

Irene Biolchini

VIVA
ceramica arte libera

prefazione di Marco Tonelli

Gli
Ori

L'altro giorno ho sentito due tipi in giacca e cravatta
che incontri in centro a Milano,
uno diceva all'altro qualcosa tipo:
«Gramsci lo mettiamo nella brochure»
Walter Siti, *Scuola di demoni*, 2019

Per questo le avanguardie erano ok,
almeno fino al 66 ma ormai la fine va da sé è inevitabile
Baustelle, *Il liberalismo ha i giorni contati*, in Amen, 2008

Realizzazione del volume
Gli Ori, Pistoia

Progetto grafico, impaginazione
Gli Ori Redazione

Impianti e stampa
Baroni e Gori, Prato

© Copyright 2021
per l'edizione Gli Ori
per i testi e le foto gli autori
© by SIAE 2021 Giacinto Cerone, Sandro Chia,
Luigi Mainolfi, Fausto Melotti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per eventuali crediti fotografici non individuati

ISBN 978-88-7336-849-6
www.gliori.it

Questo volume è stato stampato su carta Fedrigoni
Arena Smooth White da 120 gr. con caratteri
Caslon e Futura.

Sommario

Prefazione di MARCO TONELLI	9
Introduzione	13
1. LE PREMESSE: RIPENSARE UNA STORIA FUORI DAGLI STEREOTIPI	15
1.1 Tradizione, artigianato e produzione	16
1.2. Materia-natura, massa e partecipazione	24
1.3 La terza via	34
2. IPERMODERNITÀ E TESTIMONIANZA. UNA RISPOSTA ALL'EVAPORAZIONE DEI PADRI	45
2.1 Dove eravamo rimasti (e dove andiamo)	45
2.2 L'evaporazione del padre e la testimonianza	53
2.3 Le residenze in Italia e il fascino della tradizione ceramica	57
2.4 La terza via della ceramica nel ventunesimo secolo	75
3. LA TERZA VIA DELLA CERAMICA DEL XXI SECOLO	79
3.1 Opera, oggetto, gadget. Come ripensare la ceramica per una resistenza creativa	79
3.2 Apocalittici ingobbiati	87
3.3 Verso un'«emotività concettuale»	102
3.4 Ricalcare l'universale	113
3.5 Universale, Primitivo, Eternità	129
3.6 Ciclicità, autobiografia e finzionalità	147

Prefazione

MARCO TONELLI

Nel 2008 ebbi la fortuna di curare presso Palazzo Collicola di Spoleto, al fianco di Giovanni Carandente, una mostra nata da un'idea dello stesso Carandente (all'epoca direttore del museo) che fin dalla sua germinale proposizione, devo confessare, mi aveva lasciato molto perplesso. Si trattava di una doppia personale, di un dialogo vero e proprio tra le sculture di Leoncillo (un "ceramista" a oltranza) e Pino Pascali (artista che ogni sei mesi era solito cambiare materiali, utilizzandone anche di commerciali, pur di non essere identificato). Accomunati dalla stessa galleria (L'Attico di Roma), morti nello stesso anno (1968) a distanza di pochi giorni l'uno dall'altro, i due scultori appartenevano a estetiche e poetiche completamente divergenti, al loro tempo già drammaticamente incomunicanti. Leoncillo, sfiduciato, registrava la fine di un'epoca, quella dell'Informale, Pascali al contrario viveva felicemente in diretta le influenze della Pop Art e del Minimalismo, convivendo con l'Arte Povera e la Performance. Leoncillo era figlio di una tradizione moderna, in cui era entrato per una porta "secondaria" (quella del materiale ceramico), Pascali era il primo vero artista postmoderno italiano (il termine postmoderno, già utilizzato in precedenza, lo aveva codificato in ambito letterario Steven Marcus nel 1964 e in ambito artistico Leo Steinbegr nel 1968: date di inizio e fine della sua folgorante carriera artistica).

L'idea espositiva di Carandente avrebbe acquistato in poco tempo la sua attualità, perché negli ultimi tredici anni le cose sono cambiate, ma proprio nel senso anticipato da lui: Leoncillo, nonostante o grazie alla ceramica, è diventato lo scultore italiano più interessante della seconda metà del XX secolo, la postmodernità nevrotica degli artisti alla Pascali può convivere e dialogare con la fissazione materica. Mi sembra che questa tensione possa bene introdurre le dialettiche che Irene Biolchini, in un libro ramificato, rizomatico e stratificato, secondo i parametri della complessità piuttosto che della sintesi, ha cercato di delineare, parametri della contemporaneità *post* e *ipermoderna* fatti confluire, inaspettatamente, proprio attraverso la ceramica e un paesaggio che solo negli ultimi anni è diventato parte in-

tegrante di quei parametri. Così complesso il suo ragionamento da dover costruire *ad hoc* una soluzione in grado di creare una continuità tra quei due poli opposti. La soluzione, come scrive lei stessa, omaggiando lo storico dell'arte Enrico Crispolti, è quella di una «terza via: una ricerca in grado di ripartire dal tessuto sociale della provincia, non mitizzato come esotica distanza dal centro (o generico bacino di tradizioni stereotipate in decori ripetuti per secoli), ma come spazio attivo di partecipazione e incontro». È in questo snodo che entra il discorso ceramico contemporaneo!

Il discorso della Biolchini è incentrato in apparenza sulla ceramica, ma non come censimento o cronologia, né come elenco o ricostruzione storica, piuttosto come modello narrativo che partendo da Lacan, Marcuse, Recalcati arriva a Bahbha e proietta le loro proposte estetiche e filosofiche nel mondo della ceramica, portandoci direttamente al cuore della contemporaneità. E qui sta la novità critica: nella capacità di plasmare il pensiero di filosofi e storici che osservano le dinamiche attuali filtrandolo attraverso un materiale per certi versi arcaico, antico, tradizionale e artigianale, che loro stessi non hanno mai considerato.

Il modello narrativo è insomma portato al limite di rottura, Biolchini gioca d'azzardo (proprio come una scultura di argilla cotta al forno: l'imprevisto non è sempre calcolabile), ma la partita sembra essersi messa a suo favore, nel senso che lungi dall'esaurire un discorso critico lo vuole istituire.

Da una parte la conoscenza del fatto ceramico in sé è ampiamente documentata, sia per la sua esperienza di ricerca e formazione, sia per quella curatoriale. Dall'altra al suo discorso è sottesa una buona dose di visionarietà, osservare cioè la storia dell'arte contemporanea da uno spioncino piuttosto che dalla veranda principale. E questo porta a vedere un paesaggio del tutto inconsueto e convincente, dove le dialettiche «tra creatività e consumo, tra spinta creatrice e godimento, tra universalità e narcisismo individualista», come scrive lei stessa, vengono sostanziate e incorporate nelle specificità del materiale ceramico utilizzato da artisti contemporanei, che giocoforza devono confrontarsi con maestranze di tipo diverso secondo un modello che, come nel caso Mirò-Artigas, può fare storia (il che ovviamente non vale solo per il fatto ceramico, se pensiamo alle «maestranze» ben più fondamentali e complesse rispetto alla singola individualità nel caso di produzioni cinematografiche, musicali, di danza e teatrali): «L'incontro dell'artista con l'artigiano è l'incontro dell'altro: nell'ibridazione tra i loro linguaggi risiede la risposta e la possibilità di riscrivere entrambi. L'artista che incontra l'artigiano, infatti, può fare suo un altro linguaggio trasformandolo in proprio», scrive l'autrice. Identità, alterità, rapporto tra centro e periferia, sono tutti concetti da ripensare e per far ciò possiamo ora utilizzare un'ottica materiale, se solo pensiamo che la

stessa narrazione potremmo applicarla al marmo, al legno, all'acciaio utilizzati da molti artisti contemporanei. La visione *metonimica* della Biolchini può dunque ispirare e stimolare altri approcci metodologici in tale senso. Una cosa è certa, lei lo dice apertamente, il protagonismo del fatto ceramico proviene dal post-moderno ma riesce a doppiarlo, introducendo già un'epoca post *postmodern*. Se la data di partenza forse è il 2001, ovvero la prima *Biennale di Ceramica nell'Arte Contemporanea* di Albissola, «il Turner Prize vinto nel 2003 da Greyson Perry e la grande mostra *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley* (a cura di Simon Groom), inaugurata alla Tate Liverpool nel 2004» ne sono le spinte propulsive, per non parlare della recente pubblicazione *Vitamin C. Clay + Ceramic in Contemporary Art* della Phaidon Press a cura di Clare Lilley pubblicato nel 2017. Per rimanere in Italia ovviamente l'attività del MIC di Faenza (di cui Biolchini è *guest curator*) e dell'edizione speciale del Premio Faenza del 2018, del Museo Carlo Zauli, dell'esperienza di *Materia prima* a Montelupo Fiorentino tra 2016 e 2017, le numerose residenze d'artista sparse sul territorio, sono solo alcuni dei momenti che tratteggiano un rapporto tra territori e globalismi, localizzazioni e universalismi che devono in ogni epoca essere riconfigurati.

La consapevolezza storica della Biolchini, unita a una prolifica attività curatoriale (fa piacere veder ricordati gli esempi di *Spoletto62* e *Volterra73* da parte di una critica d'arte nata nel 1984) danno a questa pubblicazione una credibilità e soprattutto una speranza che i domini della ricerca e quelli della curatela possano sempre più convergere. Il rischio lo vediamo bene quale sia, soprattutto in ambito contemporaneo: testi di studio chiusi in elucubrazioni teoriche e pur interessanti ipotesi che non hanno agganci con intenzioni, strutture linguistiche e poetiche di artisti e opere d'arte, oppure approcci meramente espositivi in cui l'idea e il tema curatoriale piegano a sé artisti e opere come fossero pedine intercambiabili. I numerosi artisti attraversati nella parte finale del libro (tra cui Arancio, Polloniato, Camoni, Moro, Longo, Violetta, Becheri, Neretti, Bertozzi & Casoni, Cuoghi, Carone), danno conto proprio di un approccio integrato tra ricerca e pratica.

La cottura è perfetta!

Introduzione

A Enrico Crispolti

Questo libro è la storia di una comunità composta da artisti, curatori, critici. La stessa ignorata nell'ultimo anno di pandemia, in cui pochissime voci si sono alzate contro la prolungata chiusura di musei e spazi d'arte, confermando la vocazione consumistica di tanta "produzione" culturale. L'arte è stata presentata come bene non necessario e non essenziale, a differenza delle librerie per esempio. Pochi o quasi inesistenti sono stati i sussidi per gli artisti e per tutti quegli operatori culturali non rigidamente incamerati in ruoli istituzionali.

Davanti a questo quadro non possiamo limitarci a gridare allo scandalo, alla centralità del fare artistico, ma dobbiamo cercare le ragioni sociali e politiche che lo hanno determinato. Nella visione capitalista della domanda-offerta la spiegazione è quasi lapalissiana: non esiste domanda. L'estetica degli *opening* a invito ristretto, delle tessere VIP e dell'eccentricità come norma hanno prodotto negli anni un progressivo scollamento tra il pubblico e un'élite che si compiaceva del suo isolamento. Un meccanismo che non è estraneo agli specialisti della ceramica, da sempre innamorati delle complessità tecniche della materia, della sua marginalità rispetto al canone. Siamo davanti al principio dei paradossi: la ceramica, nata per l'uso quotidiano e popolare, viene studiata e veicolata in riviste di settore, in mostre specialistiche, in circuiti riservati solo a chi ne conosca il processo.

Unire arte contemporanea e ceramica significa quindi fondere due mondi totalmente scollegati dalla realtà? In maniera sorprendente tutto il contrario. Ripercorrendo la storia che dagli anni Sessanta ci porta a questo problematico 2021, ci accorgeremo che gli artisti hanno adottato questo materiale per uscire da maglie, categorie e pregiudizi. Hanno tentato di incontrare il pubblico in workshops, performances, produzioni seriali. Il cuore di questo libro non è dunque il come gli artisti hanno dato voce a queste esigenze, ma il perché: non la tecnica dunque, ma il senso di una ricerca, di una legittimità all'interno del mondo. Un fare concreto,

che riparte dalla materialità senza per questo privarsi di aperture verso il sensoriale, l'incontro, la testimonianza.

Una strada alternativa a percorsi che sembrano ormai centrali al dibattito, perché percorrendo la terza via che si tenta di delineare in queste pagine possiamo riesaminare assunti troppo spesso dati per scontati. Al lettore si chiede di abbandonare ogni pregiudizio, di aprirsi a nomi inaspettati, troppo spesso non associati al mondo della ceramica d'autore, o viceversa, mai ammessi all'empireo del contemporaneo. Abbracciando l'Altro, l'inaspettato, scopriremo che le cose sono più complesse di come ce le siamo raccontate. L'incontro e la testimonianza sono i soli strumenti per la resistenza a un futuro che solo noi possiamo salvare dalle tinte fosche che si prospettano davanti agli occhi.

Questo libro è stato possibile solo grazie al lavoro continuo di critici, curatori, operatori e artisti che per anni si sono dedicati alla ridiscussione di facili categorie. Sento quindi un profondo debito per il loro incessante lavoro e per la pazienza con la quale si sono prestati a leggere queste pagine in anteprima, dispensando preziosi consigli. La mia gratitudine va quindi a: Luca Bochicchio, Claudia Casali, Tiziana Casapietra, Simone Ciglia, Emanuela Crescentini, Lorenzo Fiorucci, Pietro Gaglianò, Flaminio Gualdoni, Marco Tonelli, Ugo La Pietra, Davide Servadei, Matteo Zauli. Ciascuno degli artisti trattati nel terzo capitolo è stato un tassello fondamentale per la scrittura: il loro sguardo e i loro consigli sono stati l'anima portante di questo volume. La scrittura è avvenuta tra due luoghi che non sono mai - o non ancora - casa: Faenza (città di origine dalla quale sempre fuggo e sempre torno) e Milano. Sento quindi di dovere ringraziare tutti coloro che a casa mi hanno fatto sentire sempre: Anna e Olivia, Francesca Ballini, Jacopo Cirillo, Emma Cardea, Andrea Coccia, Alberto Cocchi, Marco Dalmonte, Beatrice Dellavalle, la sezione Liverani del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Valentina Mazzotti, Silvia Pelizzari, Matteo Pugliese, Emanuele Sassi Zanichelli, Stefano Non, Devendra, Sofia Zuffi.

1. Le premesse: ripensare una storia fuori dagli stereotipi

Abbiamo dato al mondo l'arma per assorbire e spegnere qualunque rivoluzione esterna, qualunque novità di forma.

Testori, 1963*

La storia della ceramica italiana (e non solo) è presentata come un mondo a se stante, con le proprie regole e innovazioni. All'interno di questa narrazione si possono trovare sempre due personaggi: i difensori della tradizione locale e artigiana e gli incendiari, quelli che pur conoscendo perfettamente il materiale scelgono di cambiarne le regole. Per gli amanti del brivido, poi, si inserisce una terza figura: l'artista inesperto che maneggia la terra senza sapere bene cosa stia facendo, calpestando come un turista il sacro suolo delle città ceramiche, producendo montagne di opere. Le stesse opere che, prodotte dai nomi già consacrati all'interno del canone della storia dell'arte, possono essere accettate ed esposte anche nei musei d'arte contemporanea. Questo racconto, che raramente subisce variazioni, sostiene il più bieco specialismo: da un lato chi si occupa di ceramica può ritenersi al sicuro nel riconoscere le specificità di una tecnica complessa (spesso confondendo virtuosismo e qualità); dall'altro il mondo dell'arte contemporanea può procedere confermando il proprio canone, all'interno del quale la ceramica si inserisce come un'allegria variazione, una concessione al popolare. Perché, in questa sommaria divisione, per quanto la si voglia difendere, la ceramica è pur sempre legata al piatto che usiamo ogni giorno, ai sanitari che abbiamo in bagno, alla tazzina di caffè. Quindi o ci dimentichiamo di questa sua dimensione prosaica - elevandola allo statuto di non meglio precisata "opera" - oppure ne abbracciamo tutto il dato popolare, aspettandoci interventi di revival o soluzioni kitsch. Osservando come la ceramica sia entrata all'interno della scena contemporanea si vede che questi sono i due assi attorno ai quali si è sempre giocata la partita, complice anche l'assoluta divisione tra gli specialisti dell'uno e dell'altro ambito. A complicare il quadro fin qui delineato si inserisce poi il modo stesso di intendere la storia dell'arte, spesso descritta come un continuo alternarsi tra mode che si inseguono e ripetono per opposizioni. Si potrebbero vedere queste oscillazioni come la concretizzazione di quell'andamento "a

*A. Arbasino, intervista a Testori in «Il Giorno», 100, 27-04-1963. Ripubblicata online: <http://www.associazionetestori.it/cms/cmsallegati/allegati/71/Tento%20di%20salvarmi%20scappando%20ne%20Seicento.pdf>