziamento alla Dott.ssa Loredana Annaloro
per il sostegno alla realizzazione del Quaderno d'arte

In copertina

R. Igne, *Vaso a calice*, particolare



De limo terrae

(Gen 2, 7)

5 modi di fare ceramica

Taverna, Mattana-Maestri, Clizia, Igne, Arancio

Testi di Donatella Taverna e Francesco De Caria

Aprile-Maggio 2016

Quaderni d'arte del San Giuseppe, **2**, n.3

Collegio San Giuseppe, Via S. Francesco da Paola 23, Torino

www.collegiosangiuseppe.it - direzione@collegiosangiuseppe.it

Luca della Robbia (Firenze 1399/1400-1482) emerge dal nostro immaginario più profondo quando il tema in argomento è la ceramica.

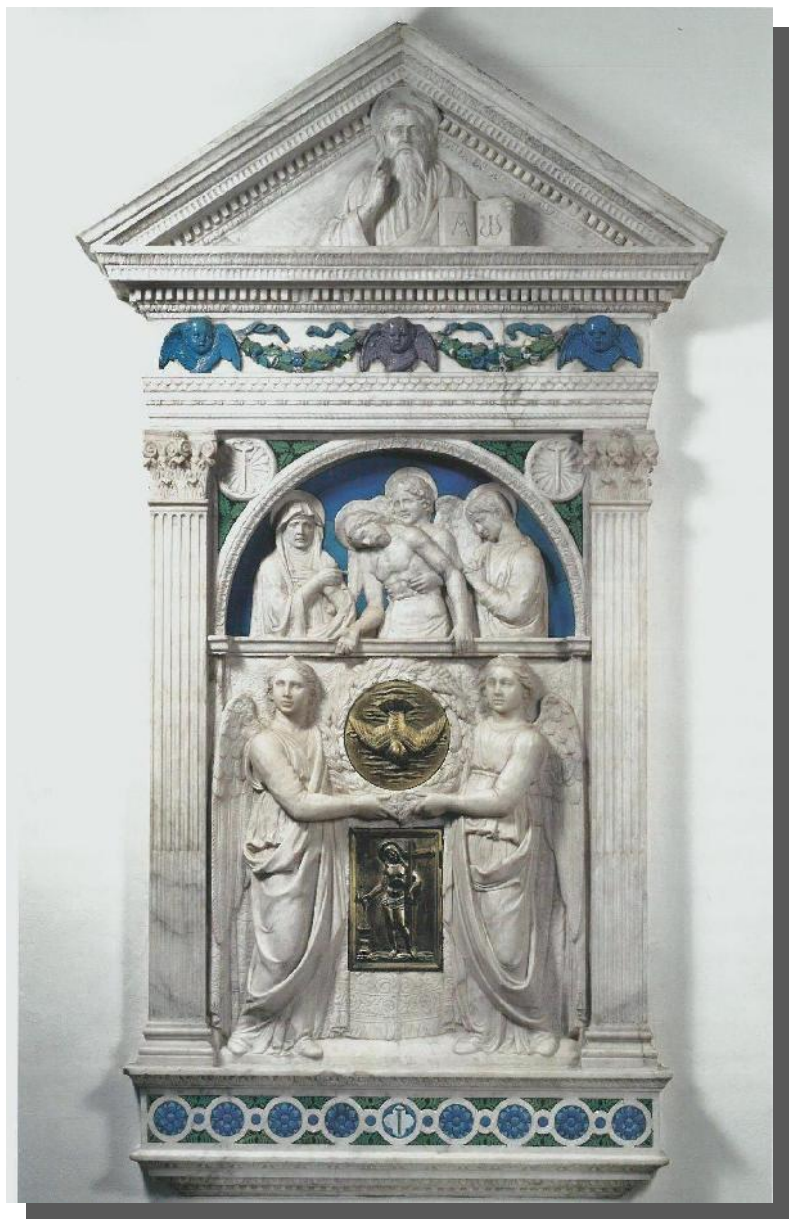
Nei primi anni della sua attività il giovane Luca si propone come egregio esecutore di opere marmoree e fittili, ma presto si afferma come iniziatore di un nuovo corso artistico che consiste nell'applicare l'invetriatura alla terracotta; questa è un'invenzione all'apparenza ovvia, ma di tale portata culturale, artistica ed economica, da assicurare fama eterna al suo scopritore e ai suoi seguaci. Con questa tecnica si possono assommare in modo nuovo e originale i pregi della pittura, della scultura e del mosaico.

Un documento del 1427 ricorda Luca con Donatello nel cantiere per i lavori di realizzazione della Porta del Paradiso del Battistero fiorentino. Il gruppo di lavoro guidato dal Ghiberti ha una specifica competenza nell'arte dei metalli e, quindi, nella modellazione dell'argilla e della cera, prima fase della

lavorazione delle opere in bronzo e premessa necessaria al lavoro dello scultore "classico".

Nella Firenze del primo '400 politici, letterati, artisti e filosofi vogliono approfondire la conoscenza del mondo classico - mitizzato nei suoi valori morali ed estetici - in una emulazione che produca nuove e attuali espressioni. L'apprezzamento delle qualità della terracotta - facile plasmabilità, basso costo, leggerezza, disponibilità alla policromia e alla doratura - è anch'esso una rilettura delle fonti antiche. Lo stesso Ghiberti nei *Commentari* sottolinea la dignità e i pregi della plastica fittile e ricorda gli artisti dell'antichità che l'avevano praticata e il favore goduto presso gli Etruschi.

La sperimentazione tecnica intorno alla modellazione fittile sembra far capo a Filippo Brunelleschi: la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore - iniziata nel 1420 e completata, fino alla base della lanterna, nel 1436 - richiede all'architetto-ingegnere grande familiarità con le fornaci, di cui conosce e rinnova i metodi di lavorazione.



Luca della Robbia, *Tabernacolo del Sacramento*, 1441-1442, marmo e terracotta invetriata, Peretola, Santa Maria

La maestria dimostrata da Luca della Robbia nell'eseguire le prime opere monumentali in terracotta invetriata negli anni Quaranta presuppone una lunga pratica con questa tecnica: si richiede grande capacità nel modellare la materia fittile, nel sezionare per la cottura le opere di grande formato, nel dipingere e dorare le sculture approntate.

Luca mette a punto un nuovo metodo di coloritura per dare uno smalto luminoso e inattaccabile alle opere - anche a quelle destinate all'esterno degli edifici- che le rendesse durature come le opere in marmo, naturali come i dipinti, splendenti come i mosaici. La novità di questa tecnica consiste nell'applicare alla scultura fittile la lavorazione fino allora riservata al vasellame, con l'applicazione base dello smalto stannifero - usato per una perfetta copertura della terracotta - proprio della maiolica; il metodo di lavoro adottato da Luca è infatti uguale a quello dei vasai o di altri plasticatori, anche se condotto a perfezione in ogni diverso passaggio dell'elaborazione dell'opera.

Il Vasari dice che il metodo robbiano è motivato dal desiderio di risparmiare tempo e fatica, ma molto più probabilmente l'intento di Luca è espressivo e culturale: superando qualsiasi esempio proposto dagli antichi, le sue opere, piacevolmente luminose nelle penombre degli ambienti di chiesa o nella piena luce esterna, offrono il simbolo della purezza e dello splendore - attribuiti alla divinità da letterati e filosofi umanisti - suscitando immediata comprensione e commozione devozionale.

Le opere di Luca della Robbia rappresentano simbolicamente la

perfezione e la luminosità divine, aspirano a raggiungere un ideale di bellezza eterna e suscitano un felice appagamento estetico. I colori chiari e luminosi rappresentano il massimo dello splendore raggiungibile con mezzi terreni. Attraverso il piacere dello sguardo, le opere inducono alla contemplazione di verità metafisiche e al cammino di elevazione trascendentale e trasmettono un'armonia che tiene lontani dai vortici degli elementi, dalle tempeste della vita, dallo sgomento davanti alla divinità e all'eternità.



Luca della Robbia, *Madonna col Bambino*, terracotta invetriata, 1450 ca, Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti

Ritengo che questo veloce cenno alla nascita e allo sviluppo della terracotta invetriata d'arte sia necessario per capire con maggiore consapevolezza il carattere di questa mostra. Nelle pagine del *Quaderno* sono presentate altre tecniche e autori che si sono ispirati alla ceramica classica o che si sono avventurati in percorsi tecnici e spirituali molto personali. A opere in cui si rileva la solennità del gesto, la ieraticità delle forme, il disegno lineare e fluido, il modellato ampio a larghe superfici calme, lo sguardo ceruleo che esprime la limpida serenità interiore, si affiancano opere dall'andamento tormentato, dalle linee spezzate, dall'impasto grezzo, indici di volontà di sperimentazione, ma anche, e soprattutto, testimonianza dell'ansia di perfezione perduta, che tormenta gli artisti del '900.

Altro intento della mostra è di far riscoprire il profondo valore metaforico della manualità "creatrice" del "vasaio": "Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente" (*Gen 2,7*).

Un ringraziamento sentito alla Prof.ssa Donatella Taverna e al Prof. Francesco De Caria per questo nuovo impegno culturale che ci porta a riscoprire una forma d'arte di alto pregio estetico e spirituale.

Fr. Alfredo Centra



Manifatture di Deruta, *Coppia di vasi*, Torino, Collezioni del Collegio San Giuseppe

Raccontare la ceramica anche in un luogo circoscritto e in un segmento temporale minimo (per questa mostra, Torino e un arco di una settantina d'anni, e certo non in tutti gli aspetti) vuol dire rievocare una delle tecniche più antiche utilizzate dall'uomo, ma anche una di quelle più inalterate nel tempo.

Solo per brevi periodi infatti - sostanzialmente negli anni dal '20 al '60 del Novecento - si è pensato che la ceramica potesse essere semplicemente un più o meno frivolo complemento d'arredo. L'umiltà apparente del suo utilizzo quotidiano - stoviglie, pentole, terrine - non vela la profonda significatività di un mezzo che si piega quasi ad ogni esigenza figurativa e di realizzazione, che dopo una cottura (e il passaggio nel fuoco, in certi casi più d'uno, ha una sorta di valore simbolico) acquisisce una resistenza piuttosto notevole alle sollecitazioni, tanto che le statue fittili mantengono una freschezza anche maggiore del bronzo, attraverso secoli e millenni, come l'armata cinese appunto di terracotta.

Una scelta di questo mezzo, parziale o totale che sia, comporta dunque in qualche modo anche una scelta di campo, una premessa di pensiero.

Abbiamo perciò presentato in questa mostra ceramisti/artisti, capaci di esprimere non solo un bisogno di decorazione o bellezza, ma piuttosto qualcosa di universale e profondo. Qualcosa che, proprio perché in modi diversi e per cammini diversi, arriva alla essenzialità dell'uomo, al suo bisogno radicato di un linguaggio comune, al di là delle differenze di lingue, esperienze, appartenenze filosofiche o religiose.

Il pregio artistico di queste ceramiche come pure la loro contestualizzazione ampia nell'entour storico ci è parso facilmente intuibile, ma ciò che ci ha guidati soprattutto è stato l'intento di cogliere la profonda ricchezza significativa di ciascuna forma artistica.

Lavoriamo da venti quaderni, e continueremo a lavorare, perché una parola profonda deve essere detta sulle varie forme d'arte e perché la voce del Novecento è fondamentale ancora sconosciuta.

Donatella Taverna



Frammento di ceramica medievale,
Caprarola, Viterbo

LE TECNICHE DELLA TERRACOTTA

Qualche cenno, per capire...

Allora il Signore Dio plasmò l'uomo con la polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente (Gen 2,7). Fa pensare il fatto che l'arte di plasmare la terra è sin dalle radici della nostra cultura posta a origine dell'Uomo, il cui nome *Adam* ha in sé il tema della parola "terra, argilla: *adamah*". Anche nella mitologia egizia c'è un dio vasaio, Ptah, che crea l'Uomo; la cultura greca, fondamento principe della cultura occidentale, narra con Esiodo che Prometeo ed Efesto modellarono l'Uomo e la Donna proprio con acqua e argilla. Insomma l'arte figurativa si intreccia profondamente con la storia umana.

La **terracotta** ha accompagnato - e accompagna - l'Uomo nelle principali attività: di argilla cotta in fornace sono i mattoni, i coppi, le tegole della sua casa e le mura che difendevano le sue città, i vasi in cui conservava derrate alimentari e gli orci dell'acqua e del vino, i bicchieri in cui beveva, i recipienti in cui cuoceva i cibi e i canopi e le urne funerarie che ne accoglievano i resti o le ceneri dopo la morte. Ma non solo i principi basilari della vita fisica dell'Uomo fanno riferimento alla produzione ceramica: sin dall'antichità, infatti, in terracotta erano vasi decorativi e *cistae*, votive o portagioielli, variamente adorni.

Quando ci si trova di fronte ad un manufatto di ceramica, per quanto umile, è suggestivo ripensare al complesso di fattori di cui è il prodotto. Ci è parso utile accennare qui ai fondamentali procedimenti di realizzazione degli oggetti d'arte di cui l'esposizione dà documento: conoscere anche sommariamente gli aspetti tecnici della realizzazione dell'opera rende conto di alcuni dei condizionamenti cui l'artista è sottoposto nell'atto creativo.

Non meraviglia il fatto che Cipriano Piccolpasso della terra urbinata (1524-1579) ponesse l'arte ceramica su un piano parallelo all'Alchimia, che egli praticava: nel prodotto ceramico si incontrano gli elementi di cui è fatto il Mondo, terra e acqua, aria e fuoco.

Il materiale di base - la *terra* - è l'argilla derivante da sedimenti estremamente fini di alluminosilicati; impastata con l'acqua ha caratteri di plasticità e di coesione. I blocchi di argilla estratta da speciali filoni sono posti in bacini di decantazione e una serie di filtraggi consente di ottenere la terra finissima: come in un rito religioso, la materia destinata a dar forma a fantasmi della mente è sottoposta a una lunga purificazione.

L'oggetto d'arte ceramico risponde a principi estetici e rimanda ad una precisa cultura, ma, come la scultura, richiede non solo una armonia fra le parti - o la "disarmonia" espressiva, propria di tanta arte contemporanea - ma anche numerose qualità "spicciole", la stabilità, la distribuzione equilibrata di pieni e vuoti, la coesione fra le parti, in modo da non provocar fratture, e uno spessore grosso modo omogeneo ai fini della cottura. Per i pezzi unici c'è il lavoro del togliere e dell'aggiungere, eseguito a stecca o direttamente con le dita.

Più complesso il procedimento per bassorilievi multipli, calcati su stampo a una valva: occorre evitare i *sottosquadra* - che impedirebbero l'asportazione dello stampo - e laddove sia impossibile, è necessario mettere a punto una madreforma con tasselli, uno per ogni sottosquadra, che vanno asportati separatamente.

Se invece di una piastra si tratta di tuttotondo, le valve della forma saranno due, ognuna con le caratteristiche di cui abbiamo parlato.

Vi sono anche espedienti per impedire l'adesione della creta al gesso della forma, alcuni alquanto semplici, come spalmare l'interno della forma con stearina o sapone in determinata diluizione.

Per le opere a tuttotondo, le parti in creta estratte dalla forma saranno cementate con barbotina.

Già questi procedimenti pur così sinteticamente esposti e pur riferiti alla forma più semplice di produzione ceramica, evidenziano la capacità progettuale dell'artista in relazione al condizionamento che la realizzazione materiale impone alla sua *fantasia*. Anche nel caso della duttile argilla non è fuori luogo l'espressione michelangiolesca ripresa dal Romanticismo di *lotta con la materia*.

L'oggetto d'argilla plasmato - se pezzo unico - o calcato/colato - se in serie -, una volta presa forma grazie alle dita e ai colpi di stecca dello scultore o alla forma che l'ha racchiuso, e da cui è stato liberato appena un poco solidificato, deve asciugare completamente: alla terra e all'acqua dunque si aggiunge l'azione dell'aria cui si esponevano gli oggetti su particolari graticci. Oggi vi sono essiccatoi appositi. A essiccazione completa - una minima traccia di umidità farebbe scoppiare l'argilla - gli oggetti sono posti a cuocere nel forno. Ed ecco il quarto elemento dopo la terra, l'acqua, l'aria: il fuoco.

Anche i forni debbono avere particolari caratteristiche, ma per brevità ometteremo questo aspetto. Oggi perlopiù si usano forni elettrici o a gas; un tempo erano chiaramente a legna, in tutto simili a quelli impiegati per il pane. Vi sono temperature particolari, che l'artista conosce: i moderni termometri hanno sostituito i "coni" di metallo a diverso grado di fusione, con i quali l'operatore sapeva regolarsi sulla temperatura raggiunta dal forno.

Anche la fase di apertura del forno è delicatissima: se si aprisse quando l'interno è troppo caldo, il brusco calo di temperatura provocherebbe la rottura dei materiali.

Una volta cotto e raffreddato, l'oggetto deve essere patinato per conferire una superficie cromaticamente uniforme e la tonalità voluta: esistono segreti a riguardo. In un passato anche prossimo si impiegava fra l'altro sangue disciolto in varie concentrazioni nell'acqua, a seconda della tonalità più o meno accentuata che si voleva ottenere; o si impiegavano terre di varie tinte, in diluizione più o meno carica. Infine, per una maggior uniformità della superficie, a "turare" i pori della terracotta si ricorreva, per le sculture da interno, anche a talco distribuito con un pennello morbido sulla superficie dell'oggetto.

La decorazione richiede una progettazione, per una armonia con la forma della ceramica. La decorazione pittorica, operazione a parte e successiva, può essere "a freddo" o "a caldo". La prima è semplice, in quanto si impiegano colori appositi che non variano di molto e l'operazione può avvenire tutta di seguito. Taluni ceramisti sperimentali degli anni Sessanta-Settanta del Novecento hanno ripreso l'antica tecnica dell'*engobbio*: sulla superficie di terracotta viene dipinto il fondo o vengono dipinti i motivi ornamentali con pennelli intinti in terre di vari colori disciolte in acqua; poi l'oggetto è sottoposto ad una nuova cottura.

Clizia (Mario Giani, Torino 1923-Bussolino di Gassino 2000) si è soffermato in particolare su antiche tecniche ornamentali, l'engobbiatura e la decorazione a rilievo ottenuta applicando con la barbottina, sulla superficie dell'oggetto ceramico prima della cottura, elementi a rilievo; ad esempio i "riccioli" della barba o della capigliatura resi a "pallini". Così come si è dedicato alla tecnica estremo-orientale *raku*, semplicissima, essenziale, per cui una ditata su una pallina di creta può generare un recipiente, un cenerino, una tazzina, in un'epoca, peraltro, in cui si cercava in quelle culture una semplicità opposta alla complicatezza delle culture occidentali. Ed anche in questo caso Clizia è stato uno dei maestri della ripresa di questa tecnica propria dell'*infanzia* della civiltà, secondo una espressione oggi desueta.

Lo studio formale in Clizia, se da una parte richiama il Medioevo, dall'altra si è svolto ad esempio su temi e atteggiamenti del Barocco come del Novecento, pur con profonde differenze stilistiche, come il polimorfismo, per cui lo stesso oggetto può rappresentare più cose a seconda della posizione, scarpone chiodato, volto femminile, frate orante, il che coinvolge il tema filosofico dell'essenza e del relativismo della conoscibilità.

Grande personalità, utopista opposto allo spirito pratico e affaristico occidentale del secondo Novecento, Clizia si è lanciato in imprese giudicate "perdenti" dal punto di vista economico, come la creazione della "città degli artisti" nel borgo ligure abbandonato di Bussana Vecchia. Ha operato nell'ultima parte della sua vita in una vecchia cascina che ha adattato alle proprie esigenze a Bussolino di Gassino, in un borgo lontano dalla città industriale. Stilemi diffusi nel Novecento, che troviamo anche ad esempio in Emanuele Luzzati, si hanno in certi pezzi di Clizia, come in opere di Renzo Igne.



Clizia, *Principe*



Clizia, *Principessa*

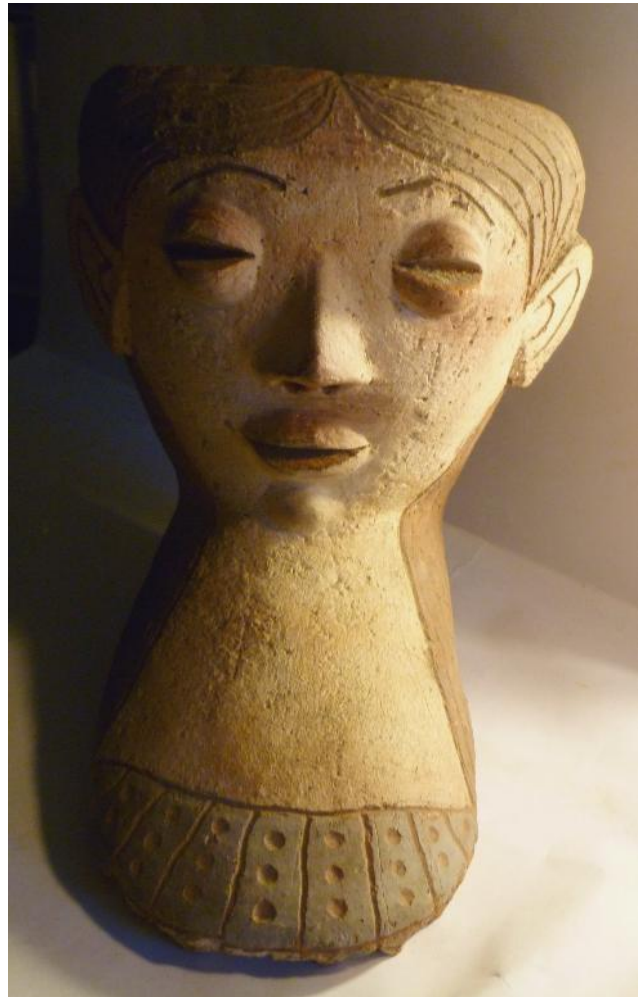


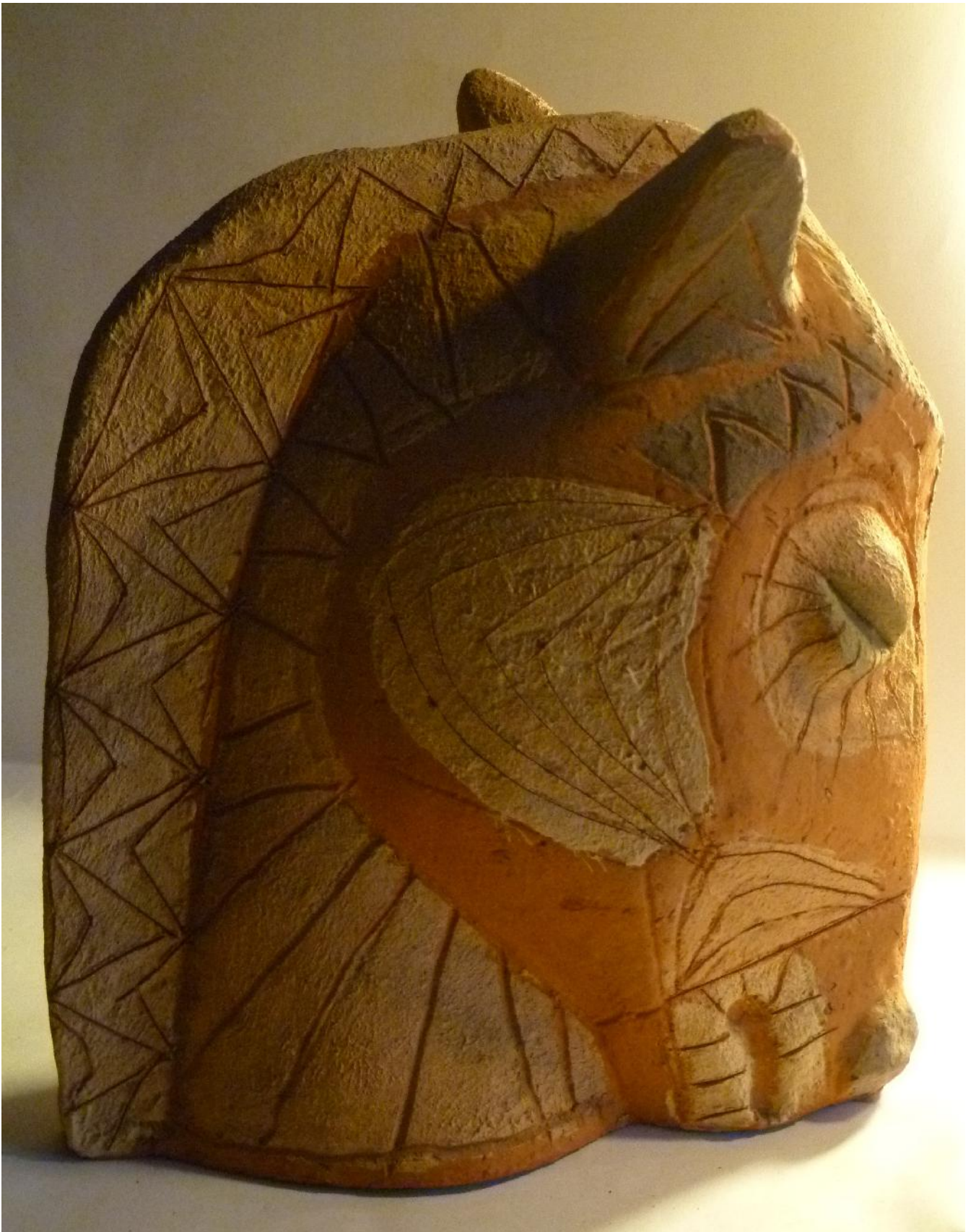
Clizia, Polimorfo, *la scarpa*

Clizia, Polimorfo, *la signora*



Clizia, Polimorfo, *l'orante*

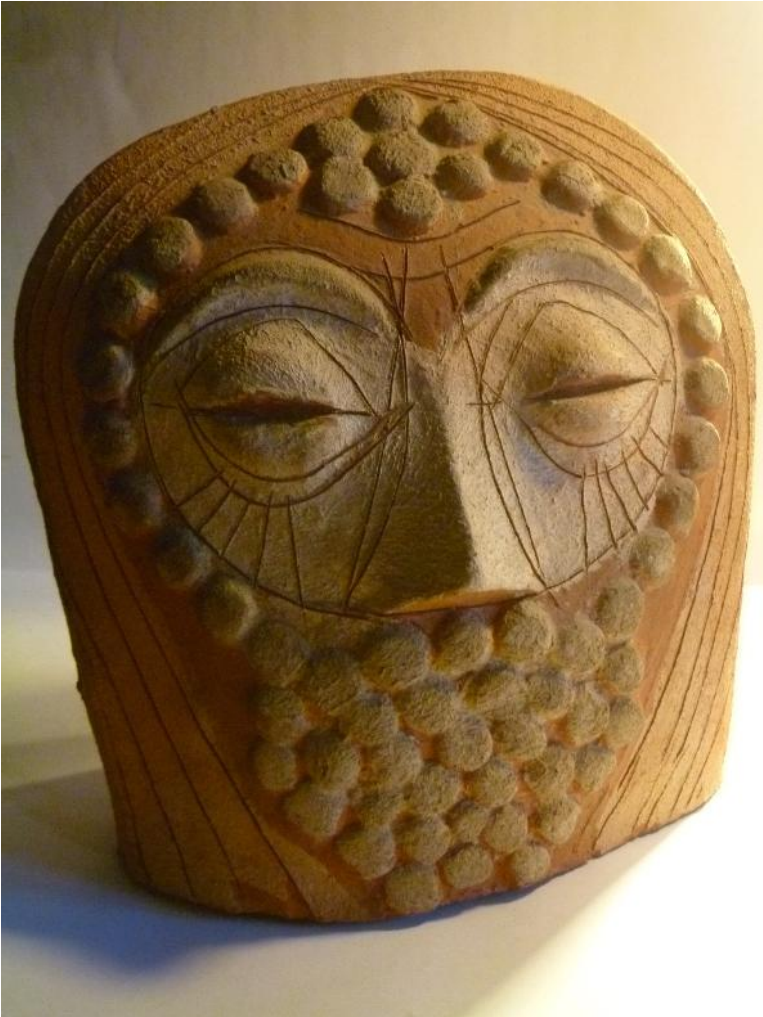




Clizia, *Il cavallo*



Clizia, *Penelope*



Clizia, *Ulisse*



Clizia, *Il pellegrino*

A Castellamonte, una delle capitali della terracotta, ha esercitato l'arte ceramica, in modo sperimentale, **Renzo Igne** (Gaiarine, in provincia di Treviso, 1940-Torino 2001) che ha ripreso motivi tratti dalla produzione medioevale, dalla natura, dai giocattoli... tutti esempio di una volontà di "ritorno" ad una innocenza dell'umanità più utopica e ambita che effettiva, con una profonda considerazione del Mondo e dell'Esistenza che si potrebbe dire sapienziale: se non si torna ad una profonda e autentica innocenza - *innocens, qui non nocet*, è bene ricordare l'etimo - non ci si salva né come singoli, né collettivamente. Ed ha celebrato, francescanamente potremmo dire, con stilemi altomedievali che peraltro anche Clizia ha usato, una felicità universale: in una *Natività* a bassorilievo, fissata su un legno "bruciato" nel forno che evoca un tagliere - memoria delle grandi cucine di un tempo in cui la famiglia si radunava anche per sfruttare il calore del camino, del forno, della stufa - son fissate le figure, in uno stato di estasi, non solo di Maria e Giuseppe nelle loro vesti quotidiane da lavoro, ma anche del Bue e dell'Asino che sembrano elevare un inno di gioia; in alto sorridono insieme il Sole e la Luna e, al centro, una colomba depone un uovo, altro segno della maternità universale, se non riferimento ad antichi miti. Sembrano elevare un inno di gioia anche i pesci che in un altro presepe di Igne ne costituiscono i personaggi, senza l'ombra della dissacrazione, anzi con il senso profondo che tutto il creato è chiamato ad elevare un canto di gloria a Dio. Persino il truce episodio di Erode è riletto nei termini della favola.



R. Igne, *Presepe ittico*



R. Igne, *Adorazione dei Magi*

Nella sua continua sperimentazione egli ha ottenuto oggetti di alta suggestività con tecniche semplicissime, ispirate da una parte a forme d'arte primitiva, dall'altra ai sedimenti paleontologici vegetali, calcando ad esempio foglie su uno strato di argilla fresca e infornando tutto, sicché nella cottura restano delle foglie la traccia impressa nella terracotta e il nero del loro bruciare; ed anche questo ha un profondo contenuto sapienziale. Igne ha impiegato, riguardo alla decorazione pittorica, sia l'engobio con terre di vario colore, sia altre tecniche. Relativamente semplice è l'engobbio, antica tecnica di rivestimento del manufatto semiasciutto, atto a renderne la superficie meno rustica e a decorarla con colori tratti da argille fini di diversa composizione, tecnica cui si è accennato. Altre tecniche di colorazione tratta da minerali - bianco ossido di stagno, verde ossido di rame, blu ossido di cobalto, bruno ossido di ferro, verde ossido di nichel, oro zecchino, azzurro lapislazzuli, rosso corallo... -, utilizzate sino ai primi decenni del XX secolo, prima dell'impiego dei colori chimici, e tuttora impiegate da artisti legati alla tradizione, danno a freddo tutt'altro effetto ottico che quello ottenuto con la cottura; quindi il decoratore deve operare una continua decodificazione. Le fasi di decorazione richiedono poi diversi tempi di cottura, per cui occorre ricorrere a diverse infornate, dai colori che esigono temperature più alte a quelli che richiedono temperature minori. I colori sono diluiti prevalentemente con solventi chimici, nocivi per l'artista, che, soprattutto in passato, non ricorreva alle debite protezioni.

Anche Igne, come Clizia, ha avvertito il fascino della ceramica estremo-orientale



R. Igne, *Bacello N. 1*



R. Igne, *Bacello N. 2*



R. Igne, *Il tegame con il drago*



R. Igne, *Il mostro nel piatto*



R. Igne, *Piatto a calice*



R. Igne, *Piatto a calice*, interno

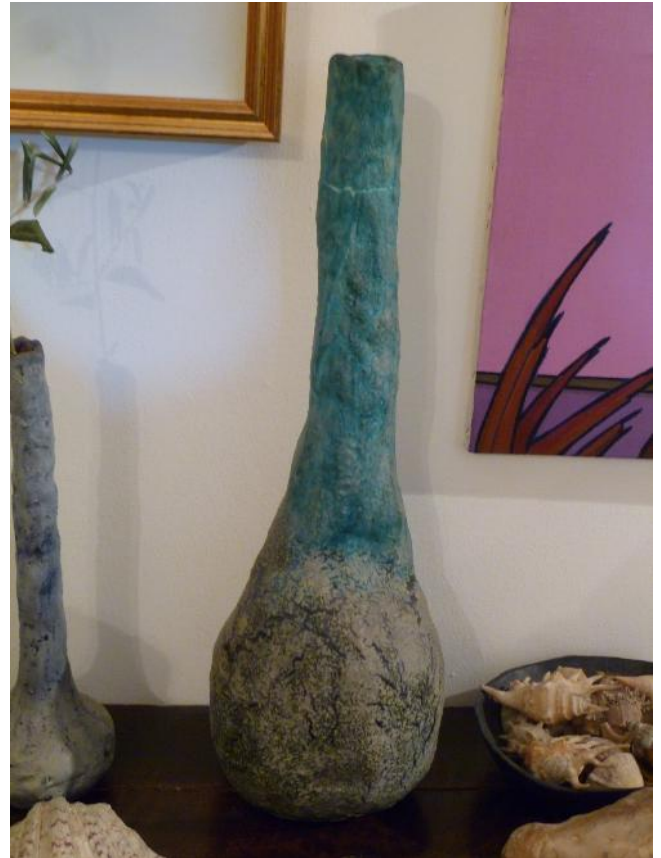
Furono sperimentatori sulla materia plastica e sui colori **Jean Mattana e Laura Maestri**, uniti anche nella vita, noti soprattutto come pittori che hanno espresso in registri diversi - metafisico lui, espressionistico lei - un malessere legato all'esistenza nel secondo Novecento: nella ceramica esposta, sono evidenti la deformazione espressionistica del volto umano, nessuna concessione alla piacevolezza e alla leziosità, dunque con registri espressivi opposti alle ceramiche/arredo di pur altissima fattura del tipo Lenci. La loro sperimentazione, oltre che formale, si incentrava sulla materia, sull'impiego di particolari terre o pigmenti, sulla cottura e così via.



L. Maestri, *Maschera*



J-L. Mattana,
Vaso azzurro



J-L. Mattana,
Vaso zucca



J-L. Mattana,
*Vaso portabastoni
brunoazzurro*



J-L. Mattana, *Vaso
portaombrelli
verdeazzurro*



J-L. Mattana, *Pesce azzurro*



J-L. Mattana, *Pesce*



J-L. Mattana,
*Piatto con pesce
geometrico*



J-L. Mattana,
Pesce arlecchino



J-L. Mattana,
Pesce geometrico

Ben più complesso il discorso per il genere di produzione indicato comunemente come **ceramica** per antonomasia, di cui sono fatti tanti oggetti d'uso - teiere, cioccolatiere, tazze, vasi da fiori, stoviglie... - ma anche quegli oggetti d'arte che, in serie limitate e con variazioni sui colori, oggi hanno valore notevole sul mercato antiquario: i marchi *Lenci*, *Ars Pulchra*, *Essevi*, *C.I.A.*, *Le Bertetti*, *Ronzan...*, per limitarci alla realtà torinese, debbono pur dire qualcosa al pubblico.

La produzione ceramica uscita da quelle ditte ha i soggetti più disparati, dalle scenette di genere a situazioni tratte dal mondo agreste, alla rappresentazione ironica di certi personaggi da rotocalco o cinematografici, a soggetti più composti nella forma, ma ispirati egualmente a dive del cinema ad esempio.

Certo non mancano soggetti sacri, alcuni tradizionali, altri tratti dall'attualità, come una *Madonna degli aviatori* di **Margherita Costantino**, degli anni Trenta/Quaranta che può avere il referente nel Futurismo come soggetto, ma è improntata ad altro spirito.



M. Costantino, *Madonna degli aviatori*

A questo genere di produzione si dedicavano vere e proprie manifatture d'arte, mentre la terracotta esce di solito dallo studio dell'artista e del ceramista. Il punto di partenza è lo stesso: uno scultore progetta il modello in plastilina, con gli accorgimenti tecnici necessari, e su di esso cola il gesso assai fine per ritenere ogni particolare, e così ottiene la forma. Vi sono poi i formatori, il personale addetto al forno, i rifinitori e i pittori. Per le "piastre" a bassorilievo si procede grosso modo come per la terracotta, solo che la terra non è calcata, ma colata molto liquida. Per il tuttotondo si procede al collaggio in una forma più volte utilizzata. La terra impiegata sia per la forma, sia per l'oggetto è finissima ed ha caratteri chimici che la rendono adatta a riprodurre particolari anche esili: le dita delle mani, i petali dei fiori. Essa ha una composizione chimica che la rende particolarmente compatta nella cottura, a temperature più elevate di quelle impiegate per la terracotta.

Ci sono poi le varie fasi della pittura. Alcune sostanze coloranti erano tossiche, altre corrodevano i denti, come li corrodeva la *sabbiatura* per cui un getto di sabbia finissima veniva "sparato" a pressione sulle parti che dovevano essere non lucide; ci pare doveroso rivolgere un pensiero anche agli operatori esposti a queste sostanze e a queste esalazioni. Oggi si impiegano vernici *matt*, che hanno già l'effetto vellutato. Le decorazioni più fini e di maggior valore erano eseguite a mano, con pennelli in certi casi finissimi; altrimenti si ricorreva alle maschere - cioè ad una sorta di *stencil* - anche con aerografi, tecnica non certo salutare.

Una volta eseguita la decorazione pittorica, occorre rivestire l'opera con la vernice, lucida o satinata. La vetrina spalmata sulla ceramica colorata, la ricopre di uno strato bianco. E' solo con una ulteriore cottura che gli elementi che la compongono si fondono ed assumono l'aspetto trasparente.

A questo punto l'oggetto in ceramica può dirsi finito, frutto di numerose operazioni e di tecniche raffinate. Sotto la base o sul *verso* delle piastre sono riportati numeri e iniziali o nomi: i numeri indicano il modello, se semplici, se frazionari a numeratore il numero dell'esemplare, a denominatore il numero di esemplari eseguiti; i nomi perlopiù indicano lo scultore ideatore, le iniziali il decoratore, cioè il pittore che dipinge lo sfondo e i motivi ornamentali.

Le varie case ceramiche torinesi, un tempo numerosissime - Lenci, Ars Pulchra, Essevi, Le Bertetti fra i nomi più illustri, che, come accennato, facevano riferimento a scultori anche illustri, a formatori, a chi si occupava dei forni, a pittori - hanno prodotto molto. Molto purtroppo è stato distrutto, sia per un variare dei gusti del pubblico, sia per fattori contingenti, per cui il soprammobile di ceramica, ancora largamente usato come oggetto d'arredo negli anni Cinquanta, quando in ceramica d'autore si arredavano anche atrii di condomini, è stato bruscamente abbandonato. E così sono stati abbandonati negli anni Sessanta-Ottanta i mobili *Liberty*, troppo ingombranti e "tetri" per i gusti dell'epoca del *boom*. E i prodotti sono andati perduti, perché intesi come oggetti puramente artigianali, senza valore artistico, ma forse ancor più per un malinteso desiderio di sbarazzarsi del passato.

Eppure basterebbe anche solo scorrere cataloghi come quello a corredo della grande mostra sulla ceramica piemontese novecentesca, in atto negli scorsi mesi estivi al castello di Monastero Bormida, per rendersi conto della preziosità dell'arte ceramica, cui lavorarono, per restare nell'area "Lenci" personalità come Chessa, Grande, Deabate, Tosalli, Formica, Quaglino, Dudovich, Golia, Taverna, Martini, Ponti, Riva.

Francesco De Caria