

R. Giovannini

# LA SERIGRAFÍA EN LA CERÁMICA

ESCUELA - ARTE - INDUSTRIA

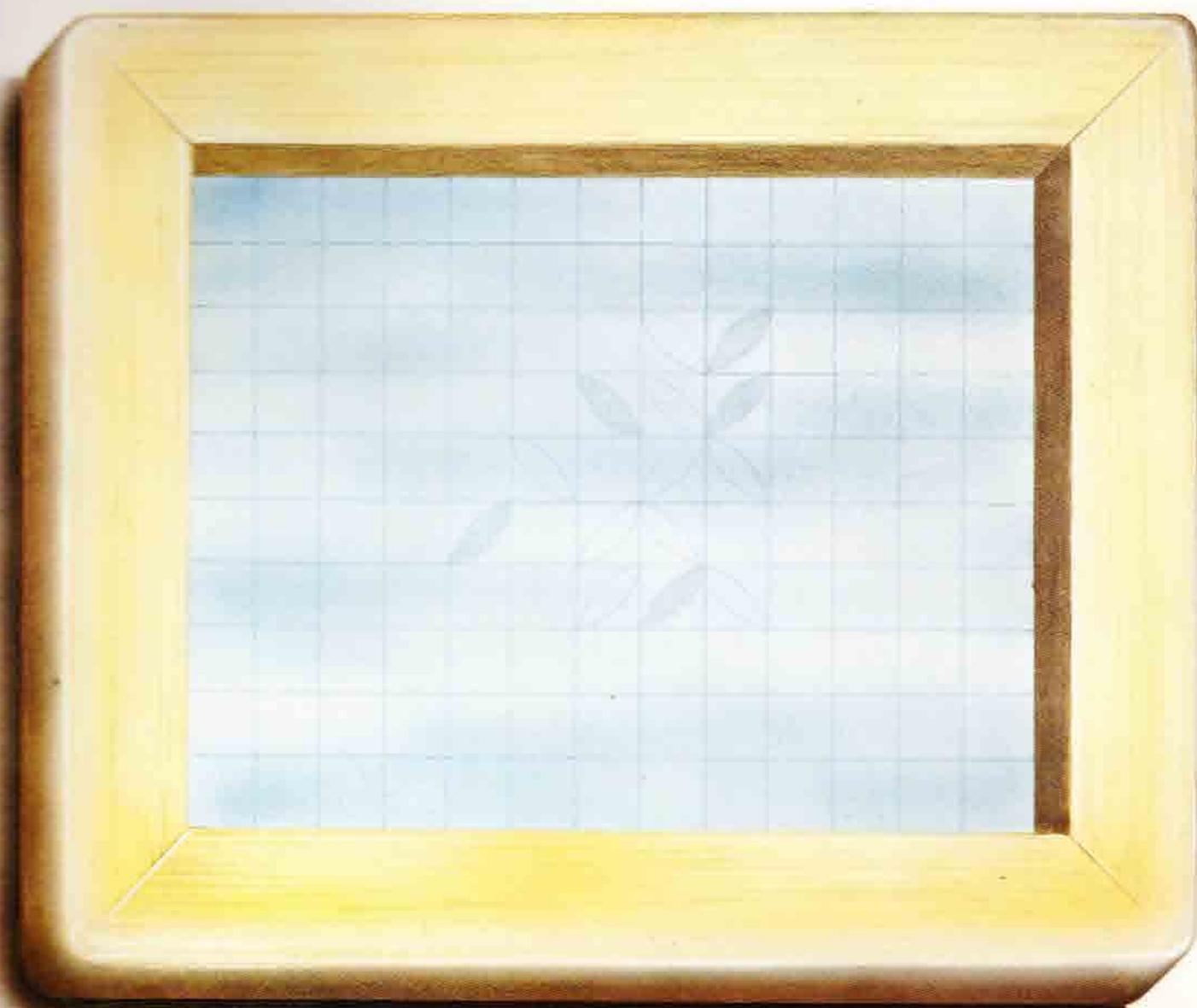


omega

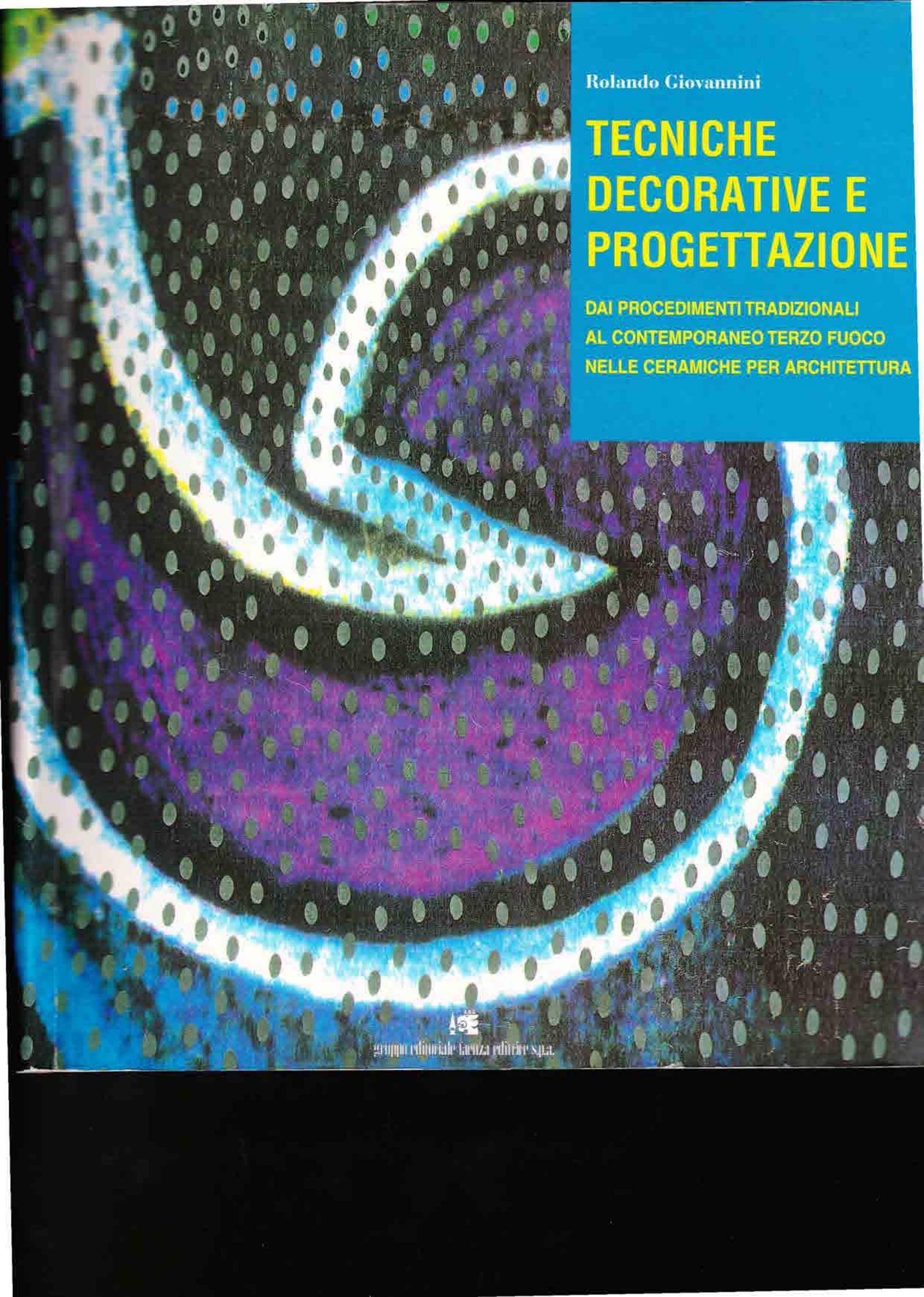
R. GIOVANNI

# LA SERIGRAFIA NELLA CERAMICA

SCUOLA ARTE INDUSTRIA



FAENZA EDITRICE

The background of the cover is a dark, textured surface covered with a grid of small, light-colored circles. Overlaid on this is a large, glowing, multi-colored shape that resembles a stylized letter 'G' or a similar abstract form. The shape is composed of concentric, slightly irregular bands of color, including bright yellow, cyan, magenta, and blue, with a white inner core. The overall effect is that of a modern, artistic ceramic or glass piece.

Rolando Giovannini

# TECNICHE DECORATIVE E PROGETTAZIONE

DAI PROCEDIMENTI TRADIZIONALI  
AL CONTEMPORANEO TERZO FUOCO  
NELLE CERAMICHE PER ARCHITETTURA



gruppo editoriale l'espresso editore s.p.a.

Rolando Giovannini

# Tile Fashion and Design

Vent'anni di progetti e di decorazioni nelle ceramiche d'architettura



gruppo editoriale: laenza editrice s.p.a.

# LA SERIGRAFIA EN LA CERÁMICA

ESCUELA - ARTE - INDUSTRIA

R. Giovannini

# LA SERIGRAFÍA EN LA CERÁMICA

ESCUELA - ARTE - INDUSTRIA

Presentación de  
**BRUNO MUNARI**

Revisado por  
**M.<sup>a</sup> Dolors Giral**  
*Directora del Museu de Ceràmica de Barcelona*



**EDICIONES OMEGA, S.A.**  
Plató, 26 - 08006 Barcelona

La edición original de esta obra ha sido publicada en italiano con el título  
*LA SERIGRAFIA NELLA CERAMICA. SCUOLA - ARTE - INDUSTRIA*

Traducido por  
**Juan Vivanco**

Reservados todos los derechos.  
Ninguna parte de este libro puede ser reproducida,  
almacenada en un sistema de informática  
o transmitida de cualquier forma o por cualquier medio  
electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros métodos  
sin previo y expreso permiso del propietario del copyright.

© Faenza Editrice S.p.A., 1982  
y para la edición española  
© Ediciones Omega, S. A., Barcelona, 1989

ISBN 84-282-0840-9  
Depósito legal B. 1283-89  
Printed in Spain  
EGS - Rosario, 2 - Barcelona

## La serigrafía en la cerámica

*Todo lo que agiliza el trabajo, sobre todo en el campo de la elaboración en serie, es bien recibido. La reducción de los tiempos de elaboración se traduce en una reducción de los costes, siempre que no disminuya la calidad del objeto producido. La serigrafía es una de las técnicas que permite reproducir un objeto decorativo con fidelidad respecto al proyecto, incluso en grandes cantidades.*

*En este caso también intervienen dos factores: el conocimiento y la experimentación. Rolando Giovannini enseña esta técnica desde hace ya un decenio en el Istituto Statale d'Arte per la Ceramica, de Faenza, y experimenta sus posibilidades con sus alumnos.*

*El conocimiento de una técnica en todas sus fases permite, ante todo, utilizarla adecuadamente, y también ensayar nuevas posibilidades de uso. En el caso de la serigrafía para la cerámica Giovannini ha reunido abundante material, clasificándolo en varias categorías: la técnica y sus vertientes, desde el tejido de la pantalla hasta la sensibilización fotográfica, pasando por la obtención de matrices hechas a mano y las distintas formas de componer una imagen antes de imprimirla; los tipos de impresión sobre diferentes soportes, la selección de los colores y los efectos especiales; y por último, el uso de tintas reactivas y aflorantes o la decoración bajo el barniz, o a baja temperatura.*

*En cada uno de estos casos se puede experimentar. A veces basta con una variación mínima de los datos técnicos para obtener efectos nuevos.*

*Hay un capítulo dedicado al diseño de baldosas y azulejos, y en él se muestran varios ejemplos no sólo de determinados dibujos sino también de problemas de combinación modular de ciertos dibujos asimétricos que permiten variar el motivo decorativo según la posición y el giro de la baldosa.*

*En el capítulo dedicado al arte cerámico se muestran varios ejemplos de autores italianos y extranjeros, en los que la experimentación conduce a auténticas invenciones que servirán de guía para ensayar otras vías. Se trata pues, de una recopilación de material relativo a todos los casos en que se usa esta técnica serigráfica sobre cerámica, que resultará de utilidad para los estudiantes de las Escuelas de Arte, así como para los aficionados a esta antigua técnica que se renueva continuamente.*

Bruno Munari

## Agradecimientos

*En primer lugar debo expresar mi agradecimiento al Dr. Gastone Vecchi, director del Istituto d'Arte de Faenza, que ha facilitado mi trabajo poniendo a mi disposición los materiales y las instalaciones de dicho centro, y, sobre todo, dándome el apoyo y aliento necesarios para llevar a cabo el trabajo. También expreso mi agradecimiento al Profesor Goffredo Gaeta, en representación de la editorial, por la confianza en mí depositada.*

*No puedo olvidar mi reconocimiento a la Dra. Lucia Scaggiante, pues gracias a la calidad del diálogo con ella entablado se han podido configurar y escribir muchos pasajes del libro; también a mi mujer, Antonella Cimatti quién, además de colaborar en el planteamiento del volumen y en la selección de los autores y las fotografías, se ha encargado de diseñar la parte gráfica del volumen.*

*También quisiera mencionar a Giancarlo Bojani, director del Museo Internazionale delle Ceramiche de Faenza, que me ha facilitado los numerosos e importantes contactos, así como a Gaye Blake Roberts, Conservador del Museo de Wedgwood y a J.V.G. Mallet, Keeper Departement of Ceramics del Victoria and Albert Museum de Londres, por la importante documentación que me ha hecho llegar; al artista Nino Caruso de Roma, gracias al cual he podido tomar contacto con los ceramistas norteamericanos; a la ceramista estadounidense Sally Bowen Prange, Chapel Hill, North Carolina, a la artista Edita Devínská, Praga, Checoslovaquia, por su colaboración, y a la escritora Charlotte F. Speight, San Francisco, California, por sus sugerencias y atenciones; a mi colega Francesco Corbara, con quien escribí para una publicación anterior el capítulo sobre el color, y a mis colegas Carola Fiocco y Anchise Missiroli por las verificaciones que me han permitido hacer, así como a Sasco Zanzi por sus inapreciables sugerencias al capítulo de la fotografía.*

*Por último, a la señora Luisa Teston, secretaria de redacción, que me ha ayudado en los aspectos técnicos, y a la señora Franca Lippi, que ha mecanografiado gran parte del libro.*

R. G.

# INDICE DE MATERIAS

<b>LA SERIGRAFIA EN LA CERAMICA</b> .....	17
<b>LA TECNICA SERIGRAFICA</b> .....	23
Generalidades .....	25
Realización de una pantalla serigráfica .....	26
Síntesis de las características de una pantalla serigráfica ..	30
Los tejidos .....	30
Características, propiedades .....	32
Clasificación de los tejidos .....	33
Nomenclatura de las fibras sintéticas .....	35
Tensado de la fibra y sujeción al marco .....	36
Operación de desengrase .....	39
Emulsiones fotosensibles .....	39
Características químico-físicas de la gelatina .....	40
Aplicación de la emulsión .....	41
Insolación .....	42
Revelado y lavado .....	42
Operaciones de refuerzo .....	43
Preparación manual de la pantalla .....	46
Aparato de iluminación e insolación del cuadro de impresión en un laboratorio artesanal .....	48
Revelado de la pantalla .....	50
Recuperación de las telas .....	50
Tejidos pregelatinados .....	51
<b>MATRIZ O DIAPOSITIVA SERIGRAFICA</b> .....	53
Características de la matriz serigráfica o diapositiva .....	58
Tipos de matrices .....	59
Positivos a mano .....	62
Diapositivas recortadas (o para enmascaramiento) .....	64
Diapositivas fotomecánicas .....	67
<b>MATERIALES Y EQUIPO PARA EL TRATAMIENTO DE LA FOTOMECANICA</b> .....	69
Equipo para el cuarto oscuro .....	72
Materiales y productos para la fotomecánica .....	73

Algunas precisiones acerca de la instalación .....	75
Lámpara de seguridad e iluminación del cuarto oscuro ....	75
La ampliadora .....	75
El bromógrafo .....	76
Operación de fotografía .....	76
Ampliación .....	78
Ampliación de varias películas que forman el mismo dibujo	80
Impresión por contacto .....	81
Retoque y raspado .....	82
Algunas técnicas de elaboración en cuarto oscuro .....	84
Reproducción de los difuminados a partir de un boceto realizado en papel con rotulador, tiza o lápiz .....	85
Reproducción de los difuminados a partir de una fotografía original impresa sobre papel fotosensible .....	86
Reproducción de los difuminados de periódicos, revistas o dibujos impresos .....	87
Reproducción de los difuminados a partir del negativo fotográfico .....	88
Selección de los colores y enmascaramiento .....	89
Selección del tono .....	91
Tone-line .....	94
Efecto espesor o de relieve .....	97
Tramas .....	97
Cuatricromías .....	102
<b>COLORANTES, COLORES Y PASTAS SERIGRAFICAS .....</b>	<b>105</b>
Notas sobre la evolución de los pigmentos para serigrafía .....	109
El colorante cerámico .....	112
Los colores .....	119
El color reactivo y el color aflorante .....	119
Los fondos de preparación .....	121
Los colores sobre el esmalte, o para decoración con pincel	122
Los colores para decoración bajo el barniz .....	123
Los colores para baja temperatura .....	123
Los opacificantes .....	124
Preparación de los pigmentos y de las tintas serigráficas .....	124
Los vehículos .....	127
Rasquetas .....	128
<b>APLICACION DE LA SERIGRAFIA</b>	
<b>AL SECTOR DEL AZULEJO .....</b>	<b>129</b>
Técnicas serigráficas .....	132
Serigrafía bajo el esmalte .....	133
Serigrafía sobre bizcocho preparado .....	135
Serigrafía sobre el esmalte .....	135
Serigrafías mixtas .....	137
Superposiciones .....	137
Reservante e hidrorrepelente .....	138
Serigrafía en cuatricromía .....	140
Serigrafía en el laboratorio .....	142
Algunas precisiones acerca de la impresión en el taller ....	143

Proyectos de superficies cerámicas .....	145
Composición «repetitiva modular» .....	145
Composición con «inserción» .....	148
Hacia la composición coordinada .....	149
Coordinado .....	150
Coordinado con grupos de módulos .....	151
Coordinado de panel completo o autónomo .....	152
Coordinado con distintos formatos .....	153
Consideraciones generales sobre el coordinado .....	154
El papel de los operadores artísticos y técnicos .....	156
<b>APLICACIONES DE LA SERIGRAFIA</b>	
<b>EN TRABAJOS ARTESANALES .....</b>	<b>165</b>
Ejemplo de encargo .....	169
Trabajo en serigrafía sobre arcilla cruda .....	170
Trabajo en serigrafía sobre bizcocho .....	172
Trabajo en serigrafía sobre esmalte crudo .....	174
Piezas serigrafiadas a baja temperatura en tercera cocción ....	177
<b>LA SERIGRAFIA Y LA IMAGEN EN EL ARTE .....</b>	<b>179</b>
En Italia y en el mundo .....	187
Serigrafía - Técnicas afines .....	199
<b>LA SERIGRAFIA UTILIZADA EN LA VAJILLA .....</b>	<b>217</b>
Serigrafía de objetos cilíndricos .....	220
Serigrafía del borde y el fondo de los platos .....	221
Tazas, objetos curvos, cónicos, con los lados rectos y en forma de tulipán .....	225
Serigrafía de marcas de fábrica sobre el reverso de los objetos	225
Serigrafía de objetos curvos - Serigrafía indirecta .....	226
Serigrafía de objetos de pequeñas series o a escala artesanal	230
<b>APLICACIONES ESPECIALES DE LA SERIGRAFIA EN CERAMICA. 233</b>	
Fabricación de circuitos híbridos .....	238
<b>OTRAS TECNICAS AFINES .....</b>	<b>241</b>
La calcomanía .....	243
Estructura y preparación de una calcomanía .....	245
Aplicación de la calcomanía .....	249
La fotocerámica .....	258
El procedimiento Kodak Cermifax .....	262
Picceramic: un procedimiento fotocerámico de Estados Unidos .....	264
<b>INDICE ALFABETICO .....</b>	<b>267</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>271</b>

*Mi primer contacto con la serigrafía tuvo lugar hace diez años, en una de las muchas fábricas del distrito de Sassuolo. Después tuve la oportunidad de profundizar en el tema cuando, a inicios de los sesenta, recibí el encargo de enseñar Arte Aplicada de la Serigrafía en el Istituto Statale d'Arte per la Ceramica «G. Ballardini» de Faenza. Fue entonces cuando comprobé con estupor que cualquier intento de documentación era arduo y había poquísimas publicaciones.*

*Esta falta de publicaciones hacía que la única fuente fuese la experiencia directa de quien practicaba esta especialidad personalmente, por lo que se hacía necesario tomar nota de todo para poder sentar las bases de una casuística que sirviera de instrumento para aproximarse a la materia y establecer la metodología, y de método para interpretar, sintetizar y seleccionar las posibilidades que brinda la técnica. No siempre se hacía evidente la relación entre las distintas experiencias cerámicas en las que intervenía la serigrafía; éstas, en Italia, surgían con relativa independencia unas de otras, siendo muy originales y vanguardistas.*

*Al faltar, como he dicho, canales de información, los únicos instrumentos para comparar eran los catálogos de las exposiciones y los inventarios que imprimían profusamente los fabricantes.*

*A medida que me iba adentrando en la especialidad, iba descubriendo los nuevos ámbitos y posibilidades que ofrecía la serigrafía, y a menudo podía observar, frente a nuevas experiencias y objetos, lo condicionado que estaba el resultado por la técnica.*

*Me ha costado mucho aprender su lenguaje, para poder advertir en los trabajos esa chispa de libre creatividad, esa porción de libertad y de fantasía que caracteriza siempre a una manera inteligente de recurrir a un procedimiento técnico.*

*La profundidad de mira que me propuse me condujo a un salto cualitativo: dada la envergadura que había adquirido el trabajo, se me hizo imposible detenerme en experiencias que ya conocía, y al mismo tiempo advertí que unas experiencias geográfica y culturalmente dispares se podían reunir bajo un criterio único. En este sentido han sido esclarecedores los contactos con artistas, docentes de algunas universidades americanas, con los más importantes escultores japoneses que se ocupan de esta problemática, y con autores europeos.*

*No sé si el libro podrá transmitir al lector la intensidad emotiva que pude*

*experimentar al descubrir estas realidades y relacionarlas entre sí.  
Considero, pero no retóricamente, que este trabajo es un punto de partida,  
porque no puede ni quiere ser completo, ni tampoco situarse críticamente  
frente a un determinado fenómeno, sino sólo constatarlo.  
Por ello sigo teniendo dudas justificadas sobre esta decisión de situar en el  
mismo plano unas experiencias tan dispares y enriquecedoras para cada  
campo en concreto, sea artístico o económico.  
El tiempo podrá decir hasta qué punto ha sido correcto; pero, de hecho, se  
trata de una estructura mínima acertada en el aspecto didáctico, ya que  
permite al joven lector enfocar el problema en términos científicos.  
Ciertamente, el libro no es sólo técnico; está hecho pensando en los estu-  
diantes de nuestras escuelas de Arte.  
Lo poco que en él hay de técnica no basta para que el profano pueda  
ponerse manos a la obra, pero es importante como estímulo en ambas  
direcciones: no existe experiencia artística sin conocimientos técnicos, y los  
conocimientos técnicos por sí solos no son humanos.*

Rolando Giovannini

# Capítulo 1

## LA SERIGRAFIA EN LA CERAMICA

## LA SERIGRAFIA EN LA CERAMICA

Aunque la serigrafía se patentó a comienzos de siglo (Samuel Simon, Inglaterra, 1907), ha pasado mucho tiempo antes de que se aplicara al sector de la cerámica.

Parece que se trata de una técnica muy antigua. Se conocen, procedentes de Oriente, unos tamices rudimentarios hechos con una malla de largos cabellos pacientemente entretejidos con trozos de papel pegado.

Estos delicados parches permitían obtener una especie de patrón a través del cual el color podía pasar fácilmente.

Tanto en el aspecto artesanal como en el industrial, esta técnica ha conocido recientemente un gran desarrollo en el sector de las artes gráficas, así como una serie de aplicaciones poco conocidas, pero muy útiles, y a veces indispensables: nos referimos, por ejemplo, a las señales de tráfico, a las indicaciones publicitarias en botellas y envases de plástico, a las resistencias de las lunas térmicas de los automóviles, etc., por no hablar de su empleo como técnica artística, modo de expresión de muchos autores de este siglo.

Como técnica de impresión, la serigrafía, comparada con otras, presenta algunas dificultades, pese a utilizar materiales baratos y equipos poco complicados, la producción de cada copia lleva más tiempo. Esto también responde a que la imagen debe ser detallada, nítida y precisa, sin que, como en otros casos, se pueda llegar a un equilibrio —mayor cantidad, menor calidad.

Se habla de su empleo en el campo artístico, considerándola una de las más serias y coherentes aplicaciones, ya que la serigrafía se presta a elaboraciones complejas pero con unas características especiales de lisura en los tonos reproducidos. En efecto, más que a las gradaciones de tono tramadas, se presta a la obtención de grandes manchas de color, que se pueden superponer de acuerdo con la técnica de la selección de los tonos.

Su adaptación al sector cerámico se debe a sus peculiaridades caracte-

La SERIGRAFIA, técnica de impresión empleada en varios sectores, llega a la CERAMICA y:

proporciona reproducciones nítidas, policromas, con un método de impresión sin contacto;

se presta a la aplicación sobre el bizcocho, sobre el esmalte, sobre la arcilla fresca y sobre la pieza vidriada, con lo que se obtienen efectos cerámicos diversificados, adaptándose rápidamente a las técnicas de elaboración y decoración;

garantiza la reproducción en serie, la fidelidad de las imágenes y la constancia de los tonos en la reproducción.

Se aplica en varios sectores:

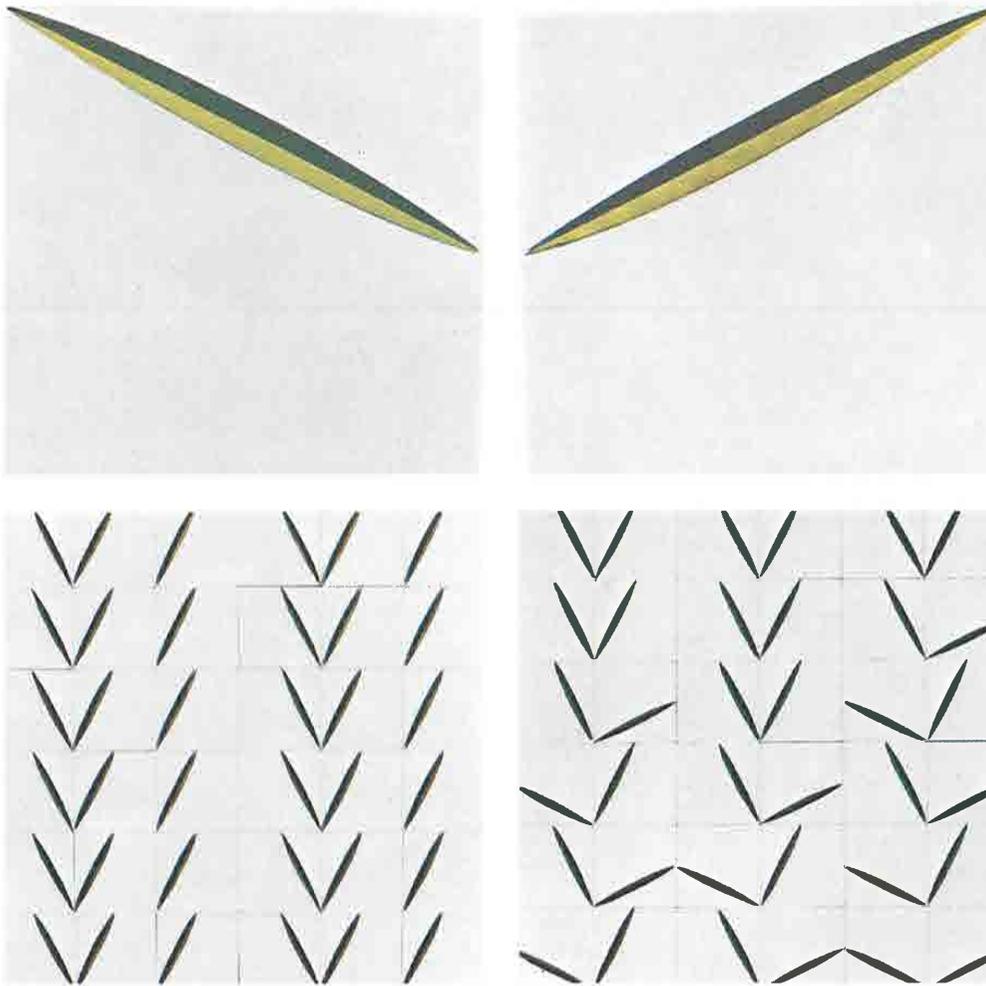
BALDOSAS Y AZULEJOS

ARTESANIA

ARTE

LOZA Y VAJILLA

APLICACIONES ESPECIALES EN CERAMICA.



Bruno Munari, 1967 aprox., Ceramica Cilsa-Milán; decoración bicolor sobre dos azulejos 20 × 20 cm (de Agnoldomenico Pica, *Piastrelle italiane*, Roma 1969).

rísticas: por ejemplo, la pantalla serigráfica no entra en contacto con el objeto que se va a serigrafiar, y sólo en el momento de la impresión la rasqueta, arrastrando el pigmento, aprieta el tejido pegándolo momentáneamente al soporte; el contacto es, pues, mínimo, y sólo abarca una pequeña porción durante el momento de la serigrafía.

Una segunda característica es la policromía: cuando se quieren obtener imágenes de varios colores el único problema es la preparación de varios clichés serigráficos, cada uno para una tinta. Esto la pone a la altura de las otras técnicas, si exceptuamos la necesidad de secado o fijación después de cada pasada.

Una tercera e importante propiedad, que ha asegurado el éxito de esta técnica aplicada a la cerámica, es la posibilidad de variar el tipo de tejido y su espesor durante la preparación de la pantalla; esta posibilidad de elección ofrece un importante abanico de técnicas de elaboración, y en el fondo va al encuentro de las distintas tecnologías cerámicas. Por ejemplo, si tensamos en nuestro bastidor un tejido de mallas muy apretadas y finas, éstas no dejarán pasar apenas la tinta, al ser pequeña la abertura de las mallas e inconsistente su espesor. Esto, traducido en términos cerámicos, puede implicar el uso de colores firmes, estables, fuertemente pigmentados, que resaltarán las posibilidades gráficas de esta técnica,

Además, la SERIGRAFIA ya se empleaba para hacer

#### CALCOMANIAS

para cerámica y vidrio; su difusión en el campo de la cerámica conlleva muchos procedimientos de elaboración propios de las artes gráficas, como la

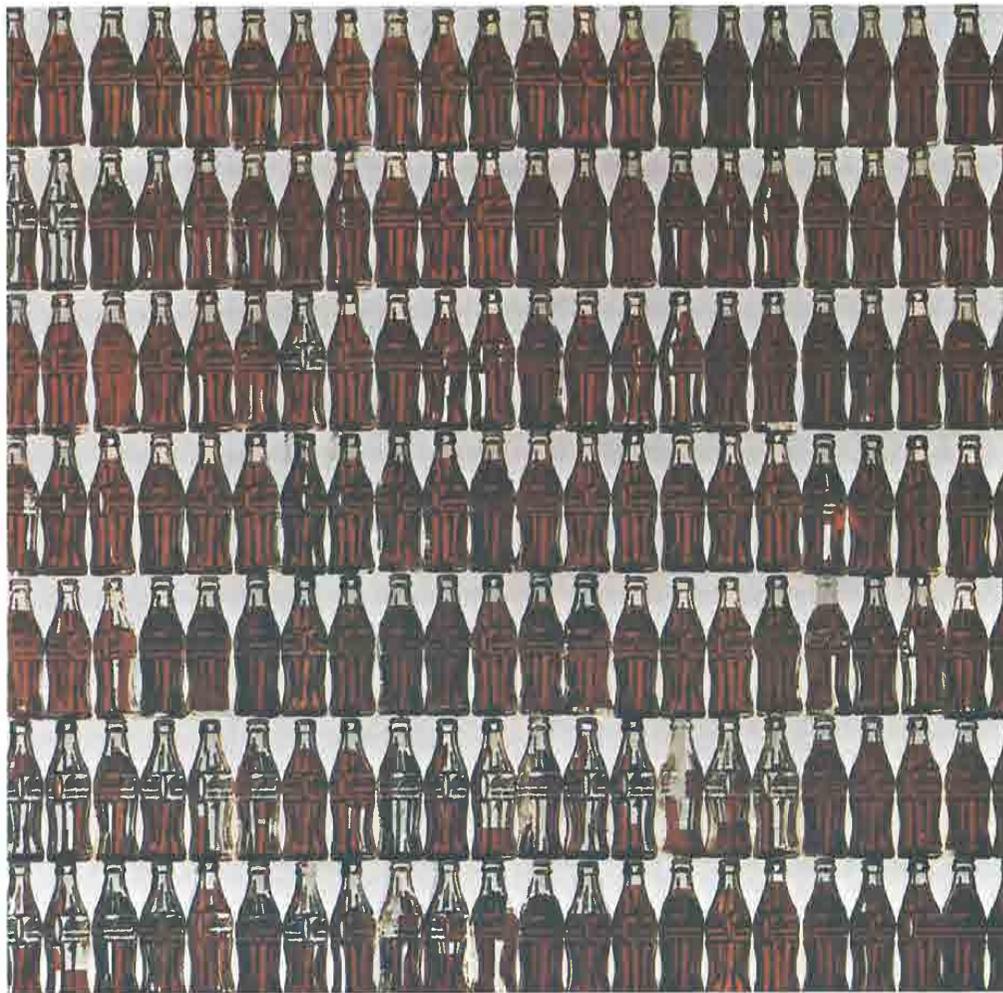
#### FOTOGRAFIA

en sus aplicaciones más sencillas y espontáneas y en las técnicas de investigación de la foto gráfica.

Pero la fotografía, desde hacia decenios, ya había pactado con la cerámica, en la

#### FOTOCERAMICA

a la que sólo hoy se vuelve a recurrir escrupulosamente, y en la que sin duda van a desembocar muchos de estos procedimientos.



Andy Warhol, Green Coca Cola Bottles, 1962, serigrafía sobre tela. Nueva York, Leo Castelli Gallery.

Kimyio Mishima, Package, 1978. Japón; botellas y cajas de porcelana con intervención serigráfica y calcomanía. (Colección del National Museum of Modern Art Kyoto).



## Breves indicaciones sobre el uso del tejido serigráfico en trabajos sobre cerámica

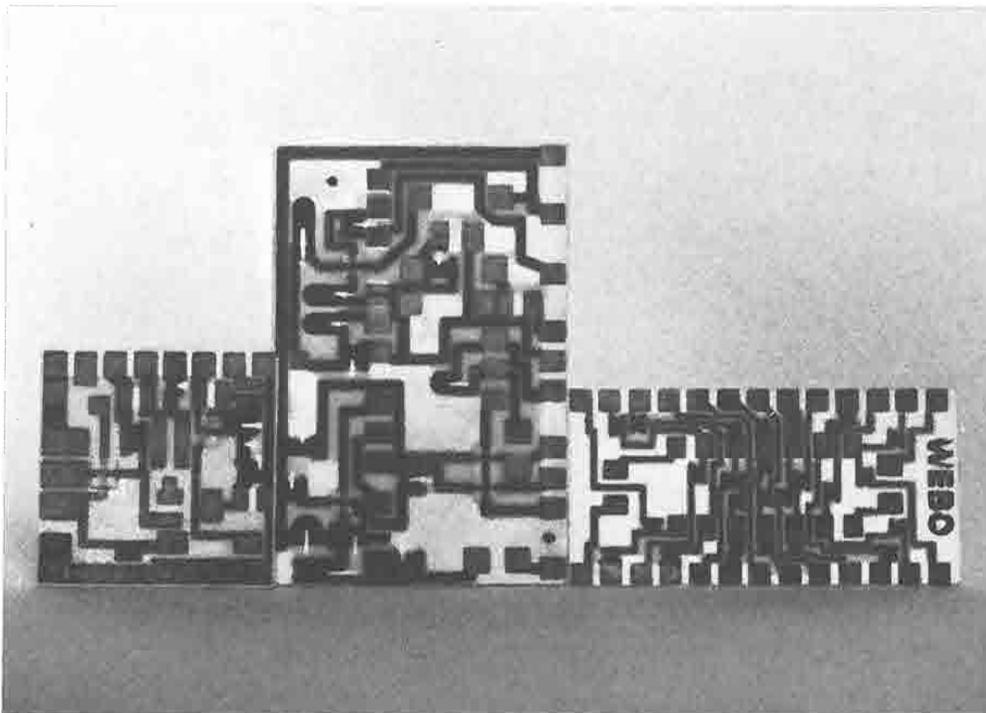
TEJIDO PARA SERIGRAFIA DE MALLA FINA (con fibra delgada)	deja pasar menos tinta	reproducción de dibujos detallados, incluso tramados	efectos gráficos, nítidos, con frecuente policromía
TEJIDO PARA SERIGRAFIA DE MALLA ANCHA (con fibra gruesa)	deja pasar más tinta	reproducción de dibujos sencillos, con pocos detalles	efectos de relieve, de reacción o afloramiento del color, en relación con el esmalte

reproduciendo imágenes detalladas y finas.

En cambio, si usamos una tela gruesa, la malla deja pasar mucha tinta que forma una capa espesa; esto, en la cerámica, se puede aprovechar para el empleo de colores reactivos y aflorantes, que durante la cocción desarrollan sus características intrínsecas. Conviene observar, además, que un tejido ancho es más apropiado para dibujos con pocos detalles, con unos pocos trazos firmes y amplias manchas de color.

Esta técnica permite obtener reproducciones idénticas en poco tiempo con bastante frecuencia, por lo que ofrece, junto con otras características, la posibilidad de una producción en serie, propia de cualquier método de impresión.

La serigrafía en cerámica se emplea en algunos sectores en los que desempeña un importante papel, sobre todo en baldosas, azulejos y vajillas. En estos casos con frecuencia es el único o uno de los más importantes métodos de reproducción de las decoraciones, mientras que en otros casos es un sistema válido, a veces indispensable, para reprodu-



Los circuitos híbridos son el resultado de serigrafías superpuestas; sobre un soporte de alúmina sinterizada se imprimen las pistas formadas por una suspensión de metales conductores en vidrio fundido. AUR-EL Modigliana, Forlì.

# INDICE ALFABETICO

(Los números en cursiva se refieren a las ilustraciones)

## Indice de términos técnicos

Aceite mineral, vehículo para serigrafía: 127, 135.  
Acero inoxidable: véase tejido de acero inoxidable.  
Acetato (papel transparente): véase papel de lúcido.  
Aerosol: véase aspersión, técnica de aplicación.  
Aflorante: véase color aflorante.  
Alcohol desnaturalizado: 39.  
Alcohol polivinílico: 28, 40.  
Alúmina sinterizada para circuitos híbridos: 238.  
Aluminio, planchas de impresión: 246, 248.  
Ampliación (operación de): 72, 78, 79, 80, 260.  
Ampliadora: 73, 75, 91, 93.  
Anti-halo: véase tejido serigráfico de color.  
Arco voltaico: 39, 42, 264.  
Arena de circonio: 125.  
Arena de rutilo: 125.  
Aspersión, técnica de aplicación: 121, 132.  
Astralón: 245 (véase también PVC).  
Baño vitrificante por fotocerámica: 260.  
Barniz hidrófugo: 43, 44.  
Bentonita: 123, 128.  
Bicromato potásico o amónico: 28, 40, 259, 260.  
Bisel: 148.  
Bromógrafo: 73, 76, 81, 82, 91, 95.  
Calcinación: 112, 115, 116.  
Calcomanía: 18, 21, 26, 104, 111, 123, 139, 140, 163, 168, 184, 194, 195, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 212, 236, 243, 244, 245, 250, 254, 256.  
Catalizador: 29, 30, 43, 44, 45.  
Cerio, serigrafía de: 109, 156.  
Cian: 102, 140.  
Cinta adhesiva para enmascaramiento: 56.  
Circonio: 125.  
Circuitos híbridos: 20, 21, 64, 238, 239, 240.  
Cliché serigráfico: véase pantalla.  
Cola epoxidica, 27, 36, 37.  
Cola Somplex: 199.  
Colodión: 199, 244, 246, 247, 249, 250, 259, 260, 264.  
Color aflorante: 20, 111, 119, 124, 137.  
Color para baja temperatura: 123, 124.  
Color penetrante: véase color aflorante y/o color reactivo.  
Color reactivo: 20, 111, 113, 118, 119, 137, 157.  
Color termofusible: 33, 127, 177, 220.  
Color termoplástico: véase color termofusible.  
Color vitrificable: véase color para baja temperatura.  
Colorante: 105, 112, 113, 117, 124.  
Colorante artificial: 113.  
Colorante cerámica: 105, 119.  
Colorante natural: 113.  
Colores bajo el barniz: 123, 124.  
Colores sobre el esmalte: 122, 124.

Como monoter (tejido de poliéster): 34.  
Composición con "inserción": 145, 148, 155.  
Composición coordinada: 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155.  
Composición en panel: 152, 153, 155.  
Composición repetitiva modular: 145, 155.  
Contacto (operación fotográfica de): 63, 66, 67, 76, 81, 82, 90, 91.  
Corindón: 125, 126, 171.  
Cresoles: 28, 39.  
Cristalizado, esmalte: 109.  
Cuadro de impresión: véase pantalla.  
Cuarto oscuro: 72, 73.  
Cuatricromía: 84, 101, 103, 132, 140.  
Desengrase (de la fibra): 39.  
Destonalización, efecto cerámico: 108.  
Diativa (serigráfica): véase matriz (serigráfica).  
Di - Azo (sensibilizante): 40, 41.  
Doban: 232, 256. Véase también reporte, técnica del.  
Efecto espesor (o de relieve): 95, 97.  
Emulsión fotosensible: 28, 39, 40, 41, 45.  
Engobe: 110, 122, 122.  
Escalonamiento: 38.  
Esencia de trementina: 124.  
Espátula: véase rasqueta.  
Espectro visible: 42, 56.  
Espesamiento: 28, 41, 43, 58.  
Espinela, colorante del tipo: 116.  
Espolvoreado, técnica del: 131.  
Estabilizantes para colorantes: 112.  
ESTAL, tejido de poliéster: 34.  
Exposición (de la pantalla): 28, 32, 33, 42.  
Fijador: 135, 144, 174, 230.  
Fondo de preparación: 121, 124.  
Fotocerámica: 18, 104, 168, 212, 213, 214, 215, 216.  
Fotografía: 18, 71, 76.  
Fotografía (operación de): 60, 61, 93, 104, 260.  
Fotomecánica: Véase película fotomecánica.  
Frottage: 46, 85.  
Gelatina (fotosensible): véase emulsión fotosensible.  
Glicerina: 40.  
Grafito, diseño con: 227.  
Hidrorrepelente, técnica del: 64, 89, 132, 138, 139.  
Hipoclorito de sodio: 50, 265.  
Inactivo, coloración: 56.  
Insolación (de la pantalla): véase exposición.  
Iridiscente, esmalte: 109.  
Klearprint: 33.  
Kodalith Ortho, tipo 3: 74.  
Kodalith Ortho Autosereen: 74.  
Lámpara halógena: 42.  
Line (película): 67.  
Litografía, impresión: 206, 250.  
Lith (fotografía con contraste): 67, 68, 74, 81, 88, 90, 97. Véase también película autopositiva y película fotomecánica.  
Luz de seguridad: 28, 39, 68, 75, 76.  
Magenta, color: 101, 140.  
Magenta, trama: 100.  
Máquina serigráfica: 29, 44, 46, 49, 220.  
Marginador: 73, 78.  
Mascarilla: 17, 27.  
Matriz de recortar. Véase película de recortar.  
Matriz serigráfica: 29, 39, 49, 55, 59, 62.  
Membrana plástica para la impresión de serigrafía indirecta: 226, 227, 228.  
Metal esmaltado: 236, 237.  
Metalester, tejido metalizado: 33, 34.  
Mezclador de pastas serigráficas: 126.  
Monofilamento: 30, 32.  
Monofilo: Véase monofilamento.  
Mucilago: 260.  
Multifilamento (tejido): 30, 32, 33.  
Nailon: 31, 33, 34, 39.  
Neón: 46, 48, 49.  
Nybolt, tejido de nailon: 33, 34, 35.  
Offset, impresión de la calcomanía: 243, 245, 247, 248.  
Opacificantes: 112, 118, 124, 125.  
Oro, serigrafía en: 60.  
Oxidos metálicos cromóforos: 109, 112, 120.  
Pantalla: 29, 39, 48.  
Papel de lúcido: 59, 62, 64, 81, 90, 95.  
Paso (en fotomecánica): véase contacto.  
Pasta serigráfica: 105, 124, 127.  
Paterson: 73.  
Película autopositiva: 67, 73, 82.  
Película con trama autoscreen: 74, 86, 97, 98. (Véase también trama).  
Película de recortar: 56, 60, 64, 238.  
Película de tono continuo: 73, 74.  
Película fotomecánica: 61, 67, 71, 73, 77, 78, 84, 87, 91, 238.  
Película pancromática: 85, 87, 88.  
Película por enmascaramiento: 56, 58, 74.  
Pigmento (cerámica): véase colorante cerámico.  
Plantilla: 131, 133.  
Poliéster (tejido): véase tejido de poliéster.  
Polimerización: 28, 35, 40, 43, 260, 263.  
Pregelatinado: Véase tejido pregelatinado.  
Prensas para relieves: 133.  
PVC: 56, 59, 62, 64, 81, 95, 245.  
Radiaciones actínicas: 28, 41, 42, 48, 56, 63, 259, 260, 262.  
Radiaciones ultravioleta: véase radiaciones actínicas.  
Rank Xerox 4000, fotocopiadora: 86.  
Rasqueta: 25, 125, 128, 171, 172, 223, 239.  
Rayos infrarrojos: 29, 43.  
Reactivo: véase color reactivo.  
Recuperación del tejido: 50.  
Refinadora de pasta serigráfica: 126.  
Registro de estampación: 30, 43, 45, 56, 57, 140, 141.  
Reporte, técnica del: 188, 232, 243, 256, 257.  
Reservante: véase hidrorrepelente, técnica del.  
Resina sintética transparente: 45.  
Retoque (fotográfico) y raspado: 82, 83, 91, 246, 259.  
Revelado (de la pantalla): 29, 42, 50, 58.  
Revelador (fotográfico, sustancias y técnicas): 74.  
Revelador (de la pantalla): véase revelado.  
Rocaille, fundente cerámico: 118, 120.  
Rocket (pantalla circular): 27, 38, 42, 43, 44.  
Rotring Ulanó: 65.  
Rotuladores inactivos: 56, 62, 63, 73, 90.  
Rústico, fenómeno: 109, 121, 148.  
Selección de colores: 56, 61, 89, 90.  
Selección del tono: 91, 93.  
Selenio, color al: 108.  
Serigrafía directa: 108.  
Serigrafía indirecta: 226.  
Serigráfica: véase máquina serigráfica.  
Shore, unidad de medida: 128.  
Silicato de circonio, colorante a base de: 117.  
Silice coloidal: 128.  
Silveta: 96, 99.  
Solarizzazione: 52.  
Somplex, papel y cola para calcomanía: 199, 244, 255, 264.  
Sosa cáustica: 28, 39.  
Stabilitex: 33.  
Superposición, técnica de la: 98, 99, 103, 137, 138.  
Taller de serigrafía: 46.  
Tampón para la impresión serigráfica indirecta: 226, 227.  
Técnica del reporte: 188, 232, 243, 256, 257.  
Tejido de acero inoxidable: 32, 33, 38, 39, 178, 220.  
Tejido calandrado: 32.  
Tejido de poliéster: 31, 33, 34, 38.  
Tensión manual: 46.  
Tejido metalizado: 33, 34, 178.  
Tejido pregelatinado: 31, 51, 52.  
Tejido serigráfico: 18, 20, 30, 33, 34, 35.  
Tejido serigráfico de color (anti-halo): 31, 32, 41.  
Tejido serigráfico para tintas UV: 32.  
Témpera (para enmascaramiento y retoque): 56, 58, 59, 62, 73, 81.  
Tensor: 36, 37, 38, 144, 238, 247.  
Terital: véase tejido de poliéster.  
Termoirradiante: 254.  
Termorreservante: 139.  
Timer: 73, 76, 81.  
Tinta china: véase témpera recubridora.  
Tinta reactiva, 124.  
Tinta serigráfica: véase colorante cerámico.  
TONE - LINE: 84, 91, 94, 95, 96.  
Trama: 60, 66, 67, 84, 85, 86, 97, 98, 99, 100, 101, 141, 183.  
Tramas adhesivas: 61.  
Trama tipográfica: véase trama.  
Vapores de mercurio, 264.  
Vehículo serigráfico: 125, 127, 172, 177, 227, 230, 235, 247.  
Vulkollan: 128.

**Índice de Institutos, profesores y alumnos**  
(En el capítulo 8, en el primer pie de la figura de cada artista se indica el Instituto o la Universidad a la que pertenecen; estas indicaciones no aparecen en este índice).

Abbozzo Edgardo: 167, 174.  
Alberti Alberto: 47.  
Archia Marina: 176.  
Ateliers d'Arts Plastiques E. Manet, Gennevilliers, Paris: 109, 171, 172, 199, 231.  
Bertozzi Giampaolo: 44, 123.  
Bettoli Roberto: 171.  
Bonetti Cristina (Suiza): 261.  
Casoni Dalmonte Stefano: 116, 263.  
Celotti Raffaello: 60, 98, 100.  
Cimatti Antonella: 67, 245.  
Conti Deborah: 46.  
D'Egidio G.: 51.  
Di Giosafatte M.: 51.  
Di Petta Angelo (Canadá): 58.  
Drudi Donata: 254.  
Ecole Arts Appliques, Vevey, Suiza: 55.  
Ehke Heidemarie (República Federal Alemana): 95.  
Fantozzi Miranda: 61, 173.  
Ferri Silvano: 171.  
Ficola A.: 61.  
Gaddoni Angela: 115.  
Ghini Bianco: 173.  
Goderecci Tullio: 46.  
Gurioli Patrizia: 133.  
Hartmeyer Ester (República Federal Alemana): 95.  
Hochschule fur bildende Kunst de Hamburgo: 95.  
Hury Jean (Francia): 58, 264.  
Inzirillo Luigi: 86, 262.  
Istituto d'Arte di Chieti: 176.  
Istituto d'Arte di Deruta: 61, 87, 123, 167, 169, 172, 174, 177.  
Istituto d'Arte di Faenza: 47, 60, 61, 64, 67, 68, 73, 74, 84, 86, 87, 95, 98, 100, 103, 110, 113, 122, 123, 133, 156, 157, 171, 173, 176, 230, 245, 261, 262, 263.

Istituto d'Arte di Grottaglie: 142.  
 Istituto d'Arte di Gubbio: 135.  
 Istituto d'Arte di Modena: 113.  
 Istituto d'Arte di Reggio Calabria: 61, 109, 157.  
 Istituto d'Arte di Reggio Emilia: 112, 120, 135, 146.  
 Istituto d'Arte di Sesto Fiorentino: 108, 134, 144, 157.  
 Istituto d'Arte di Sulmona: 47, 144.  
 Istituto d'Arte di Vibo Valentia: 157.  
 Jacob Marie Claude (Francia): 231.  
 Khaled Haddoui (Túnez): 122.  
 Landoni Paola: 134.  
 Lycée technique "A. Renoir" Paris: 58, 264.  
 Maiellebuon Luc (Francia): 171.  
 Mancini P.: 176.  
 Marchetti Marisa: 31, 47, 144.  
 Martelli Ercole: 60, 98, 100.  
 Massero E.: 176.  
 Mingozi Claudio: 262.  
 Monnard Roland: 59.  
 Morini Gian Franco: 103.  
 Muccinelli Giuliano: 245.  
 Municipal Institute of Ceramics, Tokio, Japón: 232, 243, 244, 249, 256, 258.  
 Negozio Serenella: 169.  
 Odonea Eleonora: 157.  
 Palmeri Salvatore: 61.  
 Paoletti Giacomo: 108, 144.  
 Patuelli Maria Giovanna: 64, 173.  
 Pederzoli Carla: 156, 171.  
 Piani Massimo: 56.  
 Piccinini Sonia: 68.  
 Pierantoni Carmen: 174.  
 Pigliacampo Patrizia: 110.  
 Placci Rodolfo: 176, 230.  
 Polverelli Franco: 169.  
 Ponti Giovanna: 60.  
 Ponti Romano: 67, 245.  
 Raggetti Liliana: 61, 169.  
 Ravagli Antonella: 119.  
 Rimini Claudio: 74, 171.  
 Rutagambwa Jean-Berchmans (Burundi): 256.  
 Sacchetti Daniele: 84, 87.  
 Salinas Luis George (México): 156.  
 Sangiorgi Claudio: 94.  
 Santandrea Rodolfo: 263.  
 Sartoni Fabio: 60.  
 Savini Marta: 156.  
 Schwarz Susanne (República Federal Alemana): 95.  
 Spada Sergio: 169.  
 Toschi Antonella: 176, 230.  
 Trucchia G. F.: 61.  
 Venturelli Ermanno: 245.  
 Verzilli L.: 51.  
 Zarrilli Leonardo: 157.  
 Zlatar Liliana (Perù): 172.

## Indice de artistas, diseñadores y estilistas

### Australia:

Davis John: 205.  
 Forsyth Suzanne: 210.  
 Moorhead Tim: 212, 254.

### Cuba:

Lam Wilfredo: 189.

### España:

Ríos Sánchez Juan Manuel: 211.

### Estados Unidos:

Bailey Clayton: 272.  
 Carlson Ron: 191.  
 Engle Robert B.: 201.  
 Gromborg Erik: 203.  
 Horning Jerry: 211.  
 Kaplan Jonathan: 208.  
 Kennedy Gene, fotógrafo: 193.  
 Kottler Howard: 203, 204.  
 Lawrence Les: 187, 188.  
 Lebeck Carol: 193.  
 Les Laurence: 187, 188.  
 Lichtenstein Ray: 200.  
 Nagle Ron: 191.  
 Nigrosh Leon I.: 213, 266.  
 Rand Glenn: 215.  
 Rauschemberg Robert: 201.  
 Russel Jack, fotógrafo: 213.  
 Schemer Vina: 99, 209.  
 Shaw Richard: 208.  
 Sijan Marc: 208.  
 Spinski Victor: 207, 215.  
 Warhol Andy: 19.  
 Taylor P. Donald: 194.

### Francia:

Biquand Colette: 172.  
 Boucraut Marie Madeleine: 109, 198.  
 Garrault e Delord: 89, 138.  
 Girel Alan: 215, 260.  
 Henry Maurice: 189.  
 Meunier Elizabeth: 199.  
 Pontoreau Daniel: 193.  
 Requena Marianne: 197.  
 Roubin Marie Pierre: 216, 262.

### Gran Bretaña:

Barton Glenys: 205, 206.  
 Colverson Ian: 206.  
 Hickinbottom Clive: 198.  
 Scott Ken: 162.

### Grecia:

Panos Tsolakos: 161.

### Holanda:

Zoetendaal Petrus: 208.

### Hungría:

Polgar Ildiko: 99, 192, 193.

### Italia:

Abbozzo Edgardo: 21, 172, 174, 181, 182, 183, 230.  
 Argazzi: 150.  
 Asirelli Ludovico: 133.  
 Asti Sergio: 154, 231.  
 Baj Enrico: 252.  
 Belgioioso Maria Luisa: 138.  
 Betti Augusto: 85.  
 Biagioli Valentino: 183.  
 Bullo Antonio: 60, 75, 134, 162.

Calatroni Sergio: 153.  
 Capogrossi Giuseppe: 131.  
 Cappucci Roberto: 162.  
 Caruso Nino: 133, 147, 161.  
 Cimatti Antonella: 145, 176, 178, 198.  
 CP & PR Associati: 136, 150.  
 De Pas, D'Urbino, Lomazzi: 151.  
 Designers Associati: 291.  
 Didone Ezio: 147.  
 Di Simone Gaetano: 71, 196.  
 Dova Gianni: 64.  
 Filosi Giuseppe, de un original de: 169.  
 Fornasetti Pietro: 200.  
 Furnarola Salvatore: 184.  
 Gaeta Goffredo: 169.  
 Ghini Bianco: 145, 146, 153.  
 Ghiselli Vanni: 140.  
 Giovannini Rolando: 63, 68, 78, 194.  
 Grignani Franco: 148, 158.  
 Leoni Alfonso: 149, 153, 209, 210, 214, 261.  
 Mari Enzo: 159.  
 Mattiacci Eliseo: 252.  
 Mengolini Maurizio: 98.  
 Munari Bruno: 18, 86, 148, 158, 160.  
 Nespolo Ugo: 252.  
 Original designers: 6 R 5: 89.  
 Pace M. Gritti, Morlacchi: 151.  
 Palli Amedeo: 149.  
 Pero Luigi: 186.  
 Pianezzola Pompeo: 137, 162.  
 Ponti Giò: 160.  
 Ponti Romano: 157.  
 Reggiani Mauro: 110.  
 Ronchi Cesare: 215.  
 Rontini Aldo: 66, 180, 189.  
 Rotella Mimmo: 67, 93.  
 Scanavino Emilio: 163, 253.  
 Sottsass Ettore: 148, 231.  
 Tadini Emilio: 164.  
 Tadolini Marco: 216.  
 Tilche Paolo: 111.  
 Treccani Ernesto: 163.  
 Trubbiani Valeriano: 252.  
 Valentino: 137, 152, 162.  
 Versace Gianni: 138.  
 Zanuso studio: 139.  
 Zauli Carlo: 120, 122, 161.

### Japón:

Araki Takako: 66, 195, 196.  
 Hirai Tomokazu: 99, 191, 192.  
 Iamada Suici: 232.  
 Kato Hiroyuki: 244.  
 Kimura Yasuo: 198.  
 Kominami Toshio: 243.  
 Mishima Kimyio: 19, 111, 184.  
 Nakamura Kinpei: 47, 99, 202.  
 Nishio Kazutoshi: 249.  
 Nishiura Takeshi: 216.  
 Ohashi Yasuo: 258.  
 Sadayuki Nishi: 95, 197.  
 Shibata Setsuro: 255.  
 Yamashita Fumio: 256, 258.

### Rumania:

Filipescu George: 216.

### Suiza:

Chapallaz Edouard: 161.

## Unión Soviética:

Borodkin Anatolio: 212.

## Índice de museos, galerías y exposiciones

Arte e Scultura Ceramica, Corso di, Faenza: 198.  
Arte Fiera, Bologna: 189.  
Boston, U.S.A., metropolitana: 237.  
Braunstein Gallery, S. Francisco: 208.  
Burns Mark, colección: 204.  
Castelli Leo Gallery, New York: 19, 200.  
Chunichi International Exhibition of Ceramic Arts: 255.  
Concorso "Arte della Ceramica" Reggio Calabria: 60, 142.  
Concorso Gran decoro, Saie, Bologna: 147.  
Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte, Faenza: 183, 197, 208, 212, 214.  
Esposizione Didattica, Castelli, Teramo: 35.  
Galleria d'Agrifoglio, Milano: 189.  
"Il piatto" Esposizione Didattica, Castelli: 51, 176.  
Intersimposio de la Ceramica Bechyně, Checoslovaquia: 198.  
Jacobs, colección: 203.  
Museo Condé de Chantilly, Francia: 58.  
Museo de Wedgwood, Gran Bretaña: 250, 256, 257.  
Museo Internazionale della Ceramica di Faenza: 184, 196, 202.  
Museo Nacional de Arte Moderno de Kyoto: 19, 182.  
Museo Victoria and Albert, Londres: 206.  
Otsu, Japón, Exposición con catálogo: "Clay Work": 66.  
Togakudo, Galería, Kyoto: 178.  
Vaselli, Cappella, Bologna: 149.  
"Viewpoint Ceramics 1978" Grossmont College Gallery: 187, 193.

## Índice de casas comerciales

Agfa, Milano: 73.  
Antica Deruta di Elviro Moretti: 176, 177, 230.  
Argon Service, Milano: 27, 42, 51, 52.  
AUR-EL, Modigliana: 20, 27, 64, 238, 239, 240.  
Caroli Roberto, Ceramica Cer-Domus: 83.  
CAST, Cooperativa Assistenza Tecnica, Faenza: 36, 37, 40, 44, 45, 85, 118, 126, 139.  
Ceramica Appiani, Treviso: 137, 162.  
Ceramica B.B.B. Bologna: 149.  
Ceramica Cava, Cava dei Tirreni: 146.  
Ceramica Cedit, Milano: 64, 67, 89, 93, 111, 132, 136, 138, 148, 150, 154, 162, 163, 231.  
Serie Pittori (Cedit Ceramiche, Milano): 64, 67, 93.  
Ceramica Cerdisa, Sassuolo: 134, 138.  
Ceramica Cer-Domus, Castelbolognese: 83, 98.  
Ceramica Cilsa, Milano: 18, 158.  
Ceramica Cooperativa Imola: 176.  
Ceramica D'Agostino, Salerno: 160, 161.  
Ceramica Danto, Osaka, Japón: 158, 165.  
Ceramica di Faetano, Rep. S. Marino: 148, 151.  
Ceramica Futada, Tokio, Japón: 220.  
Ceramica Gabbianelli, Milano: 138, 147, 151, 153, 159.  
Ceramica Galvani, Pordenone: 123, 226, 229.  
Ceramica Garfide, Pieve Fosciana: 99, 163.  
Ceramica Herberia, Rubiera: 141.

Ceramica Iris. Modena: 60, 115, 133, 161, 162.  
Ceramica "La Faenza", Faenza: 27, 120, 161.  
Ceramica Moccia, Napoli: 122.  
Ceramica Maioliche Faentine, Faenza: 145, 146, 149, 153.  
Ceramica Mauri, Milano: 153.  
Ceramica Nuova Fontebasso, Monigo: 108, 229.  
Ceramica Piemme, Moderna: 137, 152, 112.  
Ceramica Ragno, Sassuolo: 148.  
Ceramica S. Agostino, Ferrara: 150.  
Ceramica Saime, Maranello: 171.  
Ceramica Santerno, Casalfiumanese: 189.  
Ceramica Sebring, Treviso: 219, 220.  
Ceramica Sideral, Imola: 137.  
Ceramica Villeroy & Boch, Mettlach, Alemania Occidental: 153, 162.  
Cromocolor, Sesto Fiorentino: 246, 247, 248, 249.  
Decalcomanie Bitossi, Montelupo Fiorentino: 253, 256.  
Decoritalia Leipold Romer, Sesto Fiorentino: 107, 115.  
Fire, Milano: 220.  
Fototecnica Emiliana, Forlì: 258.  
Gruppo Artigiani Deruta Maioliche 2000: 74, 174.  
Ideal Standard, Milano: 235.  
Il Vasaro, Doppioni, Faenza: 49.  
Haver & Bocker, tejidos de acero: 32, 33.  
Kodak, Milano: 80, 86, 97, 98.  
Malkin, Gran Bretaña: 22, 223.  
Manfredini Martino, Sassuolo: 27, 32, 33, 34, 38, 39, 43, 255.  
Netzsch, Verona: 126, 221, 227, 228, 229, 251.  
Pally Wladislaw, Francia: 172.  
Posenato Giovanni, Vicenza: 223.  
Pro-Ma, Parma: 236.  
Richard-Ginori, Milano: 108, 224, 254.  
SAATI, Appiano Gentile, Como: 33, 34.  
Schweizerische Seidengazefabri K. AG, Zurich: 32, 33.  
Serikor, Treviso: 26, 44.  
Serindustria, Milano: 30, 34, 65.  
Service (Engineers), Gran Bretaña: 222, 223, 225, 226.  
Tosi, Serigrafia, Sassuolo: 60, 141.  
Ulano, New York: 65.  
Vignuzzi Rino, Forlì: 258, 259.  
Zuricher Beuteltuchfabrik AG, Rüschtikon, Suiza: 32.

## Índice de autores y publicaciones

A century of Ceramics in the United States, 1878-1978; E.P. Dutton in association with The Everson Museum of Art, New York, U.S.A. 1979: 200.  
Arte e Xerografia, Rank Xerox, Ed., Milano 1972: 86.  
Australian Ceramics: 210.  
Benoit Guy: 193.  
Blatter Hugo: 131.  
Bolaffi Arte, Torino: 110, 252.  
Caza Michel: 50.  
Celada Nazario: 42.  
Ceramica nell'Edilizia, revista n. 54, 1979, Faenza Editrice, Faenza: 112.  
Ceramics Monthly, revista Abril, 1975, Columbus Ohio, U.S.A.: 208.  
Cermifax, Kodak, documentación técnica: 262, 263, 264.  
Cerp, Atti del 3.º Congresso, Rimini, Faenza Editrice, Faenza, 1981: 78.

Clark G.: 200.  
Clay and glazes for the potter, Chilton Book Company, Radnor, Pa. U.S.A., 1973: 191.  
Clay Work, Catálogo de la Exposición de Otsu, Japón: 66, 194, 195.  
Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea, 1966, 1975, 1979, Faenza: 183, 208, 216.  
Contemporary ceramic techniques, Englewood Cliffs, New Jersey, U.S.A., 1979: 191.  
Corbara Francesco: 112.  
Coured W. John: 191.  
Croij Otto: 68.  
Domus, revista, n. 281 a 285, Milano, 1953: 200.  
Donald J. Saff: 201.  
Elementi di fotografia per Arti Grafiche, Kodak: 80.  
Gaunt Leonard: 75.  
Giovannini Rolando: 112.  
Graphic Studio, Catalogo, Tampa, Florida: 201.  
Guerrieri Giuliano: 28.  
Hirsch Richard: 208.  
Hugho M.: 200.  
I tessuti fotosensibili, The Argon Service, Milano, 1969: 42.  
Il libro del Fotografo, Cesco Ciapanna Editore, 1980, Roma: 75.  
Inui Ioshiaki: 196.  
Kaplan Jonathan: 208.  
L'Industrie Céramique, revista, n. 636, 1971: 113, 114.  
La Ceramica in Italia, Aristide Palombi Editore, Roma, 1958: 131.  
La Ceramica Moderna, Kòdanska Ed. Tokyo, 1977: 196.  
La foto grafica, Editoriale A-Z, Milano, 1964: 68.  
La Serigrafia, Editoriale A-Z, Milano 1975: 50.  
La Serigrafia, Faenza Editrice, Faenza, 1980: 28.  
Munari Bruno: 86.  
Nishimura Yasuko: 66, 194, 195.  
Piastrelle Italiane, Bestetti Ed. Roma, 1969: 18.  
Pica Agnoldomenico: 18.  
Picceramic, documentación técnica, U.S.A.: 213, 264.  
Raku, Watson-Guptill Publications, New York, U.S.A., 1975: 208.  
Rassegna, rivista, C.I.P.I.A., Ed. Bologna, 1979: 148.  
Regnier R.: 113, 114.  
Rhodes Daniel: 191.  
Simon Samuel: 17.  
The 7th Chunichi International Exhibition of Ceramic Arts: 255.  
Tyler Christopher: 208.  
Viewpoint: ceramics 1978; Grossmont College Gallery, Ca. U.S.A.: 187, 193.  
Zanzi Sasco: 57, 93, 94.

## BIBLIOGRAFIA

- Massimo Atrua: *Manuale di fotocromia*, Editoriale A Z, Milano, 1970.
- Atti del Seminario Internazionale: *La Ceramica nell'Architettura*, Ceramica C.A.V.A. Salerno, 1969.
- Autori vari: *Elementi di fotografia per arti grafiche*, Kodak Milano.
- Autori vari: *Le piastrelle nella storia dell'arte*, Richard-Ginori Milano.
- Autori vari: *Riproduzione a tono discontinuo*, Istituto Rizzoli per l'insegnamento delle arti grafiche, Saggio didattico degli allievi, Milano, 1974.
- Autori vari: *Tecniche creative in camera oscura*, Eastman Kodak Company, Milano, 1975.
- P.L. Bertoni: *Tecnologie ceramiche per pavimenti e rivestimenti*, I.A.L., Centro Documentazione, Bologna, 1980.
- B. Bidault: *La serigraphie*, L'Industrie Céramique, mars 1971, 638.
- M. Blättler: *La ceramica in Italia*, A. Palombi, Edit. Roma, 1958.
- N. Bruning Levine: *Hardcore Crafts*, Ballantine Books, Inc. New York, U.S.A., 1976.
- N. Caruso: *Cerámica viva*, Ediciones Omega, S.A., Barcelona, 1986.
- G. Castagnola: *Elaborazioni in camera oscura*, Ed. Il Castello, Milano, 1974.
- Catalogo dei prodotti e delle attrezzature per serigrafia, Serindustria, Milano, 1977.
- M. Caza: *La serigrafia*, Editoriale A Z, Milano, 1975.
- N. Celada: *I tessuti fotosensibili*, The Argon Service, Milano, 1969.
- A. Cimatti: *Progettiamo una decorazione*, Ceramica Italiana Edilizia, n. 40 - 1976; n. 43 - 1977.
- A. Cimatti, R. Giovannini: *Esperimenti di foto grafica nella decorazione di piastrelle da rivestimento*, Ceramica Informazione, 1976 (5) n. 117.
- A. Cimatti, R. Giovannini: *Orientamenti estetici al SAIE*, Ceramica Italiana Edilizia, n. 68 - 1980.
- G. Clark, M. Hughto: *A Century of Ceramics in the United States 1878-1978*, E.P. Dutton in association with The Everson Museum of Art, New York, U.S.A., 1979.
- Clay Work, *Museum of Otsu*, Japan, 1980.
- E. Colapinto: *Elementi di serigrafia*, The Argon Service, Milano, 1959.
- F. Corbara, R. Giovannini: *Il colore ceramico*, Ceramica Italiana nell'Edilizia, Anno XII, n. 54, 1978.
- John W. Coured, *Contemporary ceramic techniques*, Englewood Cliffs. New Jersey, U.S.A., 1979.
- O. Croy: *La foto grafica*, Editoriale A Z, Milano, 1964.
- S. Dahó: *Elaborazioni in camera oscura*, I tascabili Ilford, 5, Saronno, Varese.
- L. Desaulniers: *L'art de la sérigraphie*, Le presses de l'Université du Québec, Canada, 1976.
- Domus, n. 281, 285, Aprile, Agosto 1953.
- G. Dorflès: *Ti incastro come ti piacerà*, Cer n. 2 - 1975.
- M. Dubois: *Les Décalcomanies Vitrifiables*, L'Industrie Céramique, Mars 1971, n. 638, Ed.
- T. Emiliani: *Tecnologia Ceramica*, F.lli Lega Ed., Faenza, 1957.
- P.F. Farinet: *Corso di tecnica serigrafica*, Uifat, Milano, Edizioni varie.
- G. Guerrieri: *La Serigrafia sulle piastrelle in ceramica*, Faenza Editrice, Faenza, 1980.
- R. Giovannini: *Ai Confini della Texture*, Ceramica nell'Edilizia, Anno XII, n. 50, 51, 53, Faenza Editrice, Faenza, 1978.
- R. Giovannini: *Il procedimento fotomeccanico nella produzione delle diapositive serigrafiche*, Ceramica Informazione, Anno XV, n. 170, 1980, Faenza Editrice, Faenza, 1980.
- R. Giovannini: *Serigrafia applicata alla ceramica*, Ist. Art. per la Ceramica, Faenza, 1974.
- G. Guberti: *La serigrafia*, Hoepli, Milano, 1957.
- D. Hamilton: *Manual of Architectural Ceramics*, Thames and Hudson, London, 1978.
- J. Kaplan: *Making Ceramic Decals*, Ceramics Monthly, Part I and II, April-May, Columbus, Ohio, U.S.A., 1975.
- A. Kosloff: *M.A. Ceramic Screen Printing*, The Signs of the Times Publishing Company Cincinnati, Ohio, U.S.A., 1970.
- L'utilizzazione dell'acciaio porcellanato nell'edilizia*, Supplemento al Notiziario Centro Italiano Smalti Porcellanati, CISP, Anno XVII, Milano, 1975.
- Le ceramiche Ragno: *Rassegna, Problemi di architettura dell'ambiente*, Anno I, n. 1, Ed. C.I.P.I.A., Bologna, 1979.
- E. Lewenstein, E. Cooper: *New Ceramics*, Van Nostrand Reinhold Company, New York, U.S.A., 1974.
- Manuale per la preparazione dei quadri da stampa*, S.A.A.T.I., Appiano Gentile, Como.
- R. Marsh: *Silk Screen Printing*, Academy Editions, London, Great Britain, 1973.
- G. Massobrio, P. Portoghesi: *Album degli anni Cinquanta*, Editori Laterza, Roma, 1977.
- M.A. Micoli: *La progettazione organica, resa viva dalla scelta della ceramica e del legno*, Rivista CER, Sassuolo, n. 1-1980.
- M.A. Micoli: *Tradizione e novità*, Rivista CER, Sassuolo, n. 2-1980.
- B. Munari: *Arte e Xerografia*, Ed. Rank Xerox S.p.A., Milano, 1972.
- B. Munari, *Artista e designer*, Laterza 1976.
- R. Namias: *La Fotoceramica*, Progresso Fotografico, Milano, 1955.
- L. Negro: *La serigrafia*, Il Castello, Milano, 1978.
- C. Palmonari: *Pavimenti e rivestimenti in ceramica*, Collettiva Ceramiche Italiane, Sassuolo, 1974.
- A. Pica: *Piastrelle Italiane*, Bestetti Editore, Roma, 1969.
- G. Pirazzini: *Piastrelle d'Artista*, Cer. Ital. Edil. n. 62 - 1979.
- R. Regnier: *La coloration et les produits céramiques*, «L'industrie céramique», n. 662 - 1973.
- D. Rhodes: *Clay and Glazes for the Potter*, Chilton Book Company, Radnor, Pa. U.S.A., 1973.
- G. Ross Nielsen: *Serigrafia Industrial y en artes gráficas*, Ed. L.E.D.A., Barcelona, 1975.
- Joanne e Philip Ruggles: *Effetti grafici in camera oscura*, Cesco Ciapanna, Editore, Roma, 1978.
- S. Sangiorgi: *Faenza: architetti e ceramisti a convegno*, La Ceramica, anno XXII, n. 1, 1969.
- Hans G. Scheer: *Manuale per l'impiego di Monyl in serigrafia*, Züricher Beutelfabrik A.G., Zurigo, Svizzera, 1964.
- T. Shafer: *Pottery Decoration*, Watson-Guptill Publications, New York, U.S.A., 1976.
- Società Italiana per la Ceramica Assiceram: *La smaltatura delle piastrelle in ceramica*, Faenza Editrice, Faenza, 1979.
- C. Speight: *Hands in Clay*, Alfred Publishing Co. Inc. California, U.S.A., 1979.
- Silvie Turner: *Screen printing techniques*, B T Batsford Limited, London-England, 1976.
- C. Tyler, R. Hirsch: *Raku, Watson*, Guptill Publications, New York, U.S.A., 1975.
- G. Vecchi: *Tecnologia ceramica illustrata*, Faenza Editrice, Faenza, 1977.
- G.W. Wouters: *Relazione fra tessuto, matrice ed inchiostro*, Rivista Serigrafia, n. 71 e 72.
- S. Zanzi: *Kodalith, amore mio!*, Progresso Fotografico, Milano, luglio-agosto, 1976.
- S. Zanzi: *Posterizzazione*, Progresso Fotografico, Milano, marzo, 1975.

ROLANDO GIOVANNINI

**TECNICHE DECORATIVE E PROGETTAZIONE**  
**nelle ceramiche per l'architettura**  
**dai procedimenti tradizionali al contemporaneo terzo fuoco**

*con la presentazione di Gian Carlo Bojani  
e scritti di Fernando De Filippi e Marco Zanini*



gruppo editoriale faenza editrice s.p.a.

© 1996, GRUPPO EDITORIALE FAENZA EDITRICE S.p.A.  
Via Pier De Crescenzi, 44  
48018 Faenza (Ra)  
Tel. 0546/663488 - Telefax 0546/660440  
Copertina di Stefano Scheda  
Progetto Grafico di Lilia Lega  
Disegni e bibliografia di Ivana Pantieri

ISBN 88-8138-027-7

Il contenuto di questo libro è legalmente protetto da diritti d'Autore. Ogni uso, sfruttamento o commercializzazione del contenuto senza il permesso dell'Editore è illegale e quindi perseguibile a termini di legge. Ciò è valido in particolare per ogni forma di riproduzione fotostatica, di copiatura, di duplicazione di qualsiasi tipo, di traduzione, di microfilm, di duplicazione e conservazione elettronica.

Finito di stampare dalla Litografica Faenza s.r.l. - Faenza (Ra)  
nel mese di settembre 1996.

*Ai miei studenti*

## RINGRAZIAMENTI

Credo che molto difficilmente un lavoro sia opera di una sola persona. Certamente non lo è per me. Sono tante le cose che partecipano ad una esecuzione, ad un progetto, che anche solo il non riconoscere lo sviluppo di un'idea favorito dagli altri o dalle circostanze non sarebbe perfettamente corrispondente alla realtà. In tutti i casi oggi esistono, forse maggiormente che in passato, delle specializzazioni elevatissime difficili da interpretare e compendiare.

In questo senso mi viene spontaneo ricordare quindi Antonella Cimatti, mia moglie, che con tanti piccoli accurati e puntuali suggerimenti mi ha aiutato a riordinare la materia, nonché Lucia Scaggiante, docente a Piacenza, che come per il precedente libro mi ha rivisto i testi. Il pensiero poi va a Bianco Ghini, sempre saggio esperto di cose dell'arte industriale della ceramica, e ai suoi più giovani colleghi anch'essi impegnati in un confronto con l'industria, Pieranna Manara e Giovanni Cimatti, e pure alle mie ex studentesse dell'I.S.I.A., Lilia Lega, cui si deve il progetto grafico, e Ivana Pantieri, che si è occupata dei disegni e della bibliografia.

All'Editore poi, nelle persone di Franco Rossi e Goffredo Gaeta, che hanno riconosciuto in questo volume una nuova tappa nel loro percorso di divulgazione delle problematiche ceramiche e Flavia Gaeta, sensibile e attenta Segretaria di Redazione.

Alla Graphic Line per avere pazientato e accondisceso a tutte le mie richieste di qualità grafica e alla Signora Orietta Merliak per i rapporti con le Aziende e la produzione.

Vanno ricordati poi l'Istituto d'Arte "Ballardini" di Faenza e l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Faenza, oggi diretto da Germano Zanzani, dove sono stato docente e molte altre Scuole italiane che hanno reso disponibile prezioso materiale didattico, nonché il Centro di Documentazione dell'Industria Italiana delle Piastrelle di Ceramica dell'Assopiastrelle in Sassuolo e il Direttore dell'Assopiastrelle Franco Vantaggi; inoltre si ringraziano alcuni musei tra i quali il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza congiuntamente al Presidente Maria Dari e al Direttore Gian Carlo Bojani, il Museo di Raito di Vietri sul Mare e il Direttore Matilde Romito, il Museo dell'Azulejo di Lisbona e il Direttore Joau Castel-Branco Pereira e, infine, Marie-Laure Jousset, Responsabile del servizio di design, C.C.I. Design, Centre Creation Industrielle Design, Centre Georges Pompidou, Parigi.

Da ultimo voglio elencare tutte le persone e le Ditte che mi hanno ospitato in questi ultimi mesi: grazie alla loro disponibilità ho potuto condurre la mia indagine non, come spesso accade, su cataloghi e riviste, ma fondandola sull'osservazione diretta dei reperti e perfino raccoglierne alcuni esemplari significativi per l'uso di tecniche e decorazioni. Essi hanno costituito una piccola collezione, "Le Cento Piastrelle Belle", che rappresenta uno spaccato di quanto di buono è stato pensato e fatto in questi ultimi decenni. Tra gli altri, Stiledil Faenza, Edilpunto Acqui Terme, Marco Morandi Sassuolo, Ceredil Bagnacavallo Ravenna, Gino Ricci Lugo di Romagna, Edilceramiche S. Giovanni in Marignano, Ciro, Emanuele e Giuseppe Esposito S. Stefano di Camastra, Messina, Gallegati Faenza, Rossi, Materiali per Abitare Forlì, Salaroli Forlì ed i Signori Luciano Bergamo, Alberto Camprini, Marino Casadio, eredi di Sauro Ceredi, Claudio Ceroni, Vieri Chini Borgo S. Lorenzo, Ivana Dal Monte, Gian Franco Morini e Bernardo Ricci. Infine si ringraziano Luc Maris e Cesare Reggiani.

Faenza, agosto 1996

R. G.

# INDICE

<i>Ringraziamenti</i> .....	5
<i>Indice</i> .....	6
Tra l'arte e la tecnica di <i>Gian Carlo Bojani</i> .....	9
Sull'arte, l'arte applicata e il design di <i>Fernando De Filippi</i> .....	11
La superficie, la decorazione sono una funzione della cultura di <i>Marco Zanini</i>	13
<i>Nota dell'Autore</i> .....	15
<b>PARTE PRIMA Le Tecniche Decorative</b> .....	17
La Serigrafia.....	19
La Decalcomania.....	29
La Fotoceramica.....	37
La Mascherina.....	39
La Decorazione a pennello.....	45
La Fiammatura (aerografo, aeropenna).....	53
Il Rilievo, gli Strutturati.....	57
Il Modulo e le Applicazioni in rilievo con ceramica.....	67
Le Applicazioni in rilievo con vetro.....	71
Il Tecnica Raku (giapponese e a fumo).....	77
Decalcomanie prodotte manualmente.....	79
Le Tecniche Decorative Speciali.....	83
Il Terzo Fuoco.....	89
Il Gres Porcellanato.....	97
I Formati.....	101
Il Mosaico.....	109
Trattamenti di Superficie e Materiali.....	113
L'idrorepellente, il riservante.....	119

<b>PARTE SECONDA</b>	<b>La Progettazione</b>	119
Le Tipologie progettuali	<i>Ripetitiva, modulare, inserto, saturo, coordinata, pannello, strutturale, polimerica</i>	121
Designers e progetti	<i>Gio Ponti, Marco Zanuso, Enzo Mari, Sergio Asti, Bruno Munari, Alchimia, Alessandro Mendini, Nanda Vigo, Sottsass Associati, Adolfo Carozzi, Original Designers 6R5, Remo Buti, Ugo La Pietra, Riccardo Dalisi, Ciampaolo Bertozzi e Dal Monte Casoni, Luca Scacchetti, Alessandro Guerriero e Fabrizio Galli</i>	139
Gli artisti	<i>Il designer artista, l'artigiano proto-designer</i>	159
Progettazione decorativa, una metodologia	<i>Creazione di patterns per ritaglio e composizione Esperienze didattiche rivolte alla produzione industriale Evoluzione stilistica nella decorazione ed evoluzione delle tecniche sulle piastrelle</i>	171
<b>PARTE TERZA</b>	<b>Stili e Storia Recente (Tavole e Schemi)</b>	195
Stili e Storia Recente		196
Tipologie Decorative		199
Il Design e il Progetto		200
<i>Indice Analitico</i>		201
<i>Bibliografia</i>		205
ALBUM, 16 proposte contemporanee dell'industria		207

## TRA L'ARTE E LA TECNICA

La produzione industriale ceramica, dal dopo guerra ad oggi, ha avuto soprattutto nel settore della piastrella e del modulo per architettura una espansione di grande rilievo.

Un'antica arte ha ricevuto così nuova configurazione di contemporaneità dovuta sia allo sviluppo scientifico e tecnologico sia all'evoluzione dei trends e degli stili dell'abitare. Un prodotto dalle profonde radici popolari e diffuso nei secoli, da povero nelle materie prime e nella sua produzione qual era, si è nei recenti decenni via via perfezionato diventando anch'esso, come grande parte della produzione industriale, segno sensibile, per molti aspetti e più che in passato, della cultura contemporanea.

Credo anch'io, con Rolando Giovannini col quale spesso ci si è intrattenuti a discutere dell'argomento, alla difficoltà di procedere all'analisi e alla memorizzazione storica dei materiali che derivano da questi mutamenti. Infatti il "bruciar-si" delle esperienze artistiche ed industriali in poco più di una stagione, con un mercato estremamente mobile, necessita nello studioso che se ne occupi capacità analitiche particolari nel selezionare il significativo dal caduco. Non si può non ricordare infatti la mole incalcolabile di prodotti che annualmente vengono proposti dalle centinaia di aziende, peraltro non solo italiane e, credo di non meno interesse è l'insieme stesso di prove e prototipi che copiosamente sono a monte di un simile prodotto. Per il ceramologo campo d'interesse e di studio sono anche i tests dei designers e degli artisti che, pur non giungendo mai alla produzione, finiscono per avere significato nella storia del prodotto come in tanti settori del disegno industriale. Numerose esperienze condotte con troppo anticipo rispetto all'effettiva possibile commercializzazione si interrompono, senza esito, anche se precorrono tendenze future: non è affatto un fenomeno marginale. Il lavoro quindi di Rolando Giovannini, direttore dell'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Faenza che idealmente continua nel campo della didattica l'opera di Gaetano Ballardini, traccia utilmente limiti e tendenze della nuova piastrella, approfondisce sia gli aspetti delle tecniche, dalle quali non può prescindere l'esecuzione di qualsiasi oggetto di design, sia la progettualità intrinseca nel prodotto e nella libera ideazione dei "creativi" incaricati dalle aziende. Personalmente, anche come Direttore di un Museo come quello di Faenza, m'interessa particolarmente che una documentazione di questo prodotto sia condotta con principi di selezione qualitativa sia per l'appetto tecnologico sia per quello estetico. Peraltro lo stesso Museo dal 1975, si adopera di acquisire in questo campo una produzione dell'ultimo cinquantennio all'incirca. Il Museo Internazionale delle Ceramiche poi, già agli inizi degli anni '80, aveva con alcune manifestazioni pubbliche fatto conoscere l'intendimento di correlare fra loro le produzioni industriali che non investono la sola piastrella di ceramica comunque trattata e presentata, ma parimenti le altre forme d'arredo e funzionali. È necessario assumersi questo impegno istituzionalmente, anche per non disperdere un patrimonio così prezioso e

vasto, probabilmente invidiatoci da molti paesi del mondo e comunque di indubbio valore tecnico storico ed estetico. Quando è possibile la nostra rivista "Faenza", documenta, sia pure più diffusamente per il retrospettivo, il nascere e l'evolversi nei secoli delle piastrelle e dei laterizi nell'architettura.

Oggigiorno i conti vanno fatti soprattutto con i grandi complessi industriali dell'area sassolese, dove si può veramente dire che esistano tutte le capacità produttive, sperimentali e di ricerca necessarie alla gestione di un prodotto, e al suo costante rinnovamento. Nel riconoscimento dell'ampio ruolo economico e operativo di quella fertile zona, vanno tuttavia tenute presenti anche altre aree culturali di produzione delle ceramiche per architettura come la preziosa area campana o della Sicilia, profondamente legate alla materia e alle tradizioni decorative, o quella stessa faentina, da sempre rivolta ad un rinnovamento di tecnologia ed estetica, nonché l'incalzante impulso delle ceramiche dell'area milanese e veneta dove l'aspetto progettuale è tenuto in grande considerazione. Da ultimo preme ricordare come la tecnologia, che nel giudizio comune potrebbe apparire agli antipodi della cultura e dell'arte, nel campo della progettazione del design è del tutto essenziale, vitale. Lo studio di Giovannini tende a porre in rilievo quanto e quando la tecnologia divenga stile o collimi con esso. Lo stile nella sua vastità, e talora nella stessa sua banalità, è comunque specchio di espressione di cultura e strategia del tempo imprenditoriale, una strategia che tende ad influire sui costumi e sui gusti della gente senza che il nostro giudizio intellettuale, etico ed estetico che sia, possa influire più di tanto. È un fenomeno per tanti versi analogo alla moda: dovremmo poterlo documentare al meglio. Questo lavoro di Giovannini costituisce una buona testimonianza per il futuro lavoro storico.

Faenza, settembre 1996

*Gian Carlo Bojani*  
*Direttore del Museo Internazionale*  
*delle Ceramiche di Faenza*

## SULL'ARTE, L'ARTE APPLICATA E IL DESIGN

Quali sono oggi le differenze sostanziali tra l'Arte, l'Arte applicata ed il design? Semplicemente nel Sistema attuale l'Arte tende a lavorare prevalentemente fuori dalla committenza o perlomeno si avvale di una committenza a posteriori, vale a dire il mercante o il collezionista visita lo studio dell'artista e sceglie dopo che l'oggetto è stato prodotto seguendo quello che è un suo gusto personale o quello del pubblico.

Il design tende ad occupare uno spazio per la progettazione e la produzione di oggetti in serie, oggetti d'uso, pratici, non decorativi.

Le Arti Applicate invece, che potrebbero meglio essere definite "Design Artistico" si interessano alla Progettazione e alla produzione di Oggetti di piccola serie o unici, con fini anche solamente artistico/decorativi, recuperando quella potenzialità legata alle materie presenti sul territorio.

L'Artigiano spesso progetta egli stesso, oppure lavora per il progettista, o segue una trasmissione memoriale utilizzando canoni storico-popolari.

In tutti e tre i casi occorre comunque recuperare un alto livello di progettualità, unificando la sapienza della tradizione con una modernità delle funzioni, ma anche della rappresentazione.

Questo vuole dire immettere valore aggiunto (per esempio la firma del Designer o dell'Artista o meglio delle due figure insieme a quella dell'artigiano) all'interno di un'opera che traduce un bisogno antropologico del fare, attraverso la sapienza del mestiere che è ancora un'appendice delle vaste botteghe rinascimentali.

La frattura tra mano e mente, tra trasmissione della sapienza artigianale e cognizione del proprio sapere, raffrontato con la storia e l'evoluzione dei linguaggi, rende necessaria una scuola diretta agli artigiani al fine di dar loro non tanto una migliore preparazione tecnica, quanto una migliore istruzione e un gusto più moderno, attraverso un metodo didattico tale da registrare un vero e proprio progetto per la preservazione e la promozione delle strutture artigianali nel nostro territorio.

Se la storia attribuisce a Maria Teresa d'Austria l'intuizione e la nascita dell'Accademia di Belle arti di Brera, il Piermarini e l'Albertoli ne possono essere considerati i veri e propri fondatori, in quanto realizzarono, su una reale richiesta che veniva dal mondo del lavoro, una scuola ed una conseguente aggregazione di docenti, ad esso collegata.

Il Neoclassicismo fu difatti caratterizzato, per indiscusso merito di Giocondo Albertoli, da una fusione delle due figure, quella dell'artista e dell'artigiano, costituendo il presupposto, (ripreso solo oggi con l'inserimento nella cultura artistica della figura del designer) della fusione tra le arti cosiddette maggiori e quelle minori, rideterminando quella concezione illuministica di parità delle arti raggiunta dall'Albertoli attraverso la qualificazione e l'altissimo livello della produzione artigianale che costituisce uno degli episodi più interessanti del Neoclassicismo.

Per gran parte del secolo diciottesimo e per tutto il diciannovesimo l'*Album del corso di Ornato* fu adottato nelle scuole di Disegno e preso a modello da artigiani e artisti, operanti non solo nell'Italia del Nord, concorrendo ad una stabilizzazione del gusto di cui le Accademie e le Scuole d'arte in genere, pubbliche e private, sino alle stesse botteghe, si fecero garanti attraverso una innovativa fusione dell'educazione dell'artigiano e dell'artista.

Presupposto che oggi si ripropone attraverso esemplificazioni apparentemente diversificate, che tendono comunque alla produzione di "oggetti per comunicare", attraverso la proporzione di elementi formalmente qualificati in modo da rimandare il pensiero ad un luogo, ad un'opera, ad una situazione, alla storia, all'arte. Un esercizio fondamentale cui si sottopongono l'artista, il designer e l'artigiano, isolati o in collegamento, per progettare forme, decori o significati, capaci di produrre non solo ricordi ma 'emozioni' attraverso la reinterpretazione di immagini forti in cui l'idea e il virtuosismo delle tecniche si fondono in quella simbiosi già presente nel periodo neoclassico.

Anche oggi, come nel periodo dell'Albertoli, il mondo del lavoro chiede di inserire nella scuola accanto alla pittura e alla scultura, nuovi corsi legati alle nuove professioni, alle nuove richieste di conoscenza e di istruzione che una riproposta di ecologia del lavoro e dell'arte ci impongono.

Per uscire dall'isolamento del suo ruolo l'artista, ha bisogno di riallacciare quel rapporto perduto con la tradizione delle materie e il territorio.

La nuova società chiede all'artista, al designer, all'artigiano di ritagliarsi un ruolo guida nella progettazione delle tradizioni, attraverso il recupero antropologico delle materie e della cultura del territorio per determinare il potenziamento e la valorizzazione di tutto quell'enorme materiale che viene prodotto sotto forma di artigianato di serie che deve essere necessariamente recuperato al progetto.

Il Museo e la Scuola, con la loro storia ma anche attraverso la registrazione 'in progress' degli avvenimenti, possono oggi promuovere una Ecologia dell'Arte e dell'Artigianato e nello stesso tempo trarre da questi una rivitalizzazione.

Se la ceramica è riuscita a mantenere punte di eccellente livello, la sparizione di altri momenti della tradizione ha determinato l'impovertimento di tecniche che fino a qualche decina di anni fa caratterizzavano culturalmente intere zone.

Pensiamo al rapporto tra Ontani e la Cartapesta leccese, tanto per fare un esempio, e alla sparizione di intere aree di cultura e di ricerca ormai limitate a pochissimi artigiani e probabilmente destinate a perdersi con l'avvento della prossima generazione.

Milano, 14 agosto 1996

*Fernando De Filippi*  
*Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

## LA SUPERFICIE, LA DECORAZIONE SONO UNA FUNZIONE DELLA CULTURA

Nei secoli, quando la società era meno accelerata, meno frenetica, meno ossessionata dall'economia e dal denaro, l'uomo aveva tempo per pensare e produceva con calma, attento alla qualità, con grande cura.

Il catalogo delle superfici prodotte dall'umanità, nel tempo, è immenso e straordinario.

Penso alle colonne di legno dipinte di rosso opaco dei templi di Nara, alla profondità delle lacche giapponesi, alle incisioni su pietra rossa di Ninive, al nero del bucchero etrusco, ai colori morbidi dei mosaici bizantini del pavimento della chiesa di Torcello, alla luce violenta riflessa dalle ceramiche decorate che rivestono la moschea del Dome of the Rock di Gerusalemme, alla dolcezza degli intonaci a strati sovrapposti dell'architettura dell'Italia meridionale, alla forza del blu di lapislazzulo del cielo di Michelangelo alla Sistina.

Il catalogo delle superfici dell'epoca contemporanea è, guardandolo bene, molto più primitivo e molto più povero, è una metafora, chiara, del decadimento morale ed estetico della nostra civiltà.

Un "cocar" di piume di uccelli dell'Amazzonia ha una varietà di colori straordinari, il catalogo RAL di vernici industriali è tragicamente misero, è la fisicizzazione del disastro qualitativo dell'estetica contemporanea.

La decorazione è anch'essa una funzione della cultura e quindi della storia.

Qui la vicenda è più complessa.

Innanzitutto vi è una differenza di base tra la cultura occidentale, basata sulla logica e poi sulla razionalità cartesiana, che attraverso l'evoluzione linguistica e filosofica ha plasmato una cultura in cui il pensiero e il ragionamento prevalgono sull'emozione.

In Oriente invece, dove logica e razionalità sono scoperte recenti, prodotti dal colonialismo o dell'imperialismo culturale occidentale, dove le lingue e, in minor misura, la filosofia, sono rimaste quelle originali, l'approccio alla vita è ancora incerto e meno deterministico che in Occidente.

La decorazione è sempre stata lo strumento principale utilizzato dall'uomo per raccontarsi e raccontare.

In Occidente si è perso quasi completamente quando le civiltà forti, basate sul pensiero, hanno emarginato quelle deboli, basate sulla vita e sull'emozione.

In Oriente sopravvive ai bordi della società dove, ancora, il pensiero occidentale non si è completamente affermato.

L'architettura può essere un esempio molto evidente.

I grattacieli di Wall Street di acciaio inox e cristallo, che ormai dominano la skyline anche di Kuala Lumpur o di Seoul, sono la negazione della decorazione; raccontano solo di potere e denaro.

Le stupa indiane di Madurai, enormi torte nuziali di statue colorate, raccontano storie di un mondo che non c'è più.

La storia ha corsi e ricordi, le civiltà nascono e muoiono, ciò che per me è evidente è che la nostra cultura è avviata su un binario che, senza una profonda revisione, porta all'infelicità.

È auspicabile un recupero di umanità, di qualità e di intensità esistenziale che potrà manifestarsi anche attraverso il progetto, recuperando sensorialità nelle superfici e il gusto di raccontare storie umane nella decorazione.

Speriamo.

Milano, 6 agosto 1996

*Marco Zanini*  
*Architetto*

## NOTA DELL'AUTORE

Nel 1971, da poco incaricato nell'insegnamento *dell'Arte Applicata della Serigrafia* all'Istituto d'Arte per la Ceramica "Gaetano Ballardini" di Faenza, scuola che per altro avevo frequentato prima di un non breve periodo di lavoro in fabbrica a Rubiera nella *Ceramica Herberia*, mi resi conto che mi stavo occupando giornalmente di un argomento inedito, nuovo. Ciò non certo perché le ceramiche fossero materia nuova, ma perché quella materia aveva necessità di riordino, di elaborazioni teoriche, di qualcuno che ne tenesse la memoria, ne constataste le evoluzioni, ne scrivesse i risultati e le aspettative. Nel 1968 quando al termine della Prima Magistero Tecnologico Ceramico, feci uno stage estivo, ero stordito e sbalordito da una realtà produttiva enorme, da linee di produzione incessanti dove il materiale veniva stoccato durante la settimana per permettere la continuità dei forni a carrelli e Coel durante il week-end.

Fu Domenico Mazzi, diplomato a suo tempo a Faenza e che sarebbe divenuto il mio capo, ad introdurmi nel Laboratorio, nel cuore della fabbrica, nel posto dove giornalmente si teneva la rituale importantissima riunione con i responsabili dell'azienda al fine di valutare in lavagna le prove del giorno commissionate la sera prima spesso su suggerimento dei "commerciali" rientrati dai loro viaggi di promozione e "aggiornamento" sulle tendenze.

Queste riunioni erano preziose per capire ed imparare, e coinvolgevano veramente quella mezza dozzina di persone che facevano, nel bene e nel male, il futuro e le fortune della Ditta; lì si discutevano le strategie, le collaborazioni esterne, i disegni, le tonalità, le difficoltà di produzione, i tempi, i costi, il nome e il via al prodotto. Ricordo di avere contribuito in questo senso in modo determinante anch'io una volta coniando un termine per promuovere un nuovo 15x15 da rivestimento divertente e colorato sul verde e turchese.

E' forse da quella prima piacevole esperienza che oggi esigo dai miei studenti sempre un nome all'*oggetto* del loro *progetto*: un nome, un *titolo* che dia il primo segno di comunicazione al professionista che dovrà esaminarlo ed impiegarlo.

Allora, i miei primi compiti erano quelli di impastare i colori per fare le prove di serigrafia.

Ovviamente sapevo pesare, conoscevo la differenza tra un colorante e un colore preparato, sapevo leggere una formula che Mazzi mi aveva ideato; i pigmenti si preparavano su un *piano di retro*, con un *olio minerale* ed una *spatola* con la quale si stemperava la composizione. Quando tutto era perfettamente fluido si serigrafava, allora solo *sopra-smalto* e senza *fissatore*, anche a *77 fili per cm* lineare, con la disposizione delle prove 12 per 12 su *telaietti di legno* sovrapponibili e che a conclusione del lavoro si portavano alla bocca del forno inserendole in una prima casella contrassegnata da un pezzetto di refrattario alla sommità per poterla riconoscere facilmente all'indomani mattina. Ricordo pure che mi fu affidata una serie di prove per *Colori-Alone*, cioè test su pigmenti normali ai quali erano aggiunti in fase di preparazione sali cristallini di elementi cromofori più o meno solubili nel "*veicolo*" che durante la cottura dovevano volatilizzare creando attorno alla sede del disegno una sorta di aura colorata.

Prove che furono fatte senza troppi risultati, anche per le difficoltà di omogeneizzazione e standardizzazione del pigmento. A quel tempo la serie era grande serie e le macchine erano fin troppo lente per le richieste di produttività peraltro defalcate dal-

le differenti scelte di 1°, 2°, 3° e scarto; erano quindi impensabili inserimenti di accorgimenti anche interessanti esteticamente che complicassero la produzione. E' così che l'esperimento dei colori con aloni fallì. Ma del periodo *Herberia* oltre alla scelta dell'argomento per la Tesi dell'ultimo anno di studi (un terribile difetto chiamato "secco" o "corona", sul quale studiai tutto il 1968-69), vorrei menzionare pure la geniale intuizione di Domenico Mazzi circa la *quadricromia*: con lo scrivente prima e con Vanni Ghiselli, dopo, egli si impegnò a fondo per realizzare e brevettare un sistema di stampa serigrafica sulla ceramica e sulla piastrella che prendesse spunto dalla stampa su carta, realizzando così uno dei sogni del tempo: quello di ottenere immagini con un numero illimitato di colori e sfumature. Mentre il Laboratorio Serigrafico *Manfredini* faceva i retini fino a 90 fili su selezione dei colori di origine tipografica, con rotazione delle pellicole per evitare l'effetto *Moirè*, noi si studiava la giusta percentuale di colorante e cristallina, nonché l'ordine delle stampe e le differenti interazioni tra il *cyan*, il *magenta* (difficilissimo e comunque affidato ai rosa pink al Cromo), il *giallo* e il *nero*; il tutto con prove anche sopra cristallina per fondere ed integrare la decorazione nel suo complesso (era il momento delle piastrelle con due veli di smalto e uno di vernice, cristallina). Chiamato come docente dell'Istituto d'Arte di Faenza alla cattedra di Serigrafia, insegnamento voluto dal Direttore *Tonito Emiliani*, coadiuvato nell'idea da *Augusto Betti* e *Carlo Zauli* e operativamente sperimentato nell'istallazione delle macchine dal professore di Decorazione *Fausto Dal Pozzo* intorno al 1968-69, per primo mi occupai di insediare bene il laboratorio serigrafico. Già nel 1974 furono pubblicate dispense ad uso interno dal titolo "*Serigrafia applicata alla Ceramica*", che riassumevano la tecnica completa ed indicazioni sul trattamento delle matrici e dei pigmenti, e fu iniziata una raccolta di piastrelle con le tipologie stilistiche e le tecniche di decorazione.

Nel 1975 il Direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Giuseppe Liverani, comprese i suggerimenti che di frequente mi permettevo di dare circa un necessario assenso alla iniziale raccolta delle tipologie industriali connesse alle ceramiche per l'architettura, con specifico riferimento alle tecniche e alla ricerca creativa del disegno. Giusto in quell'anno ricevetti una risposta da Giuseppe Ghetti, Presidente del Museo stesso, alla mia richiesta formale, e fui affidato in questa iniziativa poi avviata al giovane conservatore Gian Carlo Bojani, studioso proveniente dal Museo Nazionale del Bargello operante da poco in quell'istituzione a Faenza. Da qui e attraverso tantissimi episodi tra i quali forse i più importanti sono stati la pubblicazione del volume *La Serigrafia nella Ceramica, Scuola, Arte, Industria*, 1982, e la cura del progetto scientifico della Sezione museale del Centro di Documentazione dell'Assopiastrelle inaugurato dal Ministro della Pubblica Istruzione Giancarlo Lombardi nel 1995, si è dipanata l'esperienza di chi scrive, segnata dall'interesse per un manufatto in bilico fra la pratica artistica, artigianale e di design, che, relativamente semplice da analizzare nella dimensione dell'unità, ma reso complesso dalle risorse infinite della sua natura componibile, sa catturare l'attenzione in modi sempre nuovi.

Faenza, Luglio 1996

Rolando Giovannini

## LA SERIGRAFIA

Procedimento di decorazione basato sul principio dell'attraversamento di un retino serigrafico (o schermo serigrafico o schermoseta) da parte del colore ceramico finemente suddiviso e mescolato con un veicolo (medium).

Ogni schermo permette il passaggio di un pigmento; immagini policrome necessitano di più retini serigrafici.

Nella forma *diretta* può essere utilizzata solo su superfici perfettamente piane, e più colori necessitano di *registri* per essere perfettamente combacianti o sovrapposti.

Rispetto alle altre tecniche di stampa offre il vantaggio di poter modificare entro certi limiti la quantità di colore ceduto al supporto creando una sorta di spessore, molto adatto alle lavorazioni ceramiche, con una policromia che varia da uno a quattro, fino a sette colori. Per questo in genere viene considerata una tecnica preziosa da cui l'uso anche nelle stampe d'arte.

Il limite sta nel fatto che le immagini devono essere comunque riprodotte attraverso un vero e proprio tessuto costituito da trama ed ordito e per questo necessitano di una sorta di *grana* o *retinatura* non troppo fine.

Il tipo di immagini o disegno da riprodursi per serigrafia non può essere a *tono continuo*, ma al tratto (preferibilmente) oppure a *mezza tinta* (immagini retinate); queste ultime avranno una struttura reticolare più ampia del tessuto ospitante sottostante, e per questo un *punto* più ampio e visibile. Ha costi contenuti di impianto, mentre ha tempi lenti di stampa se rapportata alle altre tecniche di riprodu-



zione seriali e industriali. Nello specifico settore della ceramica è in uso dal secondo dopoguerra e in fasi alterne ha riscosso maggiore spazio nell'esecuzione delle decorazioni, senza perdere tuttavia mai il primato. A seconda dei materiali costituenti il supporto e in relazione all'evoluzione delle tecniche decorative e di lavorazione, è stata nel tempo applicata sul biscotto, sia *sottocristallina* (in piastrelle a pasta bianca, di terraglia tenera o forte) e che *sottosmalto* (con colori reagenti e affioranti); la più ampia diffusione tuttavia è, anche oggi, *soprasmalto* in bicottura e monocottura nonchè nei procedimenti a *piccolo, terzo e quarto fuoco*.

Marco Zanini, 1984.  
Collezione "Milan Style",  
curata da Sottsass  
Associati; tipologia  
progettuale ripetitiva sul  
formato 21,6x21,6 cm,  
eseguita soprasmalto  
mediante serigrafia  
monocroma su fondo  
colorato. Cedit.

(a pagina 17)  
Cavallo da forno Coel  
di piastrelle 15x15 cm  
in terracotta smaltata e  
decorata. Ceramica  
Herberia, 1969.



Valentino, 1978.  
*Decorazioni "Festone" (in alto) e "Cesto"; tipologia progettuale coordinata su più moduli di 20x20 cm, eseguita per serigrafia policroma con sovrapposizioni. Piemme.*



Valentino, 1981.  
*Pannello decorativo ad  
inserto disposto su  
quattro elementi di  
20x30 cm in verticale,  
realizzato per serigrafia  
con sovrapposizioni.*  
Piemme.



Gio Ponti, 1975. *Decorazione ad inserto composta di quattro distinti elementi di 20x20 cm; due piastrelle con decorazione a foglia, una con la firma dell'autore e la tinta unita. Serigrafia soprasmalto. Ceramica D'Agostino.*



Rino Dal Monte, 1984. Decorazione coordinata su formato 20x20 cm, realizzata mediante serigrafia con bianco in rilievo spessorato. Prototipo, Maioliche Faentine.

## SCHEMA OPERATIVO

### *Il disegno*

Ideazione e progettazione della decorazione

Esecuzione del disegno su carta in dimensioni reali

Selezione dei colori in diapositive (pellicole) distinte

Attribuzione del colore e applicazione del registro

Eventuale passaggio in fotomeccanica

### *Lo schermoseta*

Scelta del tessuto

Applicazione e tensionatura sulla cornice

Sgrassaggio e pulizia della fibra

Applicazione dell'emulsione fotosensibile

Essiccamento dell'emulsione a 40° C

Esposizione alla luce attinica dello schermo e della diapositiva

Spoglio (sviluppo) dell'emulsione (gelatina) in acqua tiepida

Essiccamento del nuovo schermo-seta

Copertura dei bordi del retino con gelatina diluita

Eventuale ritocco su imperfezioni o forellini

Applicazione del catalizzatore sulle superfici dello schermo ed in particolare all'interno

Cottura e polimerizzazione dello schermo sotto la lampada a raggi infrarossi

Applicazione eventuale di vernici antiacqua o protettive sul lato esterno del retino

Ripetizione dell'ultima fase per spessore il retino

### *La sperimentazione*

Produzione o prove di stampa nel laboratorio

Preparazione del colore (ceramico)

Miscelanza delle polveri a seguito di formulazione o di preparato o composto

Miscelazione con additivo veicolante (di frequente a base di poliglicole etilenico)

Raffinazione in appositi mulinetti della pasta serigrafica o colore serigrafico

Fissatore applicato a spruzzo tra una stampa e l'altra se sopra smalto

Sequenza delle stampe serigrafiche con i vari colori a registro.

*(da sinistra)*

*"Francobollo", 1967 ca.*

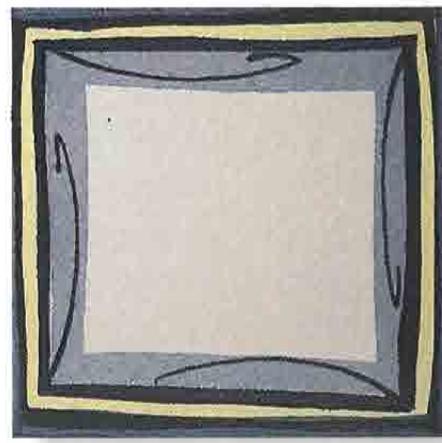
*Disegno ripetitivo, su terraglia forte 15x15 cm, eseguito per serigrafia sottosmalto con colore reagente.*

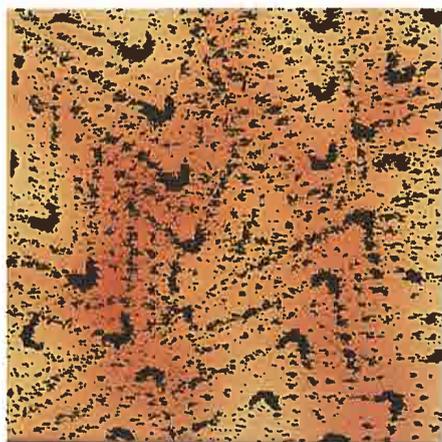
Pozzi-Ginori.

Alfonso Leoni, 1974.

*Disegno ripetitivo su formato 20x20 cm, eseguito per serigrafia soprasmalto e pennellatura a mano sul bordo.*

Maioliche Faentine.





*(da sinistra e dall'alto, in orizzontale)*

Roberta Martinetti, 1987. *Ripetitivo*, 20x20 cm, con fiammatura e serigrafia a 3° fuoco. I.S.I.A., Istituto Superiore Industrie Artistiche, Faenza.

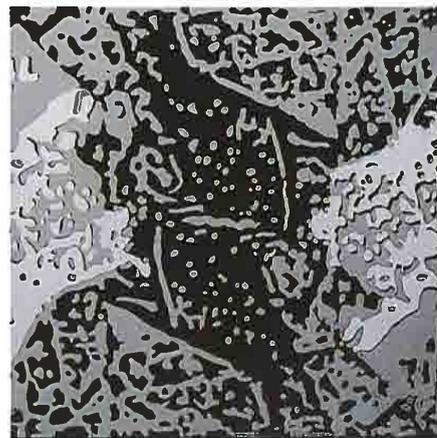
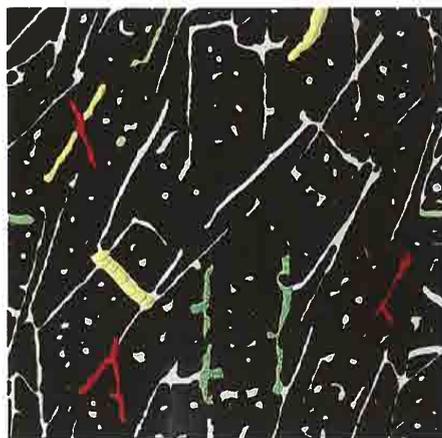
Franco Bucci, 1974. *Modulare*, 20x20 cm, serigrafia soprasmalto. Iris Ceramiche.



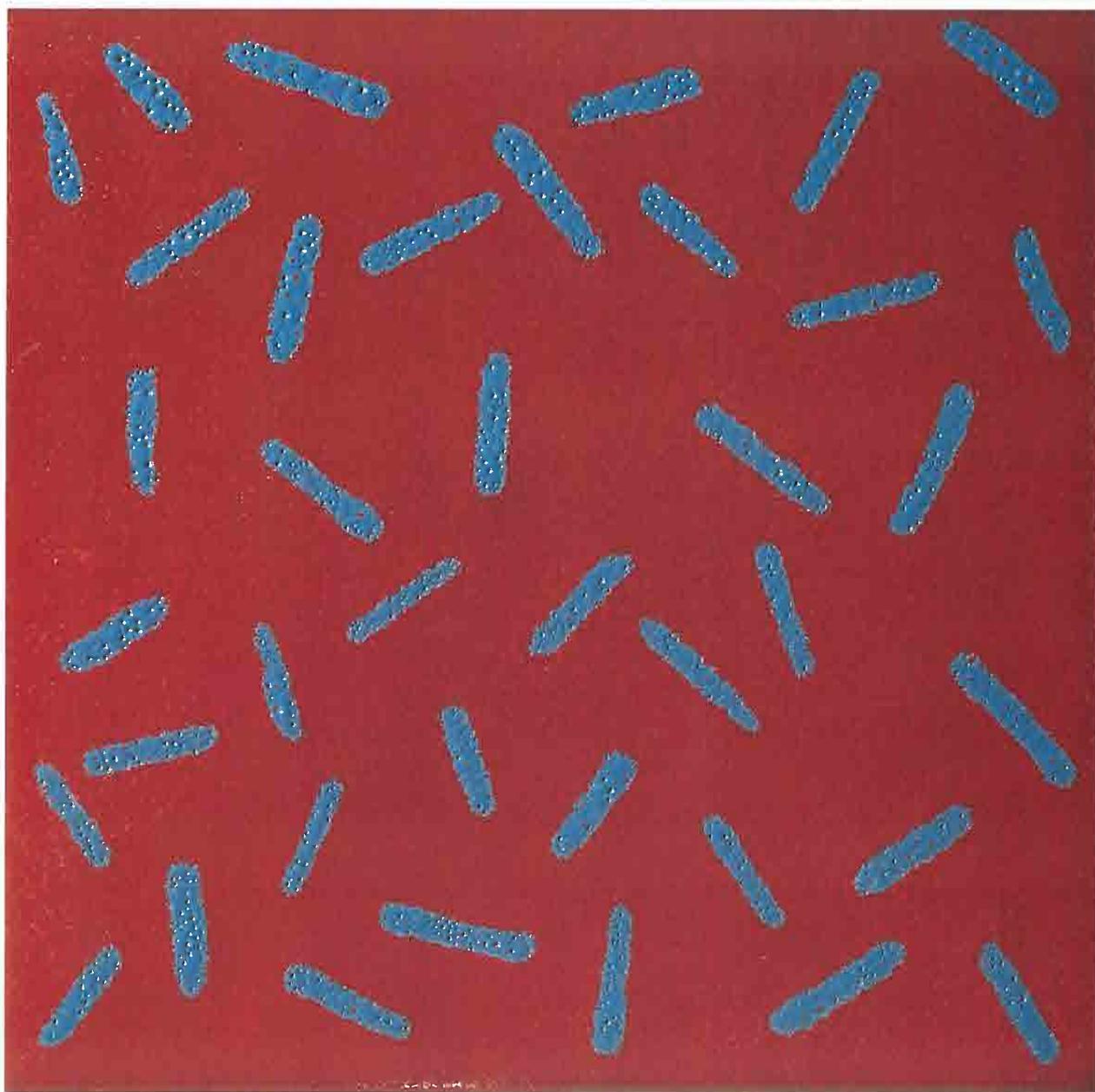
Pompeo Pianezzola, 1975. *Ripetitivo*, 20x20 cm, con serigrafia policroma soprasmalto. Ceramica Appiani.

Antonio Bullo, 1974. *Ripetitivo*, 20x20 cm, terraglia tenera con serigrafia sottocristallina. Iris Ceramiche.

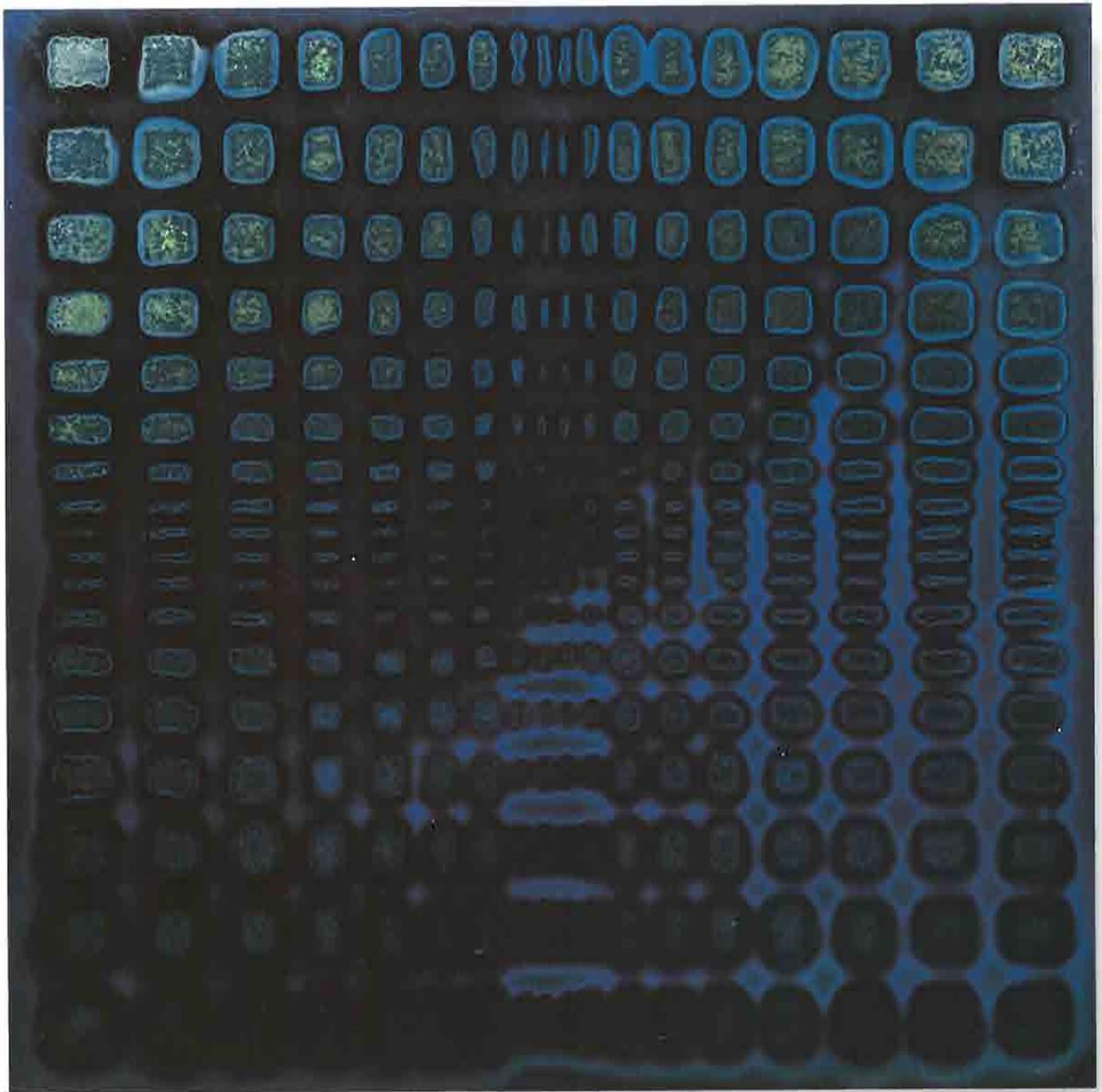
Adamo Tassinari, 1988. *Ripetitivo*, 20x20 cm, serigrafia policroma spessorata a 3° fuoco. Istituto Statale d'Arte, Faenza, docente Raffaella Cricca.



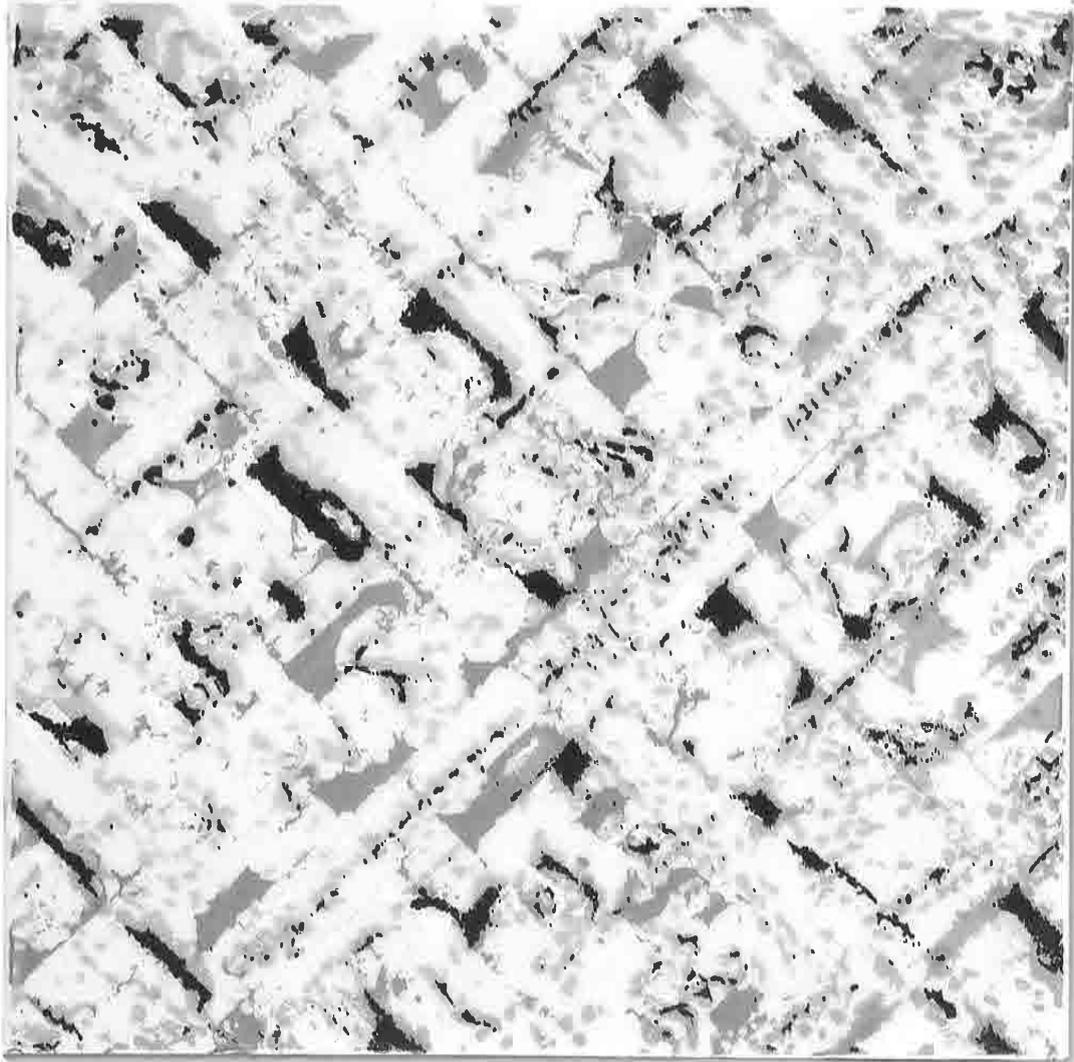
Daniela Pirastru, 1987. *Modulare*, 20x20 cm, serigrafia a due colori in 3° fuoco. I.S.I.A., Istituto Superiore Industrie Artistiche, Faenza.



Vieri Chini, 1981. *Ripetitivo*, 20x20 cm.  
*Questo prototipo fu eseguito con "stampino"*  
*(mascherina) e caduta di colore in polvere su*  
*smalto rosso selenio. Franco Pecchioli.*



Carlo Zauli, 1875. *Ripetitivo*, 25x25 cm,  
serigrafia e lustro con cottura  
riducente in muffola. Prototipo,  
Ceramica Antica.



Rolando Giovannini, *"Metropolis"*,  
1987. Coordinato 25x25 cm su tre  
piastrelle e due listelli decorati per  
serigrafia e terzo fuoco. Corallo  
Ceramiche Artistiche.

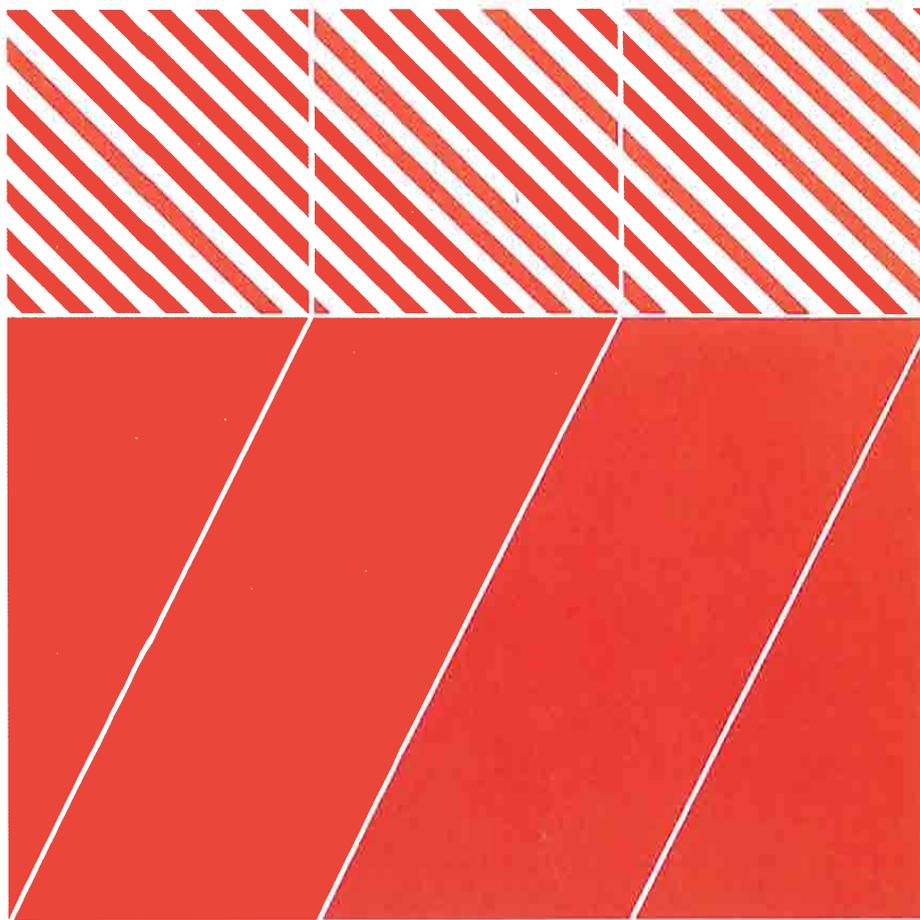
## LA DECALCOMANIA

Costituisce una delle tecniche decorative più antiche; la sua origine si fa risalire a metà del XVIII secolo, quando i principali metodi di stampa su carta, in essi compresa pure la litografia, avevano già avuto ampia sperimentazione e diffusione.

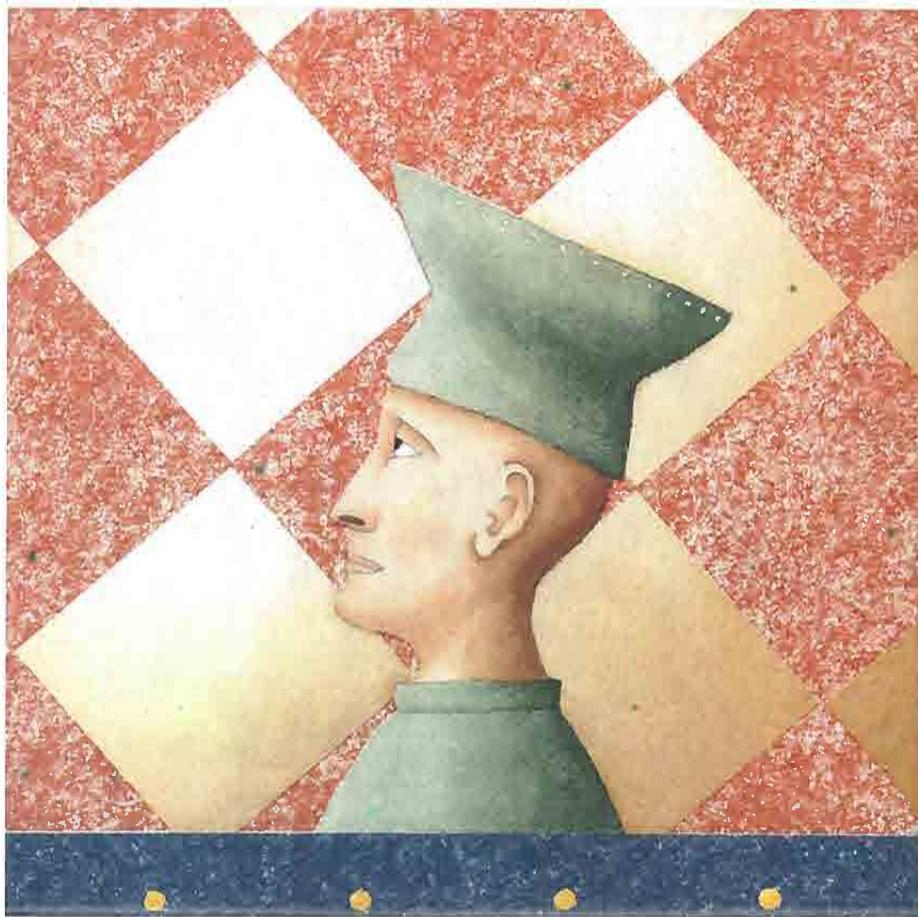
Chiamate *svivolanti* all'inizio del Novecento e comunemente indicate con il termine di *decals* o *transfer* in inglese, sono connesse alla produzione di grande serie, dove vengono impiegate costantemente. Si tratta di sottili pellicole decorate pre-

disposte su un supporto di carta, che vengono *trasferite* e posizionate sull'oggetto prima della terza cottura.

Anche se in questa sede ci si riferisce principalmente alla ceramica, con impiego nella stoviglieria, vasellame e piastrelle, la decalcomania ebbe un uso ampio in altri settori essendo il metodo più semplice per applicare un disegno, un'immagine (al tratto o mezzatinta, pure in quadricromia) o una scritta su una qualunque superficie anche non piana; il suo impiego e la sua produzione in quest'ul-



Roberto Arioli, Serie "DA", 1970. Ripetitivo, 20x20 cm, decalcomania a 3° fuoco. La trama dettagliata del disegno e con linee in diagonale non si prestava alla stampa mediante serigrafia diretta; l'elaborato inoltre non poteva essere realizzato a gran fuoco per via del colore rosso a base di selenio, necessitante, per questo tipo di tonalità e spessore sottile, di una cottura a piccolo fuoco. Elaborato conservato presso il Centro di Documentazione, Assopiastrelle, Sassuolo. Ceramica Gabbianelli.



Davide Pizzigoni, 1995.  
*Collezione "I Profili",  
 composta di sette soggetti  
 ad inserto di 15x15 cm,  
 realizzati mediante  
 decalcomania su cotto  
 fiorentino smaltato.  
 Accademia, Vicano,  
 Firenze.*

timo ambito sono stati ridimensionati negli anni dallo sviluppo dell'etichetta autoadesiva che in molti casi offre costi inferiori e maggiore versatilità.

Basa il suo sviluppo su alcuni requisiti peculiari quali la raffinata e ampia policromia, l'adattabilità a molti tipi di superfici, il perfetto rigore di riproduzione e fedeltà all'originale, la possibilità di riprodurre pressochè tutti i tipi di disegni e decorazioni, nonchè, nella serie, i costi limitati.

I limiti sono costituiti dalla manualità nell'applicazione sull'oggetto, fatti salvi

taluni rari casi di forme molto standardizzate, dove possono intervenire sistemi automatizzati più o meno evoluti per il posizionamento della decorazione sul pezzo; un altro aspetto che merita attenzione è la qualità del segno che, se da un lato è perfetta, dall'altro tradisce una evidente meccanicizzazione del procedimento, appiattendosi in una precisa risoluzione grafica: ciò collima anche con la scarsa integrazione che la decalcomania ha con il supporto ceramico essendo la cottura, a *piccolo fuoco* o a *terzo fuoco*, eseguita a 800°C circa, senza coinvolgi-



Gio Ponti, "Costumi Teatrali", da bozzetti originali dei costumi realizzati nel 1939 per il balletto di Strawinsky al teatro della Triennale. Piastrella ad inserto o a composizione satura in cottoforte 20x20 cm, smaltata in bianco opaco e decalcomania. Ceramica Bardelli, 1996.

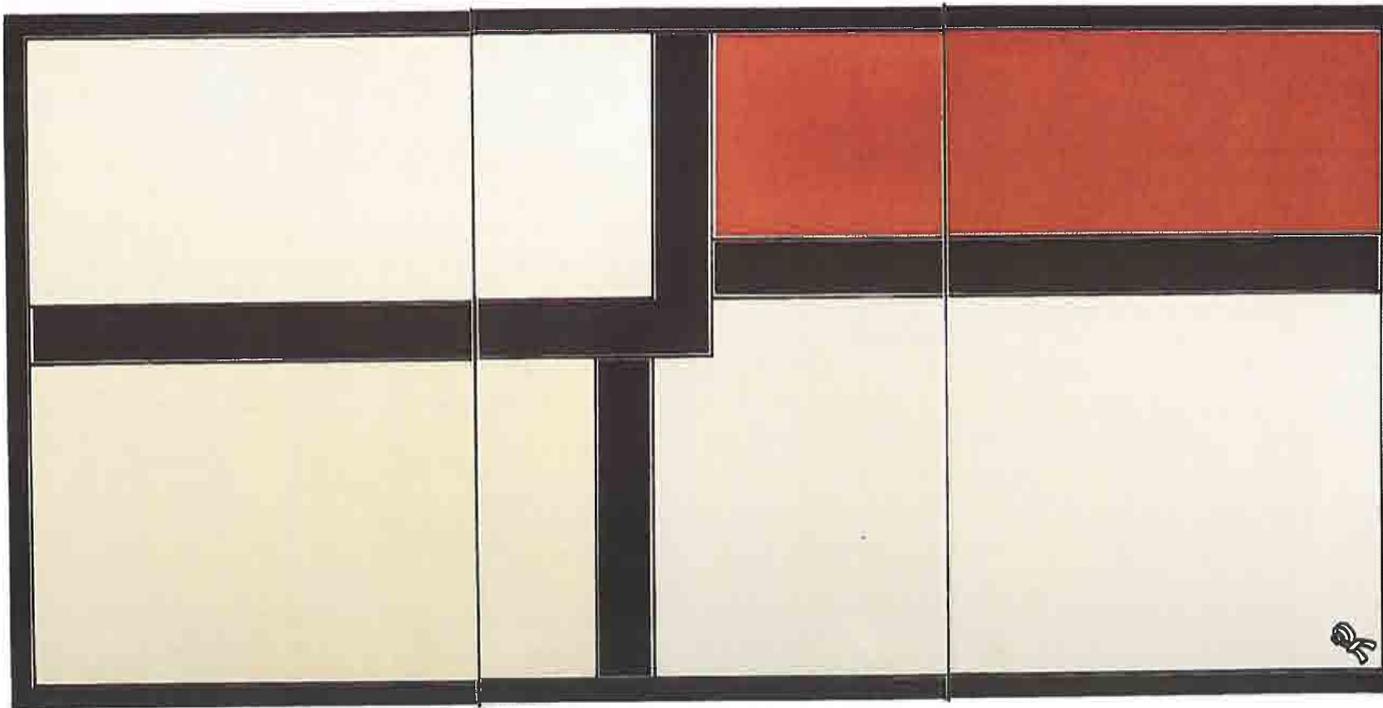
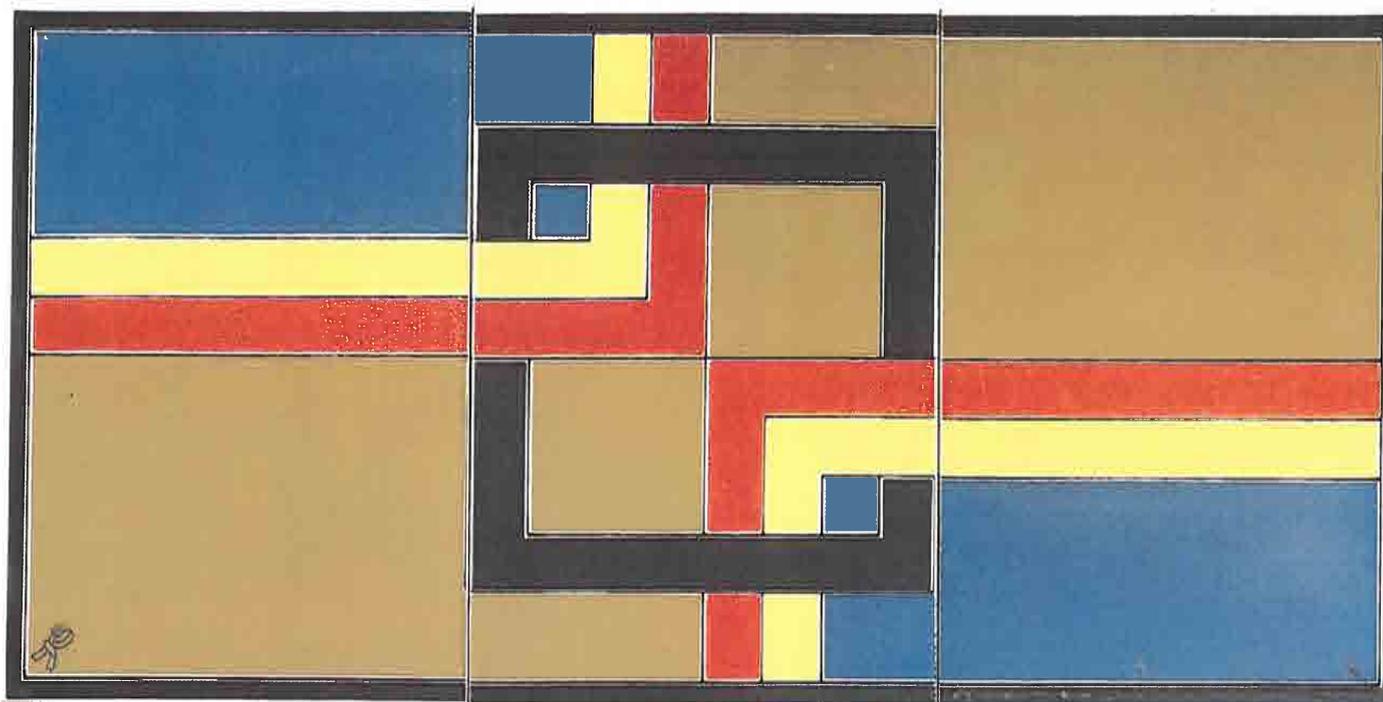
mento con semplice adesione all'inventriatura sottostante.

Ha dei costi di ricerca e di sperimentazione molto significativi, per cui l'aspetto progettuale preparatorio sulla carta assume particolare rilievo: il nuovo soggetto quando entra in lavorazione deve essere considerato praticamente attuabile nella produzione successiva.

L'esecutivo grafico deve sempre essere in dimensione esatta e al designer segue in ditta lo specialista *cromatore* che seleziona i differenti colori costituenti la decorazione. Sebbene vi siano aziende in gra-

do di autoprodurre i fogli stampati pronti per l'uso, questa attività è prerogativa di fabbriche specializzate che, per la stoviglieria, sono concentrate nella località di Sesto Fiorentino (tra le più riconosciute, la Cromocolor e la Decoritalia).

Una particolarità può essere costituita dal fenomeno presente all'inizio anni Ottanta, nell'industria della piastrella italiana di esportazione della sola decalcomania su semplice supporto di carta, per essere applicata e successivamente cotta nel Paese di produzione del manufatto finito; ciò in risposta alle richieste che al-





*(nella pagina a fianco)*  
 Roberta di Camerino,  
 1981. *Composizioni a*  
*pannello su tre elementi*  
*in verticale di 20x30 cm,*  
*eseguiti mediante*  
*decalcomania.*  
 Ceramica Campeginese.

*(in questa pagina)*  
 Gio Ponti, "Costumi  
 Teatrali", da bozzetti  
 originali dei costumi  
 realizzati nel 1939 per il  
 balletto di Strawinsky al  
 teatro della Triennale.  
 Piastrella ad inserto o a  
 composizione satura in  
 cottoforte 20x20 cm,  
 smaltata in bianco opaco  
 e decalcomania.  
 Ceramica Bardelli, 1996.

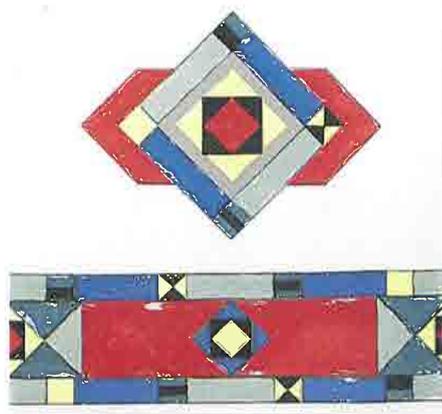
Pieranna Manara,  
 Limoges, 1979.  
 Piastrella coordinata in  
 cottoforte 20x20 cm con  
 decorazione su quattro  
 elementi in  
 decalcomania.  
 Ceramiche Ragno.

cuni mercati (soprattutto Sud-America) hanno del *Made in Italy* e di un *prodotto di qualità estetica e artistica* realizzato direttamente da operatori e creativi italiani da spedire per posta al luogo di utilizzo.

Una modalità di lavoro, quindi, che rinuncia alla presenza dell'artista o del designer in loco, sebbene le opere a conclusione siano originali.



Giancarlo Puliti, 1995.  
*Decorazione con balza su formato  
 20x20 cm, di tipologia  
 strutturale, fortemente policroma  
 realizzata mediante  
 decalcomania. Prototipo,  
 Cromocolor.*



Laboratorio dei bambini di  
 "Giocare con l'Arte", lavoro di  
 alunni di scuola elementare  
 condotto da Ivana Anconelli,  
 1994. Formelline in terraglia  
 tenera, modellate a mano e  
 decorate con ritagli di  
 decalcomanie a retini. Museo  
 Internazionale delle Ceramiche  
 di Faenza.

(nella pagina a fianco in alto)  
 Taihey Sugiyama (Giappone),  
 1987. Disegno modulare,  
 20x20 cm, realizzato con  
 decalcomania. Istituto Statale  
 d'Arte di Faenza, docente  
 Raffaella Cricca.



(sotto) Applicazione di una  
 decalcomania di Piero Fornasetti  
 presso la Ceramica Bardelli; il  
 sottile foglio di collodio decorato  
 viene posizionato e strizzato con  
 la spatola di gomma rossa.



## SCHEMA OPERATIVO

### *Il disegno*

Progetto con policromia ampia anche sfumata  
 Valutazione del progetto e OK alla prova di stampa  
 Selezione con scanner e a mano dei colori  
 Composizione condensata delle pellicole sul foglio di acetato  
 Registri e sequenzialità dei passaggi a stampa

### *La stampa*

Stampa offset  
 Stampa serigrafica con tessuti molto fini  
 Tipologie dipinte a mano  
 Stampa offset e impolveramento  
 Applicazione collodio sul disegno completo

### *L'applicazione*

Processo di applicazione decorazione sull'oggetto manuale  
 Ritaglio della carta-supporto isolando il disegno  
 Immersione in acqua tiepida della carta con la decalcomania  
 Formazione a sigaro della decalcomania  
 Separazione con scivolamento della pellicola al collodio decorata  
 Applicazione sull'oggetto con strizzatura dell'aria e dell'acqua eccedenti  
 Essiccazione e cottura  
 Alla prova di stampa con esito positivo seguirà la tiratura definitiva (min. 500 fogli)

# BIBLIOGRAFIA

- 1° Mostra Concorso Ceramica "Gran decoro, Catalogo, Reggio Emilia 1968.
- A. PICA, *Piastrelle italiane*, Roma 1969
- M. DI DONATO (a cura di) *Seminario Internazionale "La ceramica nell'Architettura". Atti del Seminario Ceramica Cava*, Roma 1970.
- M.DE MICHELI, A. CAROLA PERROTTI, *Antiche ceramiche di Grottaglie e Vietri sul Mare*, catalogo della "Prima Biennale d'arte ceramica popolare" Sesto Fiorentino 1977.
- Raynaud 1974-1976*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art moderne, Paris 1979.
- N.CARUSO, *Ceramica viva*, Milano 1979.
- L.F. DAY, *Pattern Design*, London 1979.
- P.L. BERTONI (a cura di), *Tecnologie Ceramiche per pavimenti e rivestimenti. Testo per corsi di formazione professionale*. Bologna 1980.
- G. DE MARCHIS (a cura di), *Piastrelle italiane ieri e domani*, Istituto Italiano di Cultura, Catalogo, Tokyo 1982.
- R.GIOVANNINI, *La serigrafia nella ceramica. Scuola Arte e Industria*, Faenza 1982.
- P.NAVONE, R.GIOVANNINI, *Piastrelle, rilevazione della produzione italiana di ceramica*, in "Domus", Rozzano 1983, n° 642, pp. 81-83.
- R. GIOVANNINI, *Un ipotesi per l'Industria: nuove proposte per la ceramica*, in "Domus" Rozzano 1983, n° 645, p. 67.
- N.CARUSO, *Decorazione Ceramica*, Milano 1984.
- C. PALMONARI, *Le piastrelle di ceramica. Guida all'impiego*, Sassuolo 1984
- P. SCARZELLA, M.C. TOMMASINI, A. AFFATICATI, R.GIOVANNINI, *Piastrelle storia e produzione*, in "Domus" Rozzano 1985, n° 664, pp. 73-75.
- STUDIO ORIGINAL DESIGNERS 6R5 (a cura di) *"New Design Piastrella Città Territorio"*, Catalogo, Milano 1985.
- Eau et Carreau*, Catalogo della mostra al Centre Georges Pompidou, CCI Centre Creation Industrielle, Parigi, 1985.
- Disegno e Design. La piastrella di ceramica dalle origini al futuro*, Catalogo, Sassuolo 1986.
- M.A. IANNELLI, *La produzione ceramica vietrese nella seconda metà dell'Ottocento*, Edizioni A. Tafuri, Salerno 1987.
- Giocare con l'Arte. I Bambini e i loro giochi con la ceramica*, Catalogo della mostra annessa al CERSAIE, Bologna 1987.
- C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Il pavimento delle Cappella Vaselli in San Petronio a Bologna*, Casalecchio di Reno 1988.
- R. GIOVANNINI, *La maiolica italiana dell'Ottocento e del Novecento* in N. RILEY, *Le piastrelle decorate. Storia e collezionismo*, Novara, 1988.
- FARNESE, *The Art of Italian ceramic tiles through the centuries. Trianon de Bagatelle, Paris*, Milano 1988.
- R. GIOVANNINI, *Piastrelle, piastrelle - Tiles, tiles*, in "K, International Ceramics Magazine", Milano 1989, n° 12, pp. 86-93.
- R. GIOVANNINI, *Decorazione e tecniche decorative*, in "Interni", Milano 1990, n° 398, pp. 48-49.
- G. DONATONE, *La ceramica di Vietri sul Mare dalle origini all'Ottocento*, COBECAM, Napoli 1991.
- E. ALAMARO, *Giallo Vietrese*, in "Keramikos" 15, giugno 1990, pp. 52-63.
- E. ALAMARO, F. DONATO, *Gambone. La leggenda della ceramica*, Napoli 1991.
- M. ROMITO, *Torretta Belvedere di Villa Guariglia. Il Museo della Ceramica. Raito di Vietri sul Mare (Salerno)*, Salerno 1992.
- N. LIONELLO, R. GIOVANNINI, M. GALIMBERTI, *Il gran decor delle piastrelle*, in "Interni", Milano 1992, n° 418, pp.122-135.
- R. GIOVANNINI, *Riccardo Dalisi, poeta del design*, in "CA ceramica per l'architettura", Faenza 1993 pp. 82-86.
- PAUL SCOTT, *Ceramics and print*, Londra 1994.
- A. VUOLO, *Fotoceramica. (Arte-hobby)*, Montoro Sup. 1994.
- M. ZANINI, *La decorazione, comunicazione allo stato puro*, in "Tile Fashion" la rivista del terzo fuoco, supplemento a "Ce International" n°165, Faenza 1994 pp.6-7.
- J. CASTEL-BRANCO PEREIRA, *Portuguese Tiles, from the National Museum of Azulejo, Lisbon*, Lisbona 1995.
- A. RAVAGLI, *Una storia firmata*, in "Ce International, Ceramica per l'Edilizia" n° 170, Faenza 1995, pp. 64-69.
- A. GUERRIERO, *Progetti per l'universo*, in "Tile Fashion" la rivista del terzo fuoco, supplemento a "Ce International" n°172, Faenza 1995 pp.6-7.
- Centro di Documentazione dell'Industria Italiana della Piastrella di Ceramica*, Edicer, Assopiastrelle, Sassuolo, 1995.
- A. RAVAGLI, *Colori e Decorazioni di oggi*, in "Ce International, Ceramica per l'Edilizia" n° 177, Faenza 1996, pp. 56-65.
- B. MUNARI, *La decorazione delle piastrelle*, in "Tile Fashion" la rivista del terzo fuoco, supplemento a "Ce International" n°174, Faenza 1996 pp.6-7.
- J. CAPELLA, *Oggetti che pensano*, in "Domus", n°784, Rozzano 1996, p. 86.

ROLANDO GIOVANNINI

**TECNICHE DECORATIVE E PROGETTAZIONE**  
**nelle ceramiche per l'architettura**  
**dai procedimenti tradizionali al contemporaneo terzo fuoco**

*con la presentazione di Gian Carlo Bojani  
e scritti di Fernando De Filippi e Marco Zanini*



gruppo editoriale faenza editrice s.p.a.

© 1996, GRUPPO EDITORIALE FAENZA EDITRICE S.p.A.  
Via Pier De Crescenzi, 44  
48018 Faenza (Ra)  
Tel. 0546/663488 - Telefax 0546/660440  
Copertina di Stefano Scheda  
Progetto Grafico di Lilia Lega  
Disegni e bibliografia di Ivana Pantieri

ISBN 88-8138-027-7

Il contenuto di questo libro è legalmente protetto da diritti d'Autore. Ogni uso, sfruttamento o commercializzazione del contenuto senza il permesso dell'Editore è illegale e quindi perseguibile a termini di legge. Ciò è valido in particolare per ogni forma di riproduzione fotostatica, di copiatura, di duplicazione di qualsiasi tipo, di traduzione, di microfilm, di duplicazione e conservazione elettronica.

Finito di stampare dalla Litografica Faenza s.r.l. - Faenza (Ra)  
nel mese di settembre 1996.

*Ai miei studenti*

## RINGRAZIAMENTI

Credo che molto difficilmente un lavoro sia opera di una sola persona. Certamente non lo è per me. Sono tante le cose che partecipano ad una esecuzione, ad un progetto, che anche solo il non riconoscere lo sviluppo di un'idea favorito dagli altri o dalle circostanze non sarebbe perfettamente corrispondente alla realtà. In tutti i casi oggi esistono, forse maggiormente che in passato, delle specializzazioni elevatissime difficili da interpretare e compendiare.

In questo senso mi viene spontaneo ricordare quindi Antonella Cimatti, mia moglie, che con tanti piccoli accurati e puntuali suggerimenti mi ha aiutato a riordinare la materia, nonché Lucia Scaggiante, docente a Piacenza, che come per il precedente libro mi ha rivisto i testi. Il pensiero poi va a Bianco Ghini, sempre saggio esperto di cose dell'arte industriale della ceramica, e ai suoi più giovani colleghi anch'essi impegnati in un confronto con l'industria, Pieranna Manara e Giovanni Cimatti, e pure alle mie ex studentesse dell'I.S.I.A., Lilia Lega, cui si deve il progetto grafico, e Ivana Pantieri, che si è occupata dei disegni e della bibliografia.

All'Editore poi, nelle persone di Franco Rossi e Goffredo Gaeta, che hanno riconosciuto in questo volume una nuova tappa nel loro percorso di divulgazione delle problematiche ceramiche e Flavia Gaeta, sensibile e attenta Segretaria di Redazione.

Alla Graphic Line per avere pazientato e accondisceso a tutte le mie richieste di qualità grafica e alla Signora Orietta Merliak per i rapporti con le Aziende e la produzione.

Vanno ricordati poi l'Istituto d'Arte "Ballardini" di Faenza e l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Faenza, oggi diretto da Germano Zanzani, dove sono stato docente e molte altre Scuole italiane che hanno reso disponibile prezioso materiale didattico, nonché il Centro di Documentazione dell'Industria Italiana delle Piastrelle di Ceramica dell'Assopiastrelle in Sassuolo e il Direttore dell'Assopiastrelle Franco Vantaggi; inoltre si ringraziano alcuni musei tra i quali il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza congiuntamente al Presidente Maria Dari e al Direttore Gian Carlo Bojani, il Museo di Raito di Vietri sul Mare e il Direttore Matilde Romito, il Museo dell'Azulejo di Lisbona e il Direttore Joau Castel-Branco Pereira e, infine, Marie-Laure Jousset, Responsabile del servizio di design, C.C.I. Design, Centre Creation Industrielle Design, Centre Georges Pompidou, Parigi.

Da ultimo voglio elencare tutte le persone e le Ditte che mi hanno ospitato in questi ultimi mesi: grazie alla loro disponibilità ho potuto condurre la mia indagine non, come spesso accade, su cataloghi e riviste, ma fondandola sull'osservazione diretta dei reperti e perfino raccoglierne alcuni esemplari significativi per l'uso di tecniche e decorazioni. Essi hanno costituito una piccola collezione, "Le Cento Piastrelle Belle", che rappresenta uno spaccato di quanto di buono è stato pensato e fatto in questi ultimi decenni. Tra gli altri, Stiledil Faenza, Edilpunto Acqui Terme, Marco Morandi Sassuolo, Ceredil Bagnacavallo Ravenna, Gino Ricci Lugo di Romagna, Edilceramiche S. Giovanni in Marignano, Ciro, Emanuele e Giuseppe Esposito S. Stefano di Camastra, Messina, Gallegati Faenza, Rossi, Materiali per Abitare Forlì, Salaroli Forlì ed i Signori Luciano Bergamo, Alberto Camprini, Marino Casadio, eredi di Sauro Ceredi, Claudio Ceroni, Vieri Chini Borgo S. Lorenzo, Ivana Dal Monte, Gian Franco Morini e Bernardo Ricci. Infine si ringraziano Luc Maris e Cesare Reggiani.

Faenza, agosto 1996

R. G.

# INDICE

<i>Ringraziamenti</i> .....	5
<i>Indice</i> .....	6
Tra l'arte e la tecnica di <i>Gian Carlo Bojani</i> .....	9
Sull'arte, l'arte applicata e il design di <i>Fernando De Filippi</i> .....	11
La superficie, la decorazione sono una funzione della cultura di <i>Marco Zanini</i>	13
<i>Nota dell'Autore</i> .....	15
<b>PARTE PRIMA Le Tecniche Decorative</b> .....	17
La Serigrafia.....	19
La Decalcomania.....	29
La Fotoceramica.....	37
La Mascherina.....	39
La Decorazione a pennello.....	45
La Fiammatura (aerografo, aeropenna).....	53
Il Rilievo, gli Strutturati.....	57
Il Modulo e le Applicazioni in rilievo con ceramica.....	67
Le Applicazioni in rilievo con vetro.....	71
Il Tecnica Raku (giapponese e a fumo).....	77
Decalcomanie prodotte manualmente.....	79
Le Tecniche Decorative Speciali.....	83
Il Terzo Fuoco.....	89
Il Gres Porcellanato.....	97
I Formati.....	101
Il Mosaico.....	109
Trattamenti di Superficie e Materiali.....	113
L'idrorepellente, il riservante.....	119

<b>PARTE SECONDA</b>	<b>La Progettazione</b>	119
Le Tipologie progettuali	<i>Ripetitiva, modulare, inserto, saturo, coordinata, pannello, strutturale, polimerica</i>	121
Designers e progetti	<i>Gio Ponti, Marco Zanuso, Enzo Mari, Sergio Asti, Bruno Munari, Alchimia, Alessandro Mendini, Nanda Vigo, Sottsass Associati, Adolfo Carozzi, Original Designers 6R5, Remo Buti, Ugo La Pietra, Riccardo Dalisi, Ciampaolo Bertozzi e Dal Monte Casoni, Luca Scacchetti, Alessandro Guerriero e Fabrizio Galli</i>	139
Gli artisti	<i>Il designer artista, l'artigiano proto-designer</i>	159
Progettazione decorativa, una metodologia	<i>Creazione di patterns per ritaglio e composizione Esperienze didattiche rivolte alla produzione industriale Evoluzione stilistica nella decorazione ed evoluzione delle tecniche sulle piastrelle</i>	171
<b>PARTE TERZA</b>	<b>Stili e Storia Recente (Tavole e Schemi)</b>	195
Stili e Storia Recente		196
Tipologie Decorative		199
Il Design e il Progetto		200
<i>Indice Analitico</i>		201
<i>Bibliografia</i>		205
ALBUM, 16 proposte contemporanee dell'industria		207

## TRA L'ARTE E LA TECNICA

La produzione industriale ceramica, dal dopo guerra ad oggi, ha avuto soprattutto nel settore della piastrella e del modulo per architettura una espansione di grande rilievo.

Un'antica arte ha ricevuto così nuova configurazione di contemporaneità dovuta sia allo sviluppo scientifico e tecnologico sia all'evoluzione dei trends e degli stili dell'abitare. Un prodotto dalle profonde radici popolari e diffuso nei secoli, da povero nelle materie prime e nella sua produzione qual era, si è nei recenti decenni via via perfezionato diventando anch'esso, come grande parte della produzione industriale, segno sensibile, per molti aspetti e più che in passato, della cultura contemporanea.

Credo anch'io, con Rolando Giovannini col quale spesso ci si è intrattenuti a discutere dell'argomento, alla difficoltà di procedere all'analisi e alla memorizzazione storica dei materiali che derivano da questi mutamenti. Infatti il "bruciar-si" delle esperienze artistiche ed industriali in poco più di una stagione, con un mercato estremamente mobile, necessita nello studioso che se ne occupi capacità analitiche particolari nel selezionare il significativo dal caduco. Non si può non ricordare infatti la mole incalcolabile di prodotti che annualmente vengono proposti dalle centinaia di aziende, peraltro non solo italiane e, credo di non meno interesse è l'insieme stesso di prove e prototipi che copiosamente sono a monte di un simile prodotto. Per il ceramologo campo d'interesse e di studio sono anche i tests dei designers e degli artisti che, pur non giungendo mai alla produzione, finiscono per avere significato nella storia del prodotto come in tanti settori del disegno industriale. Numerose esperienze condotte con troppo anticipo rispetto all'effettiva possibile commercializzazione si interrompono, senza esito, anche se precorrono tendenze future: non è affatto un fenomeno marginale. Il lavoro quindi di Rolando Giovannini, direttore dell'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica di Faenza che idealmente continua nel campo della didattica l'opera di Gaetano Ballardini, traccia utilmente limiti e tendenze della nuova piastrella, approfondisce sia gli aspetti delle tecniche, dalle quali non può prescindere l'esecuzione di qualsiasi oggetto di design, sia la progettualità intrinseca nel prodotto e nella libera ideazione dei "creativi" incaricati dalle aziende. Personalmente, anche come Direttore di un Museo come quello di Faenza, m'interessa particolarmente che una documentazione di questo prodotto sia condotta con principi di selezione qualitativa sia per l'appetto tecnologico sia per quello estetico. Peraltro lo stesso Museo dal 1975, si adopera di acquisire in questo campo una produzione dell'ultimo cinquantennio all'incirca. Il Museo Internazionale delle Ceramiche poi, già agli inizi degli anni '80, aveva con alcune manifestazioni pubbliche fatto conoscere l'intendimento di correlare fra loro le produzioni industriali che non investono la sola piastrella di ceramica comunque trattata e presentata, ma parimenti le altre forme d'arredo e funzionali. È necessario assumersi questo impegno istituzionalmente, anche per non disperdere un patrimonio così prezioso e

vasto, probabilmente invidiatoci da molti paesi del mondo e comunque di indubbio valore tecnico storico ed estetico. Quando è possibile la nostra rivista "Faenza", documenta, sia pure più diffusamente per il retrospettivo, il nascere e l'evolversi nei secoli delle piastrelle e dei laterizi nell'architettura.

Oggigiorno i conti vanno fatti soprattutto con i grandi complessi industriali dell'area sassolese, dove si può veramente dire che esistano tutte le capacità produttive, sperimentali e di ricerca necessarie alla gestione di un prodotto, e al suo costante rinnovamento. Nel riconoscimento dell'ampio ruolo economico e operativo di quella fertile zona, vanno tuttavia tenute presenti anche altre aree culturali di produzione delle ceramiche per architettura come la preziosa area campana o della Sicilia, profondamente legate alla materia e alle tradizioni decorative, o quella stessa faentina, da sempre rivolta ad un rinnovamento di tecnologia ed estetica, nonché l'incalzante impulso delle ceramiche dell'area milanese e veneta dove l'aspetto progettuale è tenuto in grande considerazione. Da ultimo preme ricordare come la tecnologia, che nel giudizio comune potrebbe apparire agli antipodi della cultura e dell'arte, nel campo della progettazione del design è del tutto essenziale, vitale. Lo studio di Giovannini tende a porre in rilievo quanto e quando la tecnologia divenga stile o collimi con esso. Lo stile nella sua vastità, e talora nella stessa sua banalità, è comunque specchio di espressione di cultura e strategia del tempo imprenditoriale, una strategia che tende ad influire sui costumi e sui gusti della gente senza che il nostro giudizio intellettuale, etico ed estetico che sia, possa influire più di tanto. È un fenomeno per tanti versi analogo alla moda: dovremmo poterlo documentare al meglio. Questo lavoro di Giovannini costituisce una buona testimonianza per il futuro lavoro storico.

Faenza, settembre 1996

*Gian Carlo Bojani*  
*Direttore del Museo Internazionale*  
*delle Ceramiche di Faenza*

## SULL'ARTE, L'ARTE APPLICATA E IL DESIGN

Quali sono oggi le differenze sostanziali tra l'Arte, l'Arte applicata ed il design? Semplicemente nel Sistema attuale l'Arte tende a lavorare prevalentemente fuori dalla committenza o perlomeno si avvale di una committenza a posteriori, vale a dire il mercante o il collezionista visita lo studio dell'artista e sceglie dopo che l'oggetto è stato prodotto seguendo quello che è un suo gusto personale o quello del pubblico.

Il design tende ad occupare uno spazio per la progettazione e la produzione di oggetti in serie, oggetti d'uso, pratici, non decorativi.

Le Arti Applicate invece, che potrebbero meglio essere definite "Design Artistico" si interessano alla Progettazione e alla produzione di Oggetti di piccola serie o unici, con fini anche solamente artistico/decorativi, recuperando quella potenzialità legata alle materie presenti sul territorio.

L'Artigiano spesso progetta egli stesso, oppure lavora per il progettista, o segue una trasmissione memoriale utilizzando canoni storico-popolari.

In tutti e tre i casi occorre comunque recuperare un alto livello di progettualità, unificando la sapienza della tradizione con una modernità delle funzioni, ma anche della rappresentazione.

Questo vuole dire immettere valore aggiunto (per esempio la firma del Designer o dell'Artista o meglio delle due figure insieme a quella dell'artigiano) all'interno di un'opera che traduce un bisogno antropologico del fare, attraverso la sapienza del mestiere che è ancora un'appendice delle vaste botteghe rinascimentali.

La frattura tra mano e mente, tra trasmissione della sapienza artigianale e cognizione del proprio sapere, raffrontato con la storia e l'evoluzione dei linguaggi, rende necessaria una scuola diretta agli artigiani al fine di dar loro non tanto una migliore preparazione tecnica, quanto una migliore istruzione e un gusto più moderno, attraverso un metodo didattico tale da registrare un vero e proprio progetto per la preservazione e la promozione delle strutture artigianali nel nostro territorio.

Se la storia attribuisce a Maria Teresa d'Austria l'intuizione e la nascita dell'Accademia di Belle arti di Brera, il Piermarini e l'Albertoli ne possono essere considerati i veri e propri fondatori, in quanto realizzarono, su una reale richiesta che veniva dal mondo del lavoro, una scuola ed una conseguente aggregazione di docenti, ad esso collegata.

Il Neoclassicismo fu difatti caratterizzato, per indiscusso merito di Giocondo Albertoli, da una fusione delle due figure, quella dell'artista e dell'artigiano, costituendo il presupposto, (ripreso solo oggi con l'inserimento nella cultura artistica della figura del designer) della fusione tra le arti cosiddette maggiori e quelle minori, rideterminando quella concezione illuministica di parità delle arti raggiunta dall'Albertoli attraverso la qualificazione e l'altissimo livello della produzione artigianale che costituisce uno degli episodi più interessanti del Neoclassicismo.

Per gran parte del secolo diciottesimo e per tutto il diciannovesimo l'*Album del corso di Ornato* fu adottato nelle scuole di Disegno e preso a modello da artigiani e artisti, operanti non solo nell'Italia del Nord, concorrendo ad una stabilizzazione del gusto di cui le Accademie e le Scuole d'arte in genere, pubbliche e private, sino alle stesse botteghe, si fecero garanti attraverso una innovativa fusione dell'educazione dell'artigiano e dell'artista.

Presupposto che oggi si ripropone attraverso esemplificazioni apparentemente diversificate, che tendono comunque alla produzione di "oggetti per comunicare", attraverso la proporzione di elementi formalmente qualificati in modo da rimandare il pensiero ad un luogo, ad un'opera, ad una situazione, alla storia, all'arte. Un esercizio fondamentale cui si sottopongono l'artista, il designer e l'artigiano, isolati o in collegamento, per progettare forme, decori o significati, capaci di produrre non solo ricordi ma 'emozioni' attraverso la reinterpretazione di immagini forti in cui l'idea e il virtuosismo delle tecniche si fondono in quella simbiosi già presente nel periodo neoclassico.

Anche oggi, come nel periodo dell'Albertoli, il mondo del lavoro chiede di inserire nella scuola accanto alla pittura e alla scultura, nuovi corsi legati alle nuove professioni, alle nuove richieste di conoscenza e di istruzione che una riproposta di ecologia del lavoro e dell'arte ci impongono.

Per uscire dall'isolamento del suo ruolo l'artista, ha bisogno di riallacciare quel rapporto perduto con la tradizione delle materie e il territorio.

La nuova società chiede all'artista, al designer, all'artigiano di ritagliarsi un ruolo guida nella progettazione delle tradizioni, attraverso il recupero antropologico delle materie e della cultura del territorio per determinare il potenziamento e la valorizzazione di tutto quell'enorme materiale che viene prodotto sotto forma di artigianato di serie che deve essere necessariamente recuperato al progetto.

Il Museo e la Scuola, con la loro storia ma anche attraverso la registrazione 'in progress' degli avvenimenti, possono oggi promuovere una Ecologia dell'Arte e dell'Artigianato e nello stesso tempo trarre da questi una rivitalizzazione.

Se la ceramica è riuscita a mantenere punte di eccellente livello, la sparizione di altri momenti della tradizione ha determinato l'impovertimento di tecniche che fino a qualche decina di anni fa caratterizzavano culturalmente intere zone.

Pensiamo al rapporto tra Ontani e la Cartapesta leccese, tanto per fare un esempio, e alla sparizione di intere aree di cultura e di ricerca ormai limitate a pochissimi artigiani e probabilmente destinate a perdersi con l'avvento della prossima generazione.

Milano, 14 agosto 1996

Fernando De Filippi  
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera

## LA SUPERFICIE, LA DECORAZIONE SONO UNA FUNZIONE DELLA CULTURA

Nei secoli, quando la società era meno accelerata, meno frenetica, meno ossessionata dall'economia e dal denaro, l'uomo aveva tempo per pensare e produceva con calma, attento alla qualità, con grande cura.

Il catalogo delle superfici prodotte dall'umanità, nel tempo, è immenso e straordinario.

Penso alle colonne di legno dipinte di rosso opaco dei templi di Nara, alla profondità delle lacche giapponesi, alle incisioni su pietra rossa di Ninive, al nero del bucchero etrusco, ai colori morbidi dei mosaici bizantini del pavimento della chiesa di Torcello, alla luce violenta riflessa dalle ceramiche decorate che rivestono la moschea del Dome of the Rock di Gerusalemme, alla dolcezza degli intonaci a strati sovrapposti dell'architettura dell'Italia meridionale, alla forza del blu di lapislazzulo del cielo di Michelangelo alla Sistina.

Il catalogo delle superfici dell'epoca contemporanea è, guardandolo bene, molto più primitivo e molto più povero, è una metafora, chiara, del decadimento morale ed estetico della nostra civiltà.

Un "cocar" di piume di uccelli dell'Amazzonia ha una varietà di colori straordinari, il catalogo RAL di vernici industriali è tragicamente misero, è la fisicizzazione del disastro qualitativo dell'estetica contemporanea.

La decorazione è anch'essa una funzione della cultura e quindi della storia.

Qui la vicenda è più complessa.

Innanzitutto vi è una differenza di base tra la cultura occidentale, basata sulla logica e poi sulla razionalità cartesiana, che attraverso l'evoluzione linguistica e filosofica ha plasmato una cultura in cui il pensiero e il ragionamento prevalgono sull'emozione.

In Oriente invece, dove logica e razionalità sono scoperte recenti, prodotti dal colonialismo o dell'imperialismo culturale occidentale, dove le lingue e, in minor misura, la filosofia, sono rimaste quelle originali, l'approccio alla vita è ancora incerto e meno deterministico che in Occidente.

La decorazione è sempre stata lo strumento principale utilizzato dall'uomo per raccontarsi e raccontare.

In Occidente si è perso quasi completamente quando le civiltà forti, basate sul pensiero, hanno emarginato quelle deboli, basate sulla vita e sull'emozione.

In Oriente sopravvive ai bordi della società dove, ancora, il pensiero occidentale non si è completamente affermato.

L'architettura può essere un esempio molto evidente.

I grattacieli di Wall Street di acciaio inox e cristallo, che ormai dominano la skyline anche di Kuala Lumpur o di Seoul, sono la negazione della decorazione; raccontano solo di potere e denaro.

Le stupa indiane di Madurai, enormi torte nuziali di statue colorate, raccontano storie di un mondo che non c'è più.

La storia ha corsi e ricordi, le civiltà nascono e muoiono, ciò che per me è evidente è che la nostra cultura è avviata su un binario che, senza una profonda revisione, porta all'infelicità.

È auspicabile un recupero di umanità, di qualità e di intensità esistenziale che potrà manifestarsi anche attraverso il progetto, recuperando sensorialità nelle superfici e il gusto di raccontare storie umane nella decorazione.

Speriamo.

Milano, 6 agosto 1996

*Marco Zanini*  
*Architetto*

## NOTA DELL'AUTORE

Nel 1971, da poco incaricato nell'insegnamento *dell'Arte Applicata della Serigrafia* all'Istituto d'Arte per la Ceramica "Gaetano Ballardini" di Faenza, scuola che per altro avevo frequentato prima di un non breve periodo di lavoro in fabbrica a Rubiera nella *Ceramica Herberia*, mi resi conto che mi stavo occupando giornalmente di un argomento inedito, nuovo. Ciò non certo perché le ceramiche fossero materia nuova, ma perché quella materia aveva necessità di riordino, di elaborazioni teoriche, di qualcuno che ne tenesse la memoria, ne constataste le evoluzioni, ne scrivesse i risultati e le aspettative. Nel 1968 quando al termine della Prima Magistero Tecnologico Ceramico, feci uno stage estivo, ero stordito e sbalordito da una realtà produttiva enorme, da linee di produzione incessanti dove il materiale veniva stoccato durante la settimana per permettere la continuità dei forni a carrelli e Coel durante il week-end.

Fu Domenico Mazzi, diplomato a suo tempo a Faenza e che sarebbe divenuto il mio capo, ad introdurmi nel Laboratorio, nel cuore della fabbrica, nel posto dove giornalmente si teneva la rituale importantissima riunione con i responsabili dell'azienda al fine di valutare in lavagna le prove del giorno commissionate la sera prima spesso su suggerimento dei "commerciali" rientrati dai loro viaggi di promozione e "aggiornamento" sulle tendenze.

Queste riunioni erano preziose per capire ed imparare, e coinvolgevano veramente quella mezza dozzina di persone che facevano, nel bene e nel male, il futuro e le fortune della Ditta; lì si discutevano le strategie, le collaborazioni esterne, i disegni, le tonalità, le difficoltà di produzione, i tempi, i costi, il nome e il via al prodotto. Ricordo di avere contribuito in questo senso in modo determinante anch'io una volta coniando un termine per promuovere un nuovo 15x15 da rivestimento divertente e colorato sul verde e turchese.

E' forse da quella prima piacevole esperienza che oggi esigo dai miei studenti sempre un nome all'*oggetto* del loro *progetto*: un nome, un *titolo* che dia il primo segno di comunicazione al professionista che dovrà esaminarlo ed impiegarlo.

Allora, i miei primi compiti erano quelli di impastare i colori per fare le prove di serigrafia.

Ovviamente sapevo pesare, conoscevo la differenza tra un colorante e un colore preparato, sapevo leggere una formula che Mazzi mi aveva ideato; i pigmenti si preparavano su un *piano di retro*, con un *olio minerale* ed una *spatola* con la quale si stemperava la composizione. Quando tutto era perfettamente fluido si serigrafava, allora solo *sopra-smalto* e senza *fissatore*, anche a *77 fili per cm* lineare, con la disposizione delle prove 12 per 12 su *telaietti di legno* sovrapponibili e che a conclusione del lavoro si portavano alla bocca del forno inserendole in una prima casella contrassegnata da un pezzetto di refrattario alla sommità per poterla riconoscere facilmente all'indomani mattina. Ricordo pure che mi fu affidata una serie di prove per *Colori-Alone*, cioè test su pigmenti normali ai quali erano aggiunti in fase di preparazione sali cristallini di elementi cromofori più o meno solubili nel "*veicolo*" che durante la cottura dovevano volatilizzare creando attorno alla sede del disegno una sorta di aura colorata.

Prove che furono fatte senza troppi risultati, anche per le difficoltà di omogeneizzazione e standardizzazione del pigmento. A quel tempo la serie era grande serie e le macchine erano fin troppo lente per le richieste di produttività peraltro defalcate dal-

le differenti scelte di 1°, 2°, 3° e scarto; erano quindi impensabili inserimenti di accorgimenti anche interessanti esteticamente che complicassero la produzione. E' così che l'esperimento dei colori con aloni fallì. Ma del periodo *Herberia* oltre alla scelta dell'argomento per la Tesi dell'ultimo anno di studi (un terribile difetto chiamato "secco" o "corona", sul quale studiai tutto il 1968-69), vorrei menzionare pure la geniale intuizione di Domenico Mazzi circa la *quadricromia*: con lo scrivente prima e con Vanni Ghiselli, dopo, egli si impegnò a fondo per realizzare e brevettare un sistema di stampa serigrafica sulla ceramica e sulla piastrella che prendesse spunto dalla stampa su carta, realizzando così uno dei sogni del tempo: quello di ottenere immagini con un numero illimitato di colori e sfumature. Mentre il Laboratorio Serigrafico *Manfredini* faceva i retini fino a 90 fili su selezione dei colori di origine tipografica, con rotazione delle pellicole per evitare l'effetto *Moirè*, noi si studiava la giusta percentuale di colorante e cristallina, nonché l'ordine delle stampe e le differenti interazioni tra il *cyan*, il *magenta* (difficilissimo e comunque affidato ai rosa pink al Cromo), il *giallo* e il *nero*; il tutto con prove anche sopra cristallina per fondere ed integrare la decorazione nel suo complesso (era il momento delle piastrelle con due veli di smalto e uno di vernice, cristallina). Chiamato come docente dell'Istituto d'Arte di Faenza alla cattedra di Serigrafia, insegnamento voluto dal Direttore *Tonito Emiliani*, coadiuvato nell'idea da *Augusto Betti* e *Carlo Zauli* e operativamente sperimentato nell'installazione delle macchine dal professore di Decorazione *Fausto Dal Pozzo* intorno al 1968-69, per primo mi occupai di insediare bene il laboratorio serigrafico. Già nel 1974 furono pubblicate dispense ad uso interno dal titolo "*Serigrafia applicata alla Ceramica*", che riassumevano la tecnica completa ed indicazioni sul trattamento delle matrici e dei pigmenti, e fu iniziata una raccolta di piastrelle con le tipologie stilistiche e le tecniche di decorazione.

Nel 1975 il Direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Giuseppe Liverani, comprese i suggerimenti che di frequente mi permettevo di dare circa un necessario assenso alla iniziale raccolta delle tipologie industriali connesse alle ceramiche per l'architettura, con specifico riferimento alle tecniche e alla ricerca creativa del disegno. Giusto in quell'anno ricevetti una risposta da Giuseppe Ghetti, Presidente del Museo stesso, alla mia richiesta formale, e fui affidato in questa iniziativa poi avviata al giovane conservatore Gian Carlo Bojani, studioso proveniente dal Museo Nazionale del Bargello operante da poco in quell'istituzione a Faenza. Da qui e attraverso tantissimi episodi tra i quali forse i più importanti sono stati la pubblicazione del volume *La Serigrafia nella Ceramica, Scuola, Arte, Industria*, 1982, e la cura del progetto scientifico della Sezione museale del Centro di Documentazione dell'Assopiastrelle inaugurato dal Ministro della Pubblica Istruzione Giancarlo Lombardi nel 1995, si è dipanata l'esperienza di chi scrive, segnata dall'interesse per un manufatto in bilico fra la pratica artistica, artigianale e di design, che, relativamente semplice da analizzare nella dimensione dell'unità, ma reso complesso dalle risorse infinite della sua natura componibile, sa catturare l'attenzione in modi sempre nuovi.

Faenza, Luglio 1996

Rolando Giovannini



**Parte Prima**

# **TECNICHE DECORATIVE**



## LA SERIGRAFIA

Procedimento di decorazione basato sul principio dell'attraversamento di un retino serigrafico (o schermo serigrafico o schermoseta) da parte del colore ceramico finemente suddiviso e mescolato con un veicolo (medium).

Ogni schermo permette il passaggio di un pigmento; immagini policrome necessitano di più retini serigrafici.

Nella forma *diretta* può essere utilizzata solo su superfici perfettamente piane, e più colori necessitano di *registri* per essere perfettamente combacianti o sovrapposti.

Rispetto alle altre tecniche di stampa offre il vantaggio di poter modificare entro certi limiti la quantità di colore ceduto al supporto creando una sorta di spessore, molto adatto alle lavorazioni ceramiche, con una policromia che varia da uno a quattro, fino a sette colori. Per questo in genere viene considerata una tecnica preziosa da cui l'uso anche nelle stampe d'arte.

Il limite sta nel fatto che le immagini devono essere comunque riprodotte attraverso un vero e proprio tessuto costituito da trama ed ordito e per questo necessitano di una sorta di *grana* o *retinatura* non troppo fine.

Il tipo di immagini o disegno da riprodursi per serigrafia non può essere a *tono continuo*, ma al tratto (preferibilmente) oppure a *mezza tinta* (immagini retinate); queste ultime avranno una struttura reticolare più ampia del tessuto ospitante sottostante, e per questo un *punto* più ampio e visibile. Ha costi contenuti di impianto, mentre ha tempi lenti di stampa se rapportata alle altre tecniche di riprodu-



zione seriali e industriali.

Nello specifico settore della ceramica è in uso dal secondo dopoguerra e in fasi alterne ha riscosso maggiore spazio nell'esecuzione delle decorazioni, senza perdere tuttavia mai il primato.

A seconda dei materiali costituenti il supporto e in relazione all'evoluzione delle tecniche decorative e di lavorazione, è stata nel tempo applicata sul biscotto, sia *sottocristallina* (in piastrelle a pasta bianca, di terraglia tenera o forte) e che *sottosmalto* (con colori reagenti e affioranti); la più ampia diffusione tuttavia è, anche oggi, *soprasmalto* in bicottura e monocottura nonchè nei procedimenti a *piccolo, terzo e quarto fuoco*.

Marco Zanini, 1984.  
Collezione "Milan Style",  
curata da Sottsass  
Associati; tipologia  
progettuale ripetitiva sul  
formato 21,6x21,6 cm,  
eseguita soprasmalto  
mediante serigrafia  
monocroma su fondo  
colorato. Cedit.

(a pagina 17)  
Cavalotto da forno Coel  
di piastrelle 15x15 cm  
in terracotta smaltata e  
decorata. Ceramica  
Herberia, 1969.



Valentino, 1978.  
*Decorazioni "Festone" (in alto) e "Cesto"; tipologia progettuale coordinata su più moduli di 20x20 cm, eseguita per serigrafia policroma con sovrapposizioni. Piemme.*



Valentino, 1981.  
*Pannello decorativo ad  
inserto disposto su  
quattro elementi di  
20x30 cm in verticale,  
realizzato per serigrafia  
con sovrapposizioni.*  
Piemme.



Gio Ponti, 1975. *Decorazione ad inserto composta di quattro distinti elementi di 20x20 cm; due piastrelle con decorazione a foglia, una con la firma dell'autore e la tinta unita. Serigrafia soprasmalto. Ceramica D'Agostino.*



Rino Dal Monte, 1984. Decorazione coordinata su formato 20x20 cm, realizzata mediante serigrafia con bianco in rilievo spessorato. Prototipo, Maioliche Faentine.

## SCHEMA OPERATIVO

### *Il disegno*

Ideazione e progettazione della decorazione

Esecuzione del disegno su carta in dimensioni reali

Selezione dei colori in diapositive (pellicole) distinte

Attribuzione del colore e applicazione del registro

Eventuale passaggio in fotomeccanica

### *Lo schermoseta*

Scelta del tessuto

Applicazione e tensionatura sulla cornice

Sgrassaggio e pulizia della fibra

Applicazione dell'emulsione fotosensibile

Essiccamento dell'emulsione a 40° C

Esposizione alla luce attinica dello schermo e della diapositiva

Spoglio (sviluppo) dell'emulsione (gelatina) in acqua tiepida

Essiccamento del nuovo schermo-seta

Copertura dei bordi del retino con gelatina diluita

Eventuale ritocco su imperfezioni o forellini

Applicazione del catalizzatore sulle superfici dello schermo ed in particolare all'interno

Cottura e polimerizzazione dello schermo sotto la lampada a raggi infrarossi

Applicazione eventuale di vernici antiacqua o protettive sul lato esterno del retino

Ripetizione dell'ultima fase per spessore il retino

### *La sperimentazione*

Produzione o prove di stampa nel laboratorio

Preparazione del colore (ceramico)

Miscelanza delle polveri a seguito di formulazione o di preparato o composto

Miscelazione con additivo veicolante (di frequente a base di poliglicole etilenico)

Raffinazione in appositi mulinetti della pasta serigrafica o colore serigrafico

Fissatore applicato a spruzzo tra una stampa e l'altra se sopra smalto

Sequenza delle stampe serigrafiche con i vari colori a registro.

*(da sinistra)*

*"Francobollo", 1967 ca.*

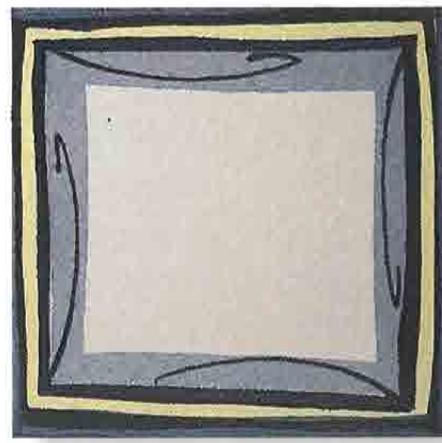
*Disegno ripetitivo, su terraglia forte 15x15 cm, eseguito per serigrafia sottosmalto con colore reagente.*

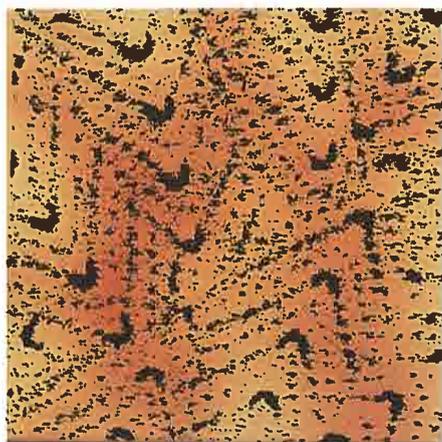
Pozzi-Ginori.

Alfonso Leoni, 1974.

*Disegno ripetitivo su formato 20x20 cm, eseguito per serigrafia soprasmalto e pennellatura a mano sul bordo.*

Maioliche Faentine.





*(da sinistra e dall'alto, in orizzontale)*

Roberta Martinetti, 1987. *Ripetitivo*, 20x20 cm, con fiammatura e serigrafia a 3° fuoco. I.S.I.A., Istituto Superiore Industrie Artistiche, Faenza.

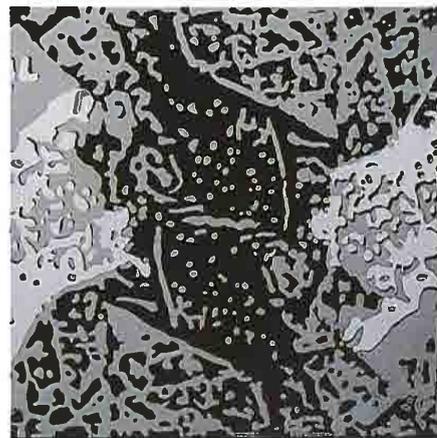
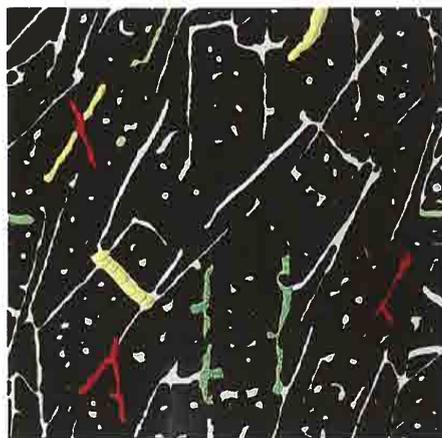
Franco Bucci, 1974. *Modulare*, 20x20 cm, serigrafia soprasmalto. Iris Ceramiche.



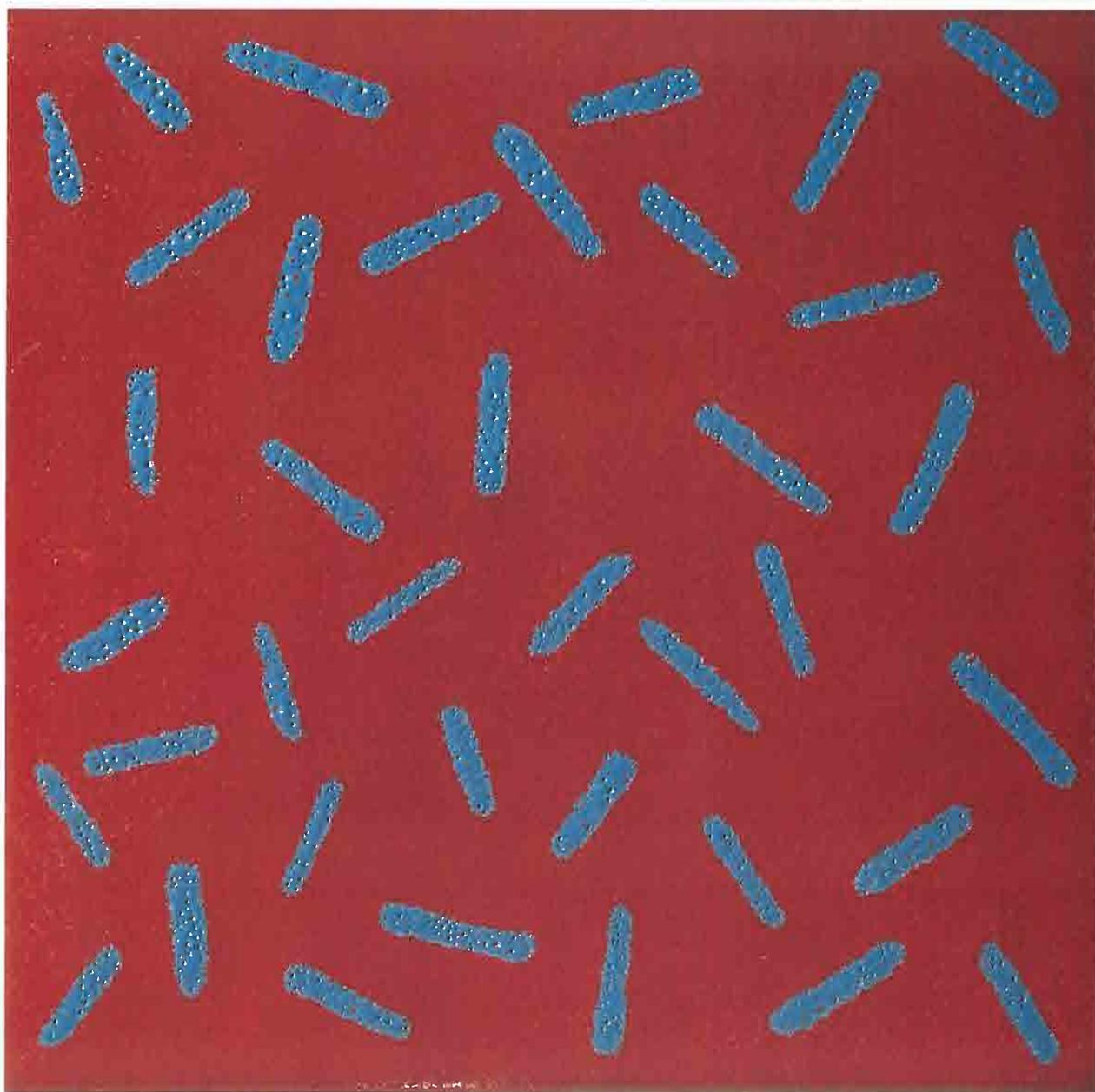
Pompeo Pianezzola, 1975. *Ripetitivo*, 20x20 cm, con serigrafia policroma soprasmalto. Ceramica Appiani.

Antonio Bullo, 1974. *Ripetitivo*, 20x20 cm, terraglia tenera con serigrafia sottocristallina. Iris Ceramiche.

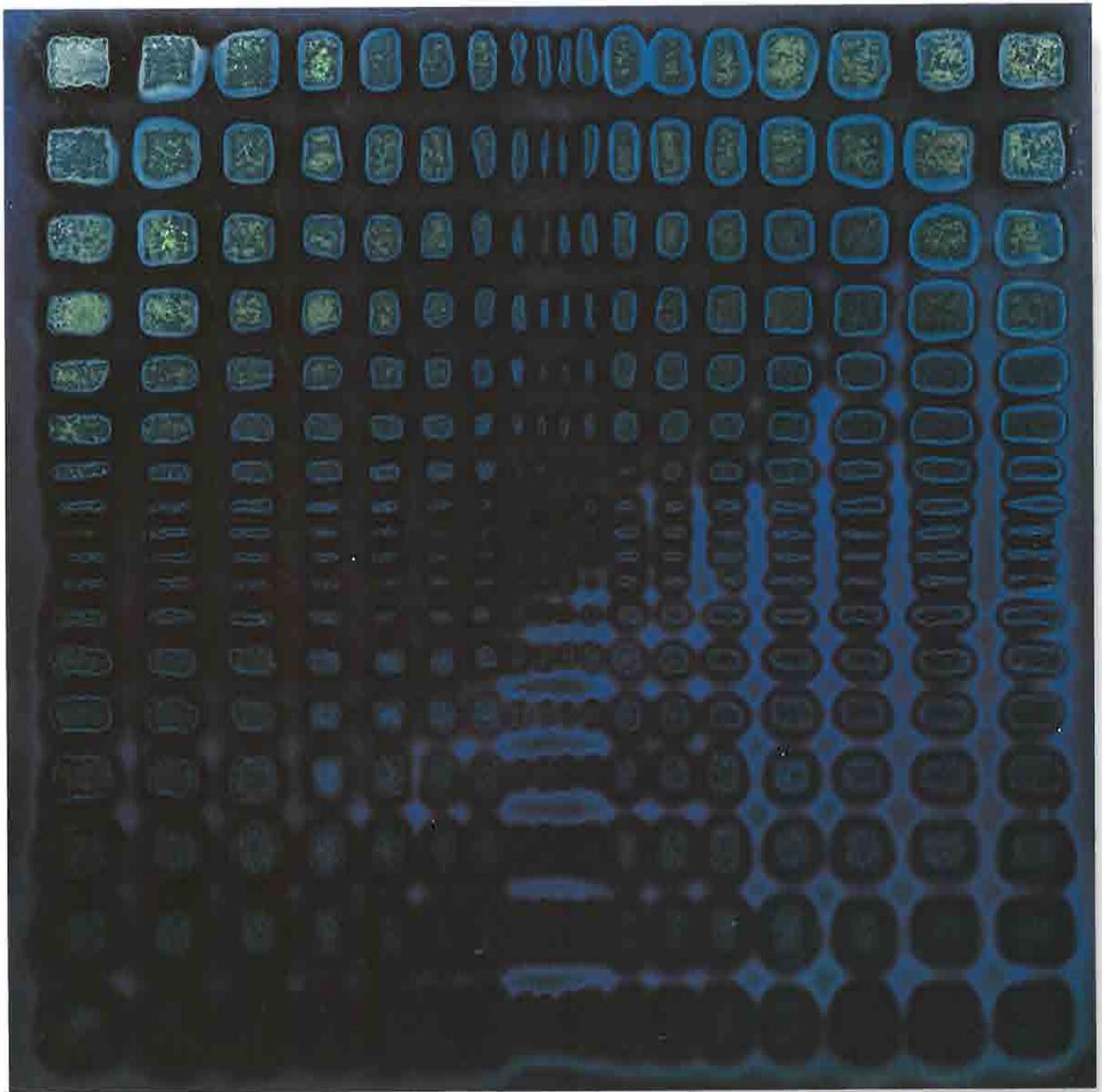
Adamo Tassinari, 1988. *Ripetitivo*, 20x20 cm, serigrafia policroma spessorata a 3° fuoco. Istituto Statale d'Arte, Faenza, docente Raffaella Cricca.



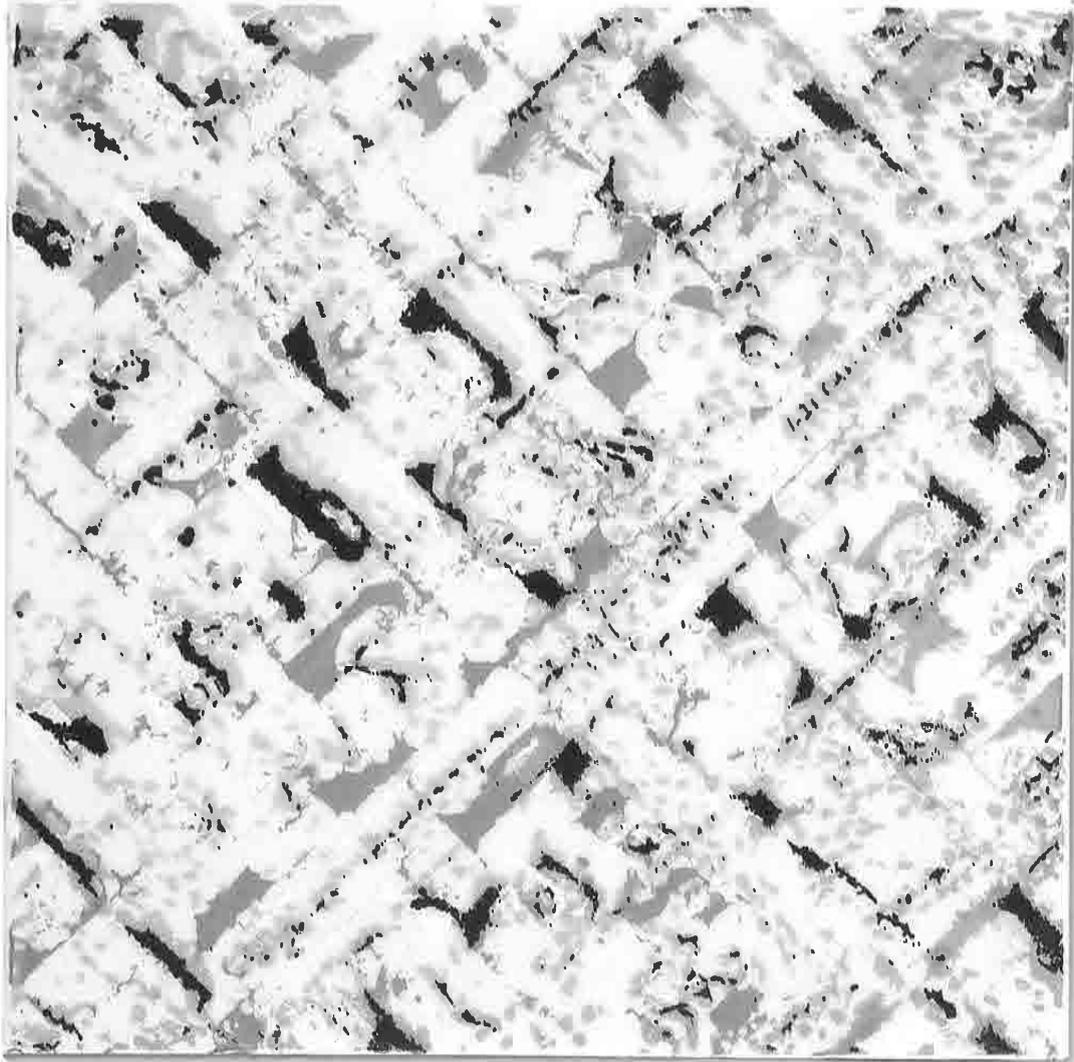
Daniela Pirastru, 1987. *Modulare*, 20x20 cm, serigrafia a due colori in 3° fuoco. I.S.I.A., Istituto Superiore Industrie Artistiche, Faenza.



Vieri Chini, 1981. *Ripetitivo*, 20x20 cm.  
*Questo prototipo fu eseguito con "stampino"*  
*(mascherina) e caduta di colore in polvere su*  
*smalto rosso selenio. Franco Pecchioli.*



Carlo Zauli, 1875. *Ripetitivo*, 25x25 cm, serigrafia e lustro con cottura riducente in muffola. Prototipo, Ceramica Antica.



Rolando Giovannini, *"Metropolis"*,  
1987. Coordinato 25x25 cm su tre  
piastrelle e due listelli decorati per  
serigrafia e terzo fuoco. Corallo  
Ceramiche Artistiche.

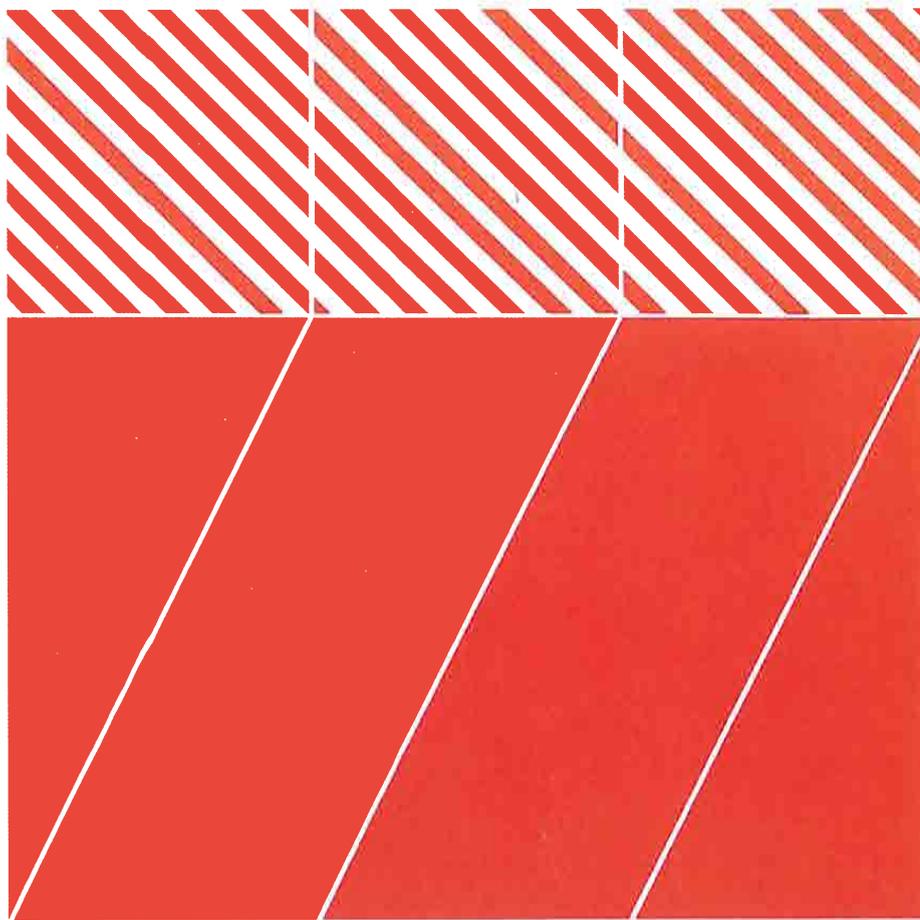
## LA DECALCOMANIA

Costituisce una delle tecniche decorative più antiche; la sua origine si fa risalire a metà del XVIII secolo, quando i principali metodi di stampa su carta, in essi compresa pure la litografia, avevano già avuto ampia sperimentazione e diffusione.

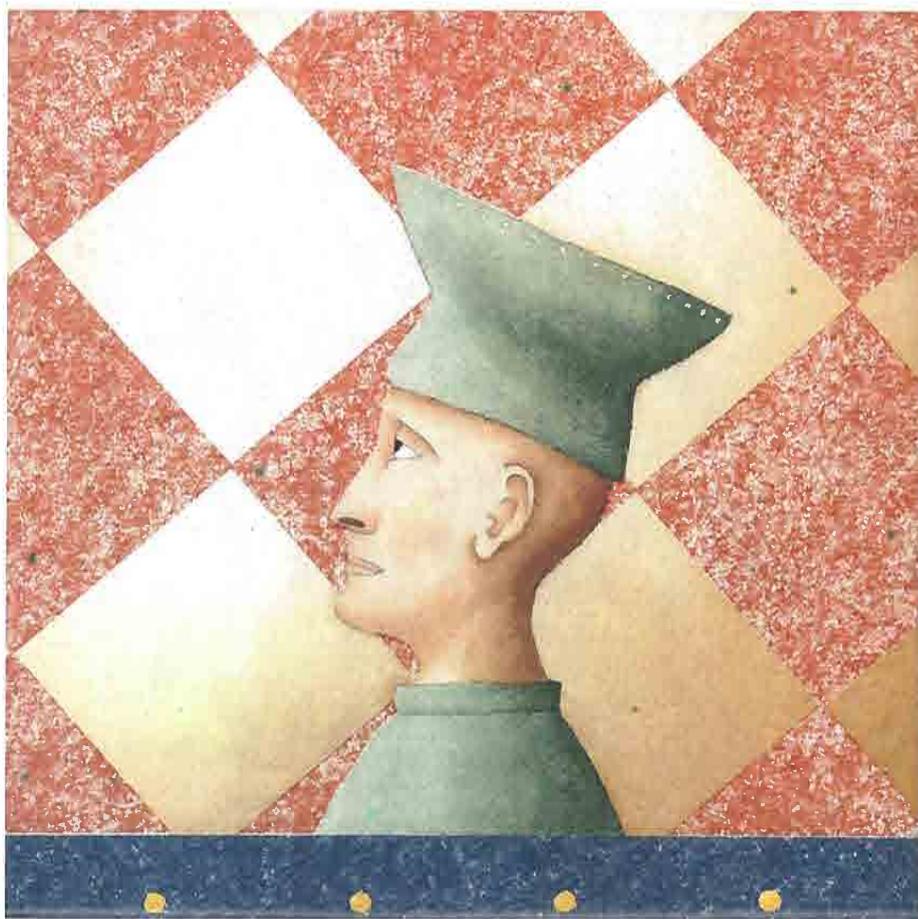
Chiamate *svivolanti* all'inizio del Novecento e comunemente indicate con il termine di *decals* o *transfer* in inglese, sono connesse alla produzione di grande serie, dove vengono impiegate costantemente. Si tratta di sottili pellicole decorate pre-

disposte su un supporto di carta, che vengono *trasferite* e posizionate sull'oggetto prima della terza cottura.

Anche se in questa sede ci si riferisce principalmente alla ceramica, con impiego nella stoviglieria, vasellame e piastrelle, la decalcomania ebbe un uso ampio in altri settori essendo il metodo più semplice per applicare un disegno, un'immagine (al tratto o mezzatinta, pure in quadricromia) o una scritta su una qualunque superficie anche non piana; il suo impiego e la sua produzione in quest'ul-



Roberto Arioli, Serie "DA", 1970. Ripetitivo, 20x20 cm, decalcomania a 3° fuoco. La trama dettagliata del disegno e con linee in diagonale non si prestava alla stampa mediante serigrafia diretta; l'elaborato inoltre non poteva essere realizzato a gran fuoco per via del colore rosso a base di selenio, necessitante, per questo tipo di tonalità e spessore sottile, di una cottura a piccolo fuoco. Elaborato conservato presso il Centro di Documentazione, Assopiastrelle, Sassuolo. Ceramica Gabbianelli.



Davide Pizzigoni, 1995.  
*Collezione "I Profili",  
 composta di sette soggetti  
 ad inserto di 15x15 cm,  
 realizzati mediante  
 decalcomania su cotto  
 fiorentino smaltato.  
 Accademia, Vicano,  
 Firenze.*

timo ambito sono stati ridimensionati negli anni dallo sviluppo dell'etichetta autoadesiva che in molti casi offre costi inferiori e maggiore versatilità.

Basa il suo sviluppo su alcuni requisiti peculiari quali la raffinata e ampia policromia, l'adattabilità a molti tipi di superfici, il perfetto rigore di riproduzione e fedeltà all'originale, la possibilità di riprodurre pressochè tutti i tipi di disegni e decorazioni, nonchè, nella serie, i costi limitati.

I limiti sono costituiti dalla manualità nell'applicazione sull'oggetto, fatti salvi

taluni rari casi di forme molto standardizzate, dove possono intervenire sistemi automatizzati più o meno evoluti per il posizionamento della decorazione sul pezzo; un altro aspetto che merita attenzione è la qualità del segno che, se da un lato è perfetta, dall'altro tradisce una evidente meccanicizzazione del procedimento, appiattendosi in una precisa risoluzione grafica: ciò collima anche con la scarsa integrazione che la decalcomania ha con il supporto ceramico essendo la cottura, *a piccolo fuoco* o *a terzo fuoco*, eseguita a 800°C circa, senza coinvolgi-



Gio Ponti, "Costumi Teatrali", da bozzetti originali dei costumi realizzati nel 1939 per il balletto di Strawinsky al teatro della Triennale. Piastrella ad inserto o a composizione satura in cottoforte 20x20 cm, smaltata in bianco opaco e decalcomania. Ceramica Bardelli, 1996.

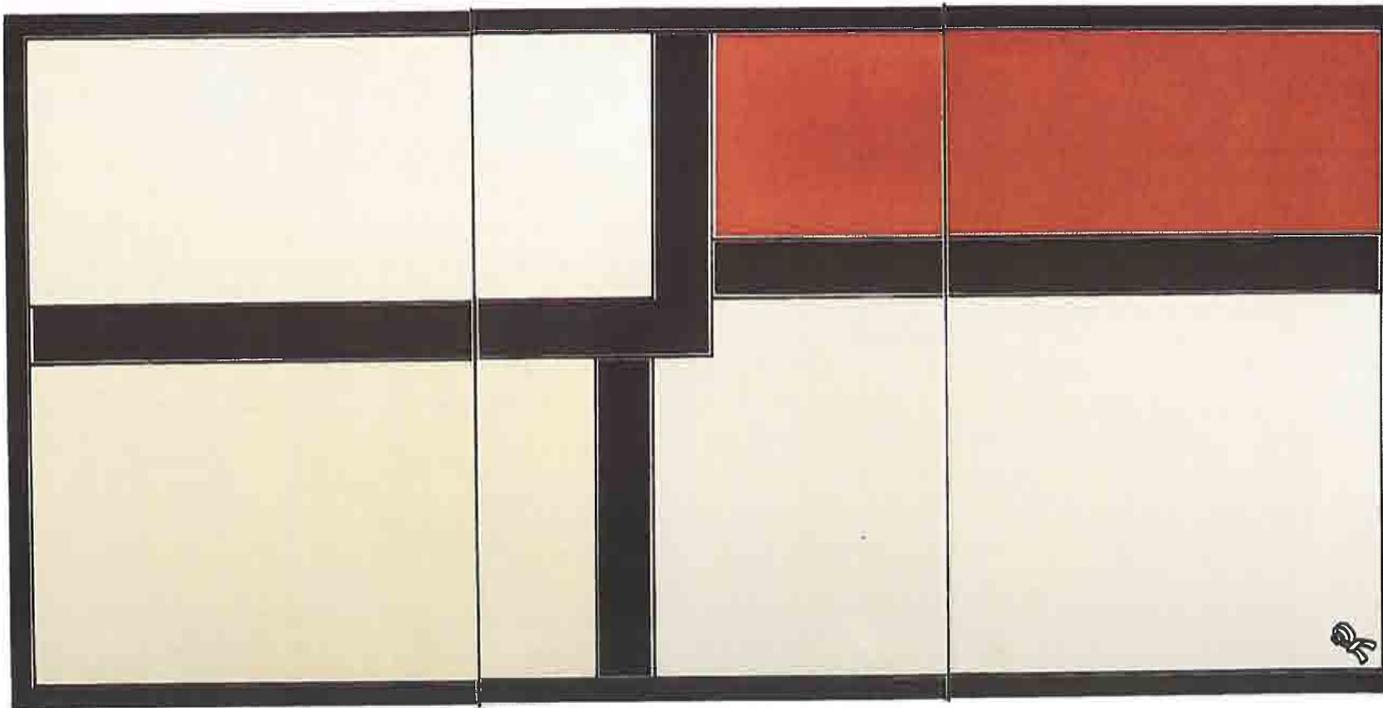
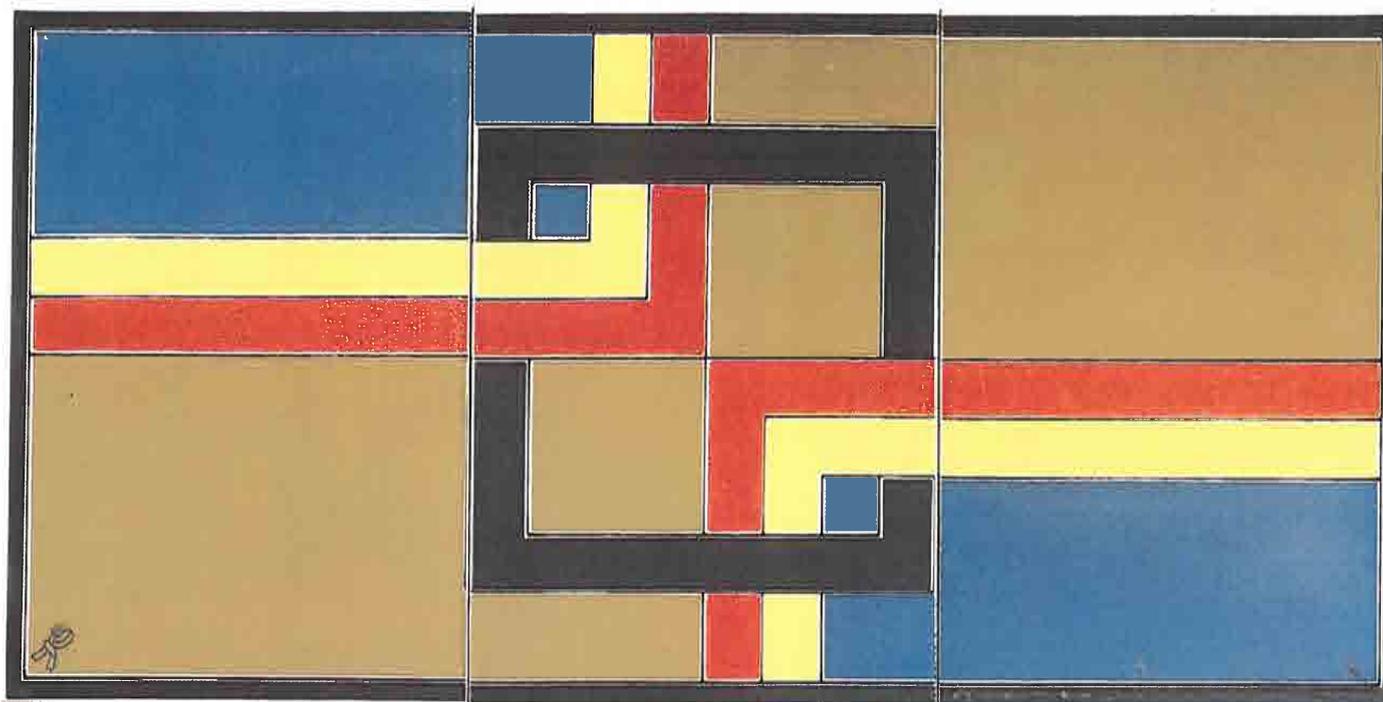
mento con semplice adesione all'inventriatura sottostante.

Ha dei costi di ricerca e di sperimentazione molto significativi, per cui l'aspetto progettuale preparatorio sulla carta assume particolare rilievo: il nuovo soggetto quando entra in lavorazione deve essere considerato praticamente attuabile nella produzione successiva.

L'esecutivo grafico deve sempre essere in dimensione esatta e al designer segue in ditta lo specialista *cromatore* che seleziona i differenti colori costituenti la decorazione. Sebbene vi siano aziende in gra-

do di autoprodurre i fogli stampati pronti per l'uso, questa attività è prerogativa di fabbriche specializzate che, per la stoviglieria, sono concentrate nella località di Sesto Fiorentino (tra le più riconosciute, la Cromocolor e la Decoritalia).

Una particolarità può essere costituita dal fenomeno presente all'inizio anni Ottanta, nell'industria della piastrella italiana di esportazione della sola decalcomania su semplice supporto di carta, per essere applicata e successivamente cotta nel Paese di produzione del manufatto finito; ciò in risposta alle richieste che al-





*(nella pagina a fianco)*  
 Roberta di Camerino,  
 1981. *Composizioni a*  
*pannello su tre elementi*  
*in verticale di 20x30 cm,*  
*eseguiti mediante*  
*decalcomania.*  
 Ceramica Campeginese.

*(in questa pagina)*  
 Gio Ponti, "Costumi  
 Teatrali", da bozzetti  
 originali dei costumi  
 realizzati nel 1939 per il  
 balletto di Strawinsky al  
 teatro della Triennale.  
 Piastrella ad inserto o a  
 composizione satura in  
 cottoforte 20x20 cm,  
 smaltata in bianco opaco  
 e decalcomania.  
 Ceramica Bardelli, 1996.

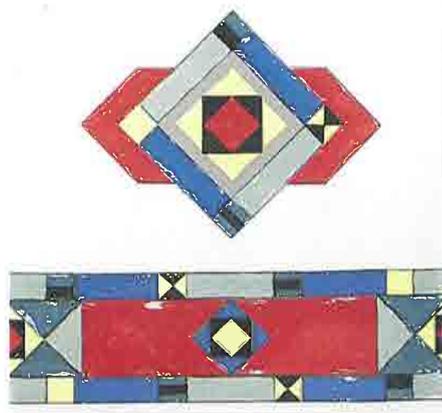
Pieranna Manara,  
 Limoges, 1979.  
 Piastrella coordinata in  
 cottoforte 20x20 cm con  
 decorazione su quattro  
 elementi in  
 decalcomania.  
 Ceramiche Ragno.

cuni mercati (soprattutto Sud-America) hanno del *Made in Italy* e di un *prodotto di qualità estetica e artistica* realizzato direttamente da operatori e creativi italiani da spedire per posta al luogo di utilizzo.

Una modalità di lavoro, quindi, che rinuncia alla presenza dell'artista o del designer in loco, sebbene le opere a conclusione siano originali.



Giancarlo Puliti, 1995.  
*Decorazione con balza su formato  
 20x20 cm, di tipologia  
 strutturale, fortemente policroma  
 realizzata mediante  
 decalcomania. Prototipo,  
 Cromocolor.*



Laboratorio dei bambini di  
 "Giocare con l'Arte", lavoro di  
 alunni di scuola elementare  
 condotto da Ivana Anconelli,  
 1994. Formelline in terraglia  
 tenera, modellate a mano e  
 decorate con ritagli di  
 decalcomanie a retini. Museo  
 Internazionale delle Ceramiche  
 di Faenza.

(nella pagina a fianco in alto)  
 Taihey Sugiyama (Giappone),  
 1987. Disegno modulare,  
 20x20 cm, realizzato con  
 decalcomania. Istituto Statale  
 d'Arte di Faenza, docente  
 Raffaella Cricca.



(sotto) Applicazione di una  
 decalcomania di Piero Fornasetti  
 presso la Ceramica Bardelli; il  
 sottile foglio di collodio decorato  
 viene posizionato e strizzato con  
 la spatola di gomma rossa.



## SCHEMA OPERATIVO

### *Il disegno*

Progetto con policromia ampia anche sfumata  
 Valutazione del progetto e OK alla prova di stampa  
 Selezione con scanner e a mano dei colori  
 Composizione condensata delle pellicole sul foglio di acetato  
 Registri e sequenzialità dei passaggi a stampa

### *La stampa*

Stampa offset  
 Stampa serigrafica con tessuti molto fini  
 Tipologie dipinte a mano  
 Stampa offset e impolveramento  
 Applicazione collodio sul disegno completo

### *L'applicazione*

Processo di applicazione decorazione sull'oggetto manuale  
 Ritaglio della carta-supporto isolando il disegno  
 Immersione in acqua tiepida della carta con la decalcomania  
 Formazione a sigaro della decalcomania  
 Separazione con scivolamento della pellicola al collodio decorata  
 Applicazione sull'oggetto con strizzatura dell'aria e dell'acqua eccedenti  
 Essiccazione e cottura  
 Alla prova di stampa con esito positivo seguirà la tiratura definitiva (min. 500 fogli)

# BIBLIOGRAFIA

- 1° Mostra Concorso Ceramica "Gran decoro, Catalogo, Reggio Emilia 1968.
- A. PICA, *Piastrelle italiane*, Roma 1969
- M. DI DONATO (a cura di) *Seminario Internazionale "La ceramica nell'Architettura". Atti del Seminario Ceramica Cava*, Roma 1970.
- M.DE MICHELI, A. CAROLA PERROTTI, *Antiche ceramiche di Grottaglie e Vietri sul Mare*, catalogo della "Prima Biennale d'arte ceramica popolare" Sesto Fiorentino 1977.
- Raynaud 1974-1976*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art moderne, Paris 1979.
- N.CARUSO, *Ceramica viva*, Milano 1979.
- L.F. DAY, *Pattern Design*, London 1979.
- P.L. BERTONI (a cura di), *Tecnologie Ceramiche per pavimenti e rivestimenti. Testo per corsi di formazione professionale*. Bologna 1980.
- G. DE MARCHIS (a cura di), *Piastrelle italiane ieri e domani*, Istituto Italiano di Cultura, Catalogo, Tokyo 1982.
- R.GIOVANNINI, *La serigrafia nella ceramica. Scuola Arte e Industria*, Faenza 1982.
- P.NAVONE, R.GIOVANNINI, *Piastrelle, rilevazione della produzione italiana di ceramica*, in "Domus", Rozzano 1983, n° 642, pp. 81-83.
- R. GIOVANNINI, *Un ipotesi per l'Industria: nuove proposte per la ceramica*, in "Domus" Rozzano 1983, n° 645, p. 67.
- N.CARUSO, *Decorazione Ceramica*, Milano 1984.
- C. PALMONARI, *Le piastrelle di ceramica. Guida all'impiego*, Sassuolo 1984
- P. SCARZELLA, M.C. TOMMASINI, A. AFFATICATI, R.GIOVANNINI, *Piastrelle storia e produzione*, in "Domus" Rozzano 1985, n° 664, pp. 73-75.
- STUDIO ORIGINAL DESIGNERS 6R5 (a cura di) *"New Design Piastrella Città Territorio"*, Catalogo, Milano 1985.
- Eau et Carreau*, Catalogo della mostra al Centre Georges Pompidou, CCI Centre Creation Industrielle, Parigi, 1985.
- Disegno e Design. La piastrella di ceramica dalle origini al futuro*, Catalogo, Sassuolo 1986.
- M.A. IANNELLI, *La produzione ceramica vietrese nella seconda metà dell'Ottocento*, Edizioni A. Tafuri, Salerno 1987.
- Giocare con l'Arte. I Bambini e i loro giochi con la ceramica*, Catalogo della mostra annessa al CERSAIE, Bologna 1987.
- C. RAVANELLI GUIDOTTI, *Il pavimento delle Cappella Vaselli in San Petronio a Bologna*, Casalecchio di Reno 1988.
- R. GIOVANNINI, *La maiolica italiana dell'Ottocento e del Novecento* in N. RILEY, *Le piastrelle decorate. Storia e collezionismo*, Novara, 1988.
- FARNESE, *The Art of Italian ceramic tiles through the centuries. Trianon de Bagatelle, Paris*, Milano 1988.
- R. GIOVANNINI, *Piastrelle, piastrelle - Tiles, tiles*, in "K, International Ceramics Magazine", Milano 1989, n° 12, pp. 86-93.
- R. GIOVANNINI, *Decorazione e tecniche decorative*, in "Interni", Milano 1990, n° 398, pp. 48-49.
- G. DONATONE, *La ceramica di Vietri sul Mare dalle origini all'Ottocento*, COBECAM, Napoli 1991.
- E. ALAMARO, *Giallo Vietrese*, in "Keramikos" 15, giugno 1990, pp. 52-63.
- E. ALAMARO, F. DONATO, *Gambone. La leggenda della ceramica*, Napoli 1991.
- M. ROMITO, *Torretta Belvedere di Villa Guariglia. Il Museo della Ceramica. Raito di Vietri sul Mare (Salerno)*, Salerno 1992.
- N. LIONELLO, R. GIOVANNINI, M. GALIMBERTI, *Il gran decor delle piastrelle*, in "Interni", Milano 1992, n° 418, pp.122-135.
- R. GIOVANNINI, *Riccardo Dalisi, poeta del design*, in "CA ceramica per l'architettura", Faenza 1993 pp. 82-86.
- PAUL SCOTT, *Ceramics and print*, Londra 1994.
- A. VUOLO, *Fotoceramica. (Arte-hobby)*, Montoro Sup. 1994.
- M. ZANINI, *La decorazione, comunicazione allo stato puro*, in "Tile Fashion" la rivista del terzo fuoco, supplemento a "Ce International" n°165, Faenza 1994 pp.6-7.
- J. CASTEL-BRANCO PEREIRA, *Portuguese Tiles, from the National Museum of Azulejo, Lisbon*, Lisbona 1995.
- A. RAVAGLI, *Una storia firmata*, in "Ce International, Ceramica per l'Edilizia" n° 170, Faenza 1995, pp. 64-69.
- A. GUERRIERO, *Progetti per l'universo*, in "Tile Fashion" la rivista del terzo fuoco, supplemento a "Ce International" n°172, Faenza 1995 pp.6-7.
- Centro di Documentazione dell'Industria Italiana della Piastrella di Ceramica*, Edicer, Assopiastrelle, Sassuolo, 1995.
- A. RAVAGLI, *Colori e Decorazioni di oggi*, in "Ce International, Ceramica per l'Edilizia" n° 177, Faenza 1996, pp. 56-65.
- B. MUNARI, *La decorazione delle piastrelle*, in "Tile Fashion" la rivista del terzo fuoco, supplemento a "Ce International" n°174, Faenza 1996 pp.6-7.
- J. CAPELLA, *Oggetti che pensano*, in "Domus", n°784, Rozzano 1996, p. 86.

## NeoCeramica, ovvero NeoC.

*Claudio Calzavacca e il punto di ricerca avanzato*

*Rolando Giovannini*

*Milkshake* è il nuovo evento di Claudio Calzavacca.

Un complesso di opere -quello presentato al Museo *Giuseppe Gianetti* di Saronno all'inizio di questo promettente 2009 per l'arte e per la disciplina della ceramica- da un lato marcato da inediti evidenti influssi iconografici di gusto medio orientale e dall'altro da trasalimenti primigeni di NeoCeramica.

Le composizioni, le figure, sono una espressione narrativa, un racconto trascritto con materie preziose, riflettenti opposte profondità e cupi abissali, manifestazioni di pensieri di ordine complesso. Ogni opera, forse perché espressione matura dell'artista, è densa, greve, articolata e commista di citazioni *Pop* poi inframmezzate da espressioni dell'universo *Concettuale* dei pieni anni Settanta.

Claudio Calzavacca ci sa fare: il suo lavoro è ineccepibile e la preoccupazione di agganci con le poetiche del recente passato, che lo videro protagonista e partecipe delle arti visive, lo portano ad una ricorrente rilettura dei fenomeni recenti. Una osservazione compiuta mediante l'occhio di oggi, usando il filtro dell'attualità, l'angolo visuale privilegiato dal quale tutte le contraddizioni si azzerano in una sorta di punto di origine, di inizio e di fine nel contempo.

In questo non parrebbe azzardato un parallelo con Gian Paolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni -in questi giorni presenti all'Istituto d'Arte di Faenza per un progetto di collaborazione artistica con tutti gli Studenti del *Ballardini*- quando raccontano il loro punto di vista sulla lettura nell'attualità delle cose e delle opere d'arte del passato, soggette ad un giudizio dell'occhio di oggi, filtrate dalla mentalità contemporanea; una modalità di percezione, quella di Bertozzi e Casoni, che sottopone il passato ad una ricontestualizzazione nel presente.

Non di rado così Calzavacca, rileggendo il proprio cammino e la propria formazione, gli stimoli e le emozioni, ne dà interpretazioni diverse, cresciute ed evolute nella contemporaneità. Un modo per riessere di continuo, per rigenerarsi, per correggersi, per perfezionarsi. Claudio è così mai pago, mai sfiancato, mai dissolto, anzi lotta, studia, ricerca, approfondisce, esegue, rimira, consolida, definisce, offre, esibisce.

Ma i segni della novità nella ceramica d'oggi emergono anche da altre esperienze che ne danno un senso compiuto, di interesse nazionale ed internazionale rinnovato.

Un esempio è Maria Christina Hamel con ceramica e neon nella inedita collezione "*Fiori di Luce*", prodotta da Superego Editions, presso la Galleria Tingo Design Gallery Milano (2 Dicembre 2008); a questo proposito si noti la risonanza con le esperienze di Mario Mertz sul neon del 1970 (la progressione numerica di Fibonacci, espressa con cifre scolpite al neon fatta scorrere lungo la scalinata circolare del Guggenheim di New York, sulla Mole Antonelliana di Torino e sulla Manica lunga del Castello di Rivoli), come pure -per la ceramica- la Mostra

collettiva "*Vasi di-versi*" 1992, tenutasi nella Villa Bernocchi di Premeno (VB) sul Lago Maggiore a cura di Alessandro Guerriero, dove era esposto un vaso luminoso con anse modellate in neon, foggiate alla ruota dal faentino Arnaldo Cavallazzi su disegno di un artista della stessa città. Poi il progetto "*Arte e Luce*" nella Ceramica di Deruta - *Ceramics Lights Made in Italy* (30 novembre 2008, Marchio Registrato), ideato dalla Fondazione Moretti e realizzato con il contributo del Prof. Mario Pisani e di chi scrive con la partecipazione di circa venti tra architetti, designers e artisti della Ceramica, guidati da Bruno Ceccobelli, Antonella Cimatti, Richard England, Alessandro Guerriero, Paolo Portoghesi, Signorini Associati.

Ma il punto sulle relazioni tra arte e design -al quale tema non è per nulla estraneo Calzavacca, che mira al confronto ed alla sperimentazione del suo estro in campo industriale come talune inedite ricerche formali e di sintesi materica condotte per l'*Alulife* di Milano (2008)- è stato fatto nella mostra *3° Biennale delle Chiese Laiche* in area Ravenna con venti designer e studi di progettazione; nomi noti e giovani agli esordi hanno offerto oggetti storicizzati e opere d'avanguardia sul tema della progettazione nel vasto campo dell'Interior Design, con capifila Augusto Betti, Silvia Cogo, Alberto Dassasso, Michele De Lucchi, Giorgio Gurioli, Manzi e Zanotti Design Studio, Marco Merendi, Giorgio Ragazzini, Roberto Rago, Roberto Semprini, Guido Venturini, Paolo Zani (Galleria San Vitale 41, Massa Lombarda, 8 novembre - 15 dicembre 2008).

Ma quali le novità percepibili da parte della *NeoCeramica*.

In primo luogo l'attualità della crisi contemporanea consente di approfondire la ricerca, di renderla più produttiva, finalizzata. Quando c'è necessità di stare sul mercato vanno affinate le tecniche, ridotti gli sprechi, studiate novità, create invenzioni, resi più efficaci i processi, le prassi. L'esigenza di risultato impegna ad indagare nuovi percorsi, a spingersi verso nuove sfide, a superare nuove frontiere (Arte Fiera, Bologna 23 - 26 gennaio 2009).

Se da un lato quindi ristagnano gli scambi, dall'altro ferve la cultura, si muovono le idee, si formano nuove aggregazioni. Questa necessità di rinnovamento la *NeoCeramica* l'aveva intuito nel maggio del 2007 con la presentazione al MIDC in Cerro di Laveno Mombello sulla riva orientale del Lago Maggiore, appunto di Claudio Calzavacca. Intorno al *maestro* si è composto un gruppo di artisti, studiosi, critici, giornalisti, che in più modalità hanno contribuito alla diffusione del manifesto del Movimento ordinato su due dozzine di sentenze, peraltro presentate recentemente al Museo Giuseppe Gianetti ed oggi rammentate sul sito istituzionale.

*NeoCeramica, Neoc, NeoC, NC, Neoceramica, Neo Ceramica*, sono le modalità con cui si esprime questo fermento artistico sorto il 13 maggio 2007 e del quale Calzavacca rappresenta lo spirito originale, costruito su una riappropriazione del fatto a mano, del virtuosismo, della competenza e varietà tecnica ed espressiva, segno evidente e testimone della conclusione del *Minimalismo* inteso come riduzione del linguaggio, della fantasie di creazione e di espressione del pensiero.

*NeoC* rappresenta oggi la sublimazione della decorazione, del colore, della vitalità, dell'atto pittorico e grafico e delle

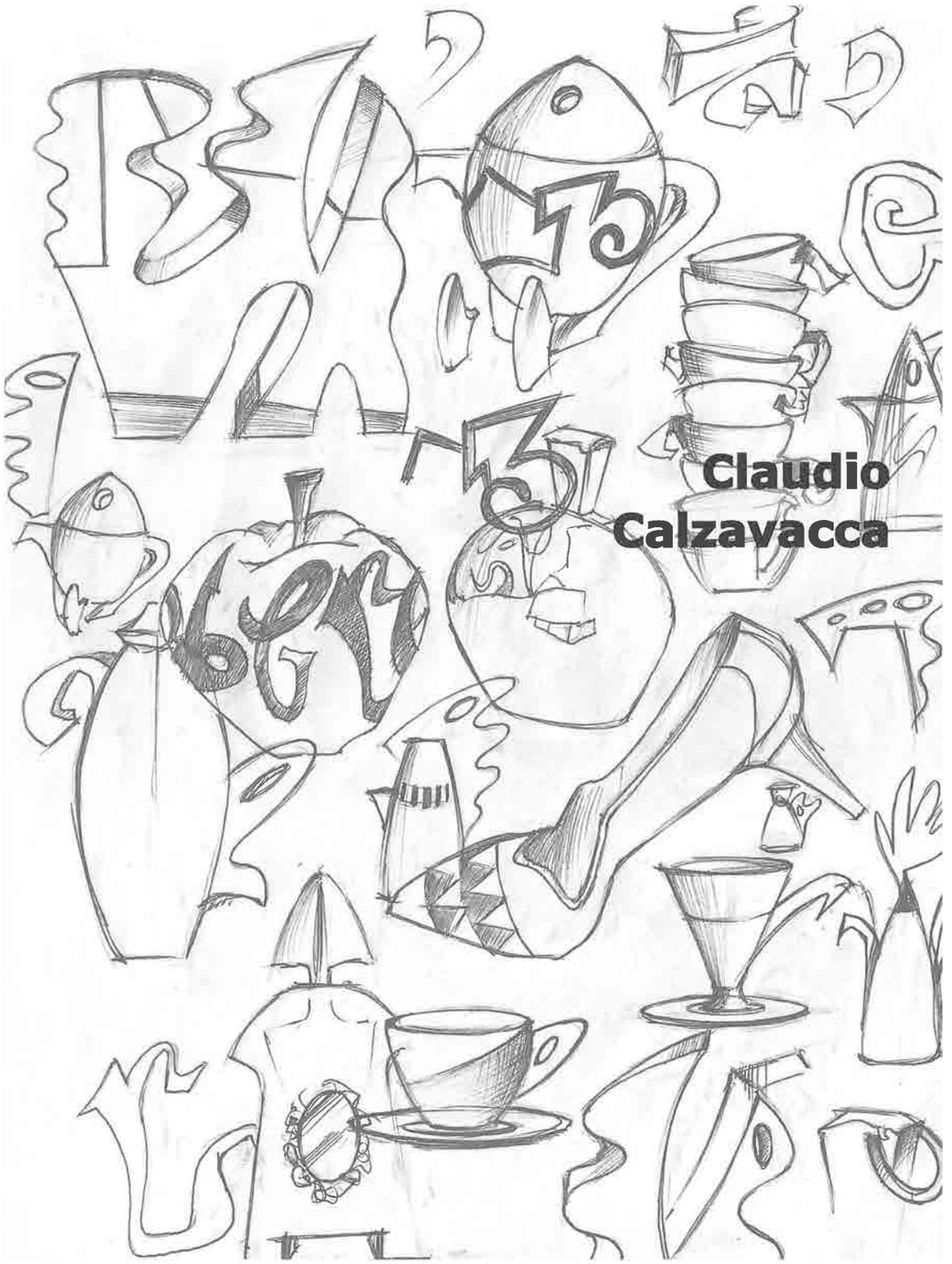
sue geometrie sia formali che di superficie.

Il tema della complessità preso a modo di glossario della poetica, dal quale attingere gli elementi compositivi del contemporaneo, le flessibilità di approccio al mondo globale e le sue differenti espressioni comunicative. Dal più piccolo inteso come proprietà del particolare, al più grande recepito come gigantismo dell'opera che si auto esibisce.

Il gesto onirico e fiabesco che trascrive nella indelebile ceramica una lettura del mondo, attraverso un infantile stupore, sito nel perpetuare un gesto, una modalità, un tema, un procedimento, uno stile, un effetto è reiterata confezione della metodologia e del processo.

Questo è *NeoC* e il *Maestro* Claudio Calzavacca ne occupa la parte centrale del solco.





**Claudio  
Calzavacca**

# MILKSHAKE

**Claudio  
Calzavacca**



Museo G. Gianetti  
Fondazione Centro Orientamento Educativo



Museo G. Gianetti  
collezione di ceramiche  
[www.museogianetti.it](http://www.museogianetti.it)

*Direttore*  
Maria Rosa Tagliabue

Conservatore  
Mara De Fanti



LICEO ARTISTICO G. FRATTINI

Via Valverde 8- 21100 VARESE  
Tel 0332 820670 FAX 0332 820470  
E mail: [artisticova@tin.it](mailto:artisticova@tin.it)



**spazioarte**

**LUIGI A. ROSSI**

*Mostra organizzata in occasione del 40° di Fondazione del Liceo Frattini 1969-2009  
Dal 16 al 31 maggio 2009*

MUSEO FLAMINIO BERTONI

via Valverde 2

tel +39 0332 252515

fax +39 0332 252514

[www.flaminiobertoni.it](http://www.flaminiobertoni.it)

[museo@flaminiobertoni.it](mailto:museo@flaminiobertoni.it)

orari: martedì, giovedì, sabato e domenica 14.30-18.30

altri giorni su prenotazione



# MILKSHAKE

## Claudio Calzavacca

Museo G. Gianetti, Saronno  
14 febbraio – 14 marzo 2009

Liceo Artistico A. Frattini, Varese  
In occasione del 40° di Fondazione del Liceo, presso:  
Spazio Rossi  
Museo Bertoni  
16 – 31 maggio 2009

*Mostra a cura di*  
Alessandro Castiglioni  
Rolando Giovannini

*Testi Critici*  
Alessandro Castiglioni  
Ettore Ceriani  
Mara De Fanti  
Rolando Giovannini

*Organizzazione*  
Mara De Fanti  
Commissione Mostre  
Liceo Artistico A. Frattini

*Allestimento a cura di*  
Claudio Calzavacca  
*Con la collaborazione di*  
Alessandro Castiglioni  
Massimo Conconi  
Mara De Fante

*Immagine Grafica*  
Claudio Calzavacca

*Documentazione Fotografica*  
Achille Ghidoni  
Gea Novelli

Ringraziamenti

PUNTOBERDAN

Col patrocinio di



# Tullio Mazzotti e la pittura

Rolando Giovannini

Si deve subito dire che è un grande onore scrivere sui Mazzotti ed in particolare ora su Tullio Mazzotti, giovane talento contemporaneo di *quarta generazione*.

Essere nato in un luogo intriso della cultura dell'arte, in un contesto ampio e soprattutto in una città, come non molte altre, sinonimo di profonda cultura artistica, quale Albissola, deve costituire una esperienza di vita veramente unica.

Questo aspetto è colto non solo da chi vive la storia di un luogo, ma pure da coloro che per tradizione, studi, passione e incontro hanno avuto l'opportunità di incrociare questo territorio così ricco di colori, di paesaggio, di orizzonti, non lontano dalle principali direttrici verso le grandi città del nord Italia.

E' così che le confluenze, gli incroci, le concomitanze, le opportunità, ben condivise e supportate da una sicura ospitalità, hanno consentito ai luoghi geografici di compilare pagine di storia come quella Futurista di inizio Novecento, dove più artisti applicarono pensiero e poetica con una attiva sperimentazione delle tecniche della ceramica, come pure sequenze artistiche straordinarie in periodi precedenti e successivi.

Tullio ha vissuto tra stampi, terre, oggetti, fin da piccolo, probabilmente giocandovi anche a nascondino con i coetanei, nonché celando qualche segreto in angoli poco frequentati e personali.

Questo perché così avviene per tutti quando si è piccoli, ma diverso può essere vivere in un contesto in cui tutto parla di innovazione, di creatività, di invenzione, di ideazione, di fare, fare bene, a regola d'arte.

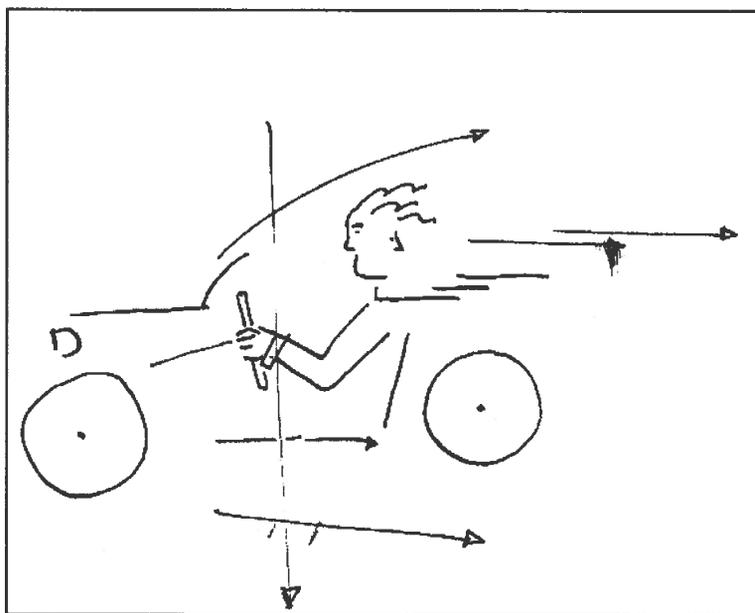
Senza creare questo intorno all'ultimo nato di Casa Mazzotti, non si può comprendere il personaggio. E non si può neppure capire perché egli - ben conscio di tutte le tecniche e di tutti i processi della ceramica dalla formazione alla vendita nell'indispensabile *negozio-bottega* - si rifugi non di rado nella pittura, in una sorta di isolamento personale verso una tela silenziosa, in un'atte-

sa, talvolta drammaticamente vuota.

Lo fa perché solo lì è se stesso, nonché fuori dalla necessità di un confronto, di un ruolo assegnato, di dover mostrarsi in stile e sintonia con gli avi, nonché essere più o meno bravo o storico di loro.

Seguendo una linea critica d'attualità poniamo alcune domande all'Autore, all'artista Tullio Mazzotti in Albissola Marina. La prima - quasi retorica - è tracciata così: da quando pratici l'arte e da quando la ceramica. Tullio risponde con impegno perché è fatto così, ha l'obbligo di essere rappresentativo, dogmatico, essenziale e chiaro: *"Bella domanda, non lo so. Da sempre materialmente, ma forse la domanda tende a sapere da quando consapevolmente. Ho ceramiche modellate di quando ero bambino, ne conservo una molto bella ... si tratta di una radio con l'antenna televisiva; ricordo mi ispirai alla radio di mia nonna, un oggetto che era nelle case, così come il boom economico fece spuntare sui tetti le antenne. Probabilmente misi assieme le due cose, successivamente verso i 13-15 anni creai un modo, detto "Arte Boom", spinto da mio padre verso il fare (senza però essere mai influenzato sul come esprimermi); è una cosa che nel tempo ho un po' rinnegato, ma*

*"Il pilota d'auto"*  
1996  
matita su carta  
cm 30x21



a cui ultimamente mi avvicino nuovamente”. Poi accenna al tema della sua formazione indicando la preziosa ed importante frequenza del Liceo Artistico Arturo Martini a Savona e gli studi di architettura presso l’ateneo genovese. La sua prima mostra in effetti avviene a 12 anni con l’amico Flavio Roma e risale al 1969, quando alla Galleria Alba Docilia in Albisola Capo espone delle sculture “*Ceramiche Boom*”. Come oggi Tullio fa parte dell’esclusivo movimento della “*NeoCeramica*”, ideato da Rolando Giovannini nel 2007 per un gruppetto di intellettuali artisti impegnati su più fronti della comunicazione - capostipite Claudio Calzavacca, presentato al MIDeC, Museo Internazionale Design Ceramico di Cerro di Laveno Mombello, col catalogo - così giovanissimo ebbe il merito di creare una nuova tendenza, un nuovo stile, un nuovo modo di rappresentarsi e di intitolare il proprio lavoro e percorso. Ciò, come si diceva, nella più certa impronta dei Mazzotti, che dello stile e della storicizzazione sono parte prima, evidenza concreta. Già questo, calato nel clima informale degli anni Sessanta, straordinariamente vissuti da Albissola con le costanti presenze in loco di Lucio Fontana, nonché del clima concettuale affidato a Piero Manzoni, è cosa veramente importante perché delinea il carattere e il ruolo di questo artista. Un “*media dell’arte*”, una persona che fa lievitare le cose, che partendo dall’apparente semplicità degli eventi e delle idee movimentata con corpi fatti il clima culturale. Piace in questo saggio rammentare la pubblicazione de “*Il Tornio*”, l’idea di farlo divenire non solo giornale ma opera stessa con lavori originali, firmati e d’Autore inseriti in ogni numero quasi si trattasse di tiratura limitata; oppure la gestione della Galleria d’Arte di Pozzo Garritta, luogo di confronto e di riflessione, come pure la gigantesca opera con neon realizzata su bozzetto di chi scrive e conservata nell’ingresso dell’Assessorato alla Cultura del Comune di Faenza (2004).

Esprimersi nel mondo della creazione ha una forte componente dettata dalla tecnica; l’opera nasconde, mimetizza il processo, dando talvolta la sensazione che non sia vitale; oppure, al contrario, eccedendo, esasperando al punto che sia ovvia. In realtà la tecnica, il processo del fare arte è essenziale, è paragonabile al “gusto” nel mangiare o alla melodia nella musica. Ecco quindi la domanda sulle tec-

niche preferite e più congeniali. Tullio, uomo che sa fare, temprato in ogni tipo di lavoro di bottega, obbligatoriamente navigato pure nel commercio, interpreta così la questione: “*La ceramica non mi piace particolarmente perché è lenta*”. E continua rappresentando la pittura come la più amata perché immediata, spontanea, capace di cogliere il momento, lo stato d’animo, di fermare quella sensazione emotiva che si fissa nel tempo e che inevitabilmente sparisce, svanisce.

Ora il tema del ruolo, della mission, dell’impegno sociale dell’artista. Lavoro, svago, dinastia, espressione o passione? “*Durante le mie giornate ci sono due anime: quella del lavoro, artigianale, imprenditoriale (che è la parte che mi affascina maggiormente anche se poi continuo a essere un casinista con più cuore che raziocinio); poi l’arte, dove la creazione e l’espressione sono disgiunte dal mercato*”.

*La mia linea di demarcazione sta nel fatto che l’artigianato risponde al mercato, l’arte risponde all’autore. La dinastia c’è, non posso farci nulla, né in un senso né nell’altro, credo comunque sia un vantaggio (forse)”*.

Il pubblico ama la dinastia, dà valore alla sequenza, alla storicizzazione e così pure il mercato, tuttavia Mazzotti - che pure ne è intriso e ne gode i privilegi - pare più profondo, meno incline al ready made, al tutto subito e in fretta; per chiarire la questione sul fatto che non si tratti di sola dinastia, si pone il quesito su quale relazione esista o si possa stabilire fra l’Arte e Tullio, risolta nel pragmatismo del produrre, dell’agire come esito senza troppi problemi.

Sul tema “Ami la pittura, fino a dove la pittura è rappresentazione e quando diviene poetica, pensiero”, si giocano le carte della regole, dello spessore di un artista, della motivazione, del reale contatto tra l’opera d’arte e lo spettatore, della profondità di ragionamento. Mazzotti risponde: “*Non amo la pittura, dipingo, è diverso; sono un figurativo nel senso che nei miei dipinti c’è sempre una rappresentazione di un’emozione, di una situazione, mentre nell’esecuzione non c’è assolutamente un raziocinio, anzi potrei spingermi a dire che dipingo come un informale, mentre (ripeto) nei contenuti sono un figurativo*”. E conclude, “... poi altra annotazione... delle schedature stilistiche (espressionista, impressionista, eccetera)

*non mi interessa assolutamente nulla". E da ultimo, "Quando diventa poetica e pensiero? non so dare un significato alla parola poetica".*

Un altro tema coinvolge Tullio Mazzotti, perché sembra si dibatta nel dubbio tra la rappresentazione consueta dell'artista di arti visive ed il comunicatore, colui che con il pensiero, la parola conquista, coinvolge, si esprime, e domandiamo se sia più vicino alla sua sensibilità rappresentare quel che si vede oppure affidare all'opera (il quadro o la scultura) un messaggio, una comunicazione.

Il tema proposto è importante e si assiste ad una risposta meditata, articolata, avveniristica:

*"Forse rappresentare, ma può starci anche una comunicazione, il problema però è che la comunicazione esiste solo quando arriva a destino e ancor di più quando c'è il ritorno comunicativo (quando esiste bidirezionalità) e questo non dipende solo da noi stessi. Conclusione, si può esserci comunicazione nei miei lavori, in generale però rappresentazione o forse ancora di più espressione".*

Anche alla recente Biennale di Venezia, Beatrice Buscaroli e Luca Beatrice - curatori che fra l'altro hanno portato con Bertozzi & Casoni la ceramica al vertice delle arti visive e plastiche - hanno espresso la linea di scelta degli autori italiani rappresentati identificandola nella modalità del "concept", modo di spiegare se stessi e il proprio operato nell'attualità.

Quindi a Tullio la richiesta di definire la propria idea di arte, di pittura:

*"qwertyuiopasdfghjklzxcvbnm  
mnbvcxzlkjhgfdsapoiuytrewq  
qazwsxedcrfvtgbyhnujmikolp  
plmoknijbuhvygctfxrdzeswaq*

*prova a trovare il concetto con il quale ho composto le quattro parole, c'è un concetto, ma non è detto che serva a qualcosa, mi piace dipingere, non so cosa faccio neppure quando lo sto facendo, quando racconto a qualcuno come faccio un quadro (e in genere non lo faccio) mi suggeriscono di non rendere pubblico il mio modo di lavorare perché sembrerebbe riduttivo, senza concetto, casuale, non mi importa dei colori, del tipo di colore, della cromatica, dei materiali, uso tutto casualmente, basta che abbia tante cose, pastelli, olio, tempera, oro, vernici, smalti; sembra che non abbia metodo, invece sto pensando che il non metodo sia metodo".*

Ottimo. Questa, una modalità per comprendere di più la personalità, la sua profonda motivazione, la sua risposta alle persone ed al contesto mediante una gioia e leggiadria che si respira. Il tutto non avulso dalla Famiglia, dalla Fabbrica, sicuramente custodite da Tullio ma con l'amore e la professionalità del padre Giuseppe, detto Bepi Mazzotti.

Ecco infine le "Parole chiave" e taluni giudizi circa Tullio Mazzotti: Concettuale, Polimaterico, Scrittura, Graffiti, Intelligenza, Solitudine, Eros, Protesta, Colore, Rapidità, Ready made, Vignettistico, Anni Settanta, Opera e opere per i Musei, Obbliga il pubblico ad essere interlocutore dell'opera, concepisce l'Opera d'arte nel giornale come l'architetto Alessandro Guerriero ipotizzò e realizzò nel 1988 la vendita di oggetti di design nelle edicole, Oscar della Ceramica attribuitogli con Bepi dall'Istituto d'Arte a Faenza nel 2006 nella sede del MIC, Torido a Faenza alla Regia Scuola di Ceramica nel 1928 (allievo - si pensi bene - di Gaetano Ballardini, Anselmo Bucci, Giovanni Gentile, Fernand Guey, Maurizio Korach, Gio Ponti, Bernard Rackham, la suggestione che Torido e i Futuristi in Faenza siano idealmente connessi, Rapporto solidale con Campese, Manfredi e Giovannini, e infine la "Fabbrica Casa Museo G. Mazzotti 1903".

Da ultimo la omonimia con Tullio Mazzotti detto d'Albissola, suo prozio, ceramista e futurista (anch'egli alla Scuola d'Arte di Faenza nel 1935 con una trattazione dal titolo "Dalle ceramiche liberty alle aeroceramiche futuriste"): questo apparente fardello ha di sicuro condizionato la vita del nostro artista, tuttavia la storia è ricca di casi di ripetizione e di rinforzo del nome e ciò non può che essere di buon auspicio e di giovamento al suo percorso in autonomia.

La grinta e l'estemporaneità che pone nel quadro quasi a divorarlo, a farlo proprio, a segnarlo con simboli e artifici spesso criptati, segnali in codice mirati per alcuni, sono la vera garanzia dell'osatura del più giovane Tullio, che esprime la saggia cultura italiana del nostro tempo, dove alla competenza informatica (che egli ben conosce) si affiancano le doti del saper guardare, del saper vedere, dell'iniziativa, del progetto.

Questo sia facendolo germogliare dal poco che prosperare dal molto, come solo i grandi sanno fare.