

SCUOLA INTERNAZIONALE DI CERAMICA

LA MERIDIANA

Verso uno standard

di Bernard Leach

Quella che vi propongo qui di seguito è la traduzione
del primo capitolo del libro

A Potter's Book scritto da Bernard Leach.

Un'opera fondamentale che nei decenni scorsi è stata
uno strumento essenziale per il grandissimo sviluppo
della ceramica artistico-artigianale,
specie nel mondo anglofono e nord europeo.

E' un testo che trovo ancora molto attuale e che
ho fatto tradurre per farlo conoscere
anche in Italia con la convinzione che possa essere utile
ad artisti coinvolti nella ricerca e nella
proposta di prodotti di qualità,
così come a tutti coloro che alla qualità hanno
dedicato una parte importante della loro vita.

LA MERIDIANA

Loc. Bagnano 135 50052 Certaldo Firenze

Tel +39 0571 660084 Fax +39 0571 660821

www.pietro.net

pietro@pietro.net

Dal libro *A POTTER'S BOOK* di Bernard Leach
Faber and Faber, 3 Queen Square, London, 1940

Capitolo I *Verso uno standard*

Pochissime persone in questo paese pensano che fare ceramica sia un'arte, e fra quei pochi la grande maggioranza non ha nessun criterio estetico che li aiuti a distinguere fra ciò che è veramente ben fatto e ciò che è semplicemente appariscente. Ancora più svantaggiata è la posizione del ceramista comune, il quale, senza alcun modello di appropriatezza e bellezza derivati dalla tradizione, non può produrre capolavori, e, di conseguenza, nemmeno ottimi lavori.

Il ceramista non è più un "campagnolo" come in passato, e neppure lo si può descrivere come un operaio industriale: le circostanze fanno sì che egli sia un artista-artigiano che lavora per lo più da solo o con pochi assistenti. L'industria ha praticamente estinto l'arte popolare in Inghilterra (la si ritrova solo nelle regioni più remote dell'Europa) e l'artista artigiano, sin dai tempi di William Morris, è stato il principale mezzo di difesa contro il materialismo industriale e la sua insensibilità verso la bellezza.

Dobbiamo innanzitutto fare chiarezza sul fatto che il lavoro del ceramista o del vasaio-artista, che realizza tutti o quasi tutti i processi di produzione con le proprie mani, appartiene ad una categoria estetica e che i risultati finali delle operazioni dell'industria, o produzione di massa, appartengono ad un'altra categoria, completamente diversa. Nel lavoro del vasaio-artista che tornisce i suoi vasi, c'è unità di disegno ed esecuzione, cooperazione fra mani e personalità in quanto il designer e l'artigiano sono la stessa persona. Tutto ciò non accade nelle produzioni di massa per le quali il compito del designer è quello di disegnare o progettare l'utensile, spesso realizzato in stampi o in singole parti e poi successivamente assemblato. L'arte dell'artista-artigiano, usando la terminologia di Herbert Read, è intuitiva e umanistica (una mano, un cervello); quella del designer di produzioni di massa, è invece razionale, astratta e strutturale, più vicina al lavoro di un ingegnere o di un costruttore piuttosto che a quello di un artista. Ogni metodo ha il suo significato estetico. Entrambi possono essere buoni o cattivi. La distinzione sta nel relegare l'esecuzione non solamente al designer ma ad attivare una produzione meccanizzata. Quest'ultimo tipo di prodotti non potranno mai avere le stesse, intime qualità dei primi, ma negare loro la possibilità di essere prodotti eccellenti nel design, nei limiti di ciò che la riproduzione meccanica consente, sarebbe quantomeno ottuso ed ostinato. Un'automobile come la Rolls Royce Phantom raggiunge una sorta di perfezione sebbene la sua attrattiva sia principalmente intellettuale e materiale. Qui mi pare si arrivi al punto cruciale della questione: il prodotto di qualità fatto a mano è direttamente soggetto alla fonte prima dell'attività umana, mentre il prodotto fatto a macchina, anche al suo massimo livello, è attivato solamente dall'intelletto. Non c'è dubbio che il lavoro intuitivo dell'artista-artigiano viene considerato appartenente ad un più alto, più personale ordine di bellezza; ciò nonostante la ceramica industriale al suo meglio, fatta dai disegni di un costruttore che è un'artista, può certamente avere una componente intuitiva¹. Attraverso una prudente valutazione possiamo altresì affermare che circa i nove decimi della ceramica industriale

¹ "Tutte le volte che il prodotto finale di una macchina è disegnato o determinato da una persona sensibile ai valori formali, il prodotto può e diventa un lavoro d'arte astratto nel senso più sottile del termine"
H. Read, *Art and Industry*, p.37

prodotta in Inghilterra, come in molte altre nazioni, è irrimediabilmente brutta sia nella forma che nella decorazione. A parte poche eccezioni incontriamo

dappertutto forme deprecabili e decorazioni banali. Con la sola eccezione di poche forme tradizionali per la ceramica da tavola e di altre disegnate dai migliori designers e dipinte dai migliori artisti (nessuno dei quali ceramista) prodotte da industrie del calibro della Wedgwood, della Royal Worcester, della Minton, dalle fabbriche Makin e Gray di Hanley, ed esclusi anche pochi disegni puramente funzionali, alcuni dei quali tradizionali, come i vasi da acidi di Doulton, ci imbattiamo dovunque con forme banali e decorazioni pretenziose, qualità forse più effettive nei “vasi a fantasia”, vasi con decorazioni floreali e altri pezzi ornamentali nei quali troviamo una crudezza di colore combinata con un’inappropriatezza delle decorazioni e un cattivo gusto delle forme che bisogna semplicemente vedere per credere. E sebbene i processi meccanici siano addirittura meravigliosi (basti pensare ad esempio alla smaltatura, pulitura, misurazione e punzonatura dei milioni di piastrelle da bagno prodotte ogni mese cotte in forni unici a cottura continua), il solo fatto che essi siano prodotti di massa non giustifica il fatto che essi siano così brutti. Né, nel caso del vasellame, la velocità e l’esattezza della fattura e la qualità delle colle può giustificare la bruttezza delle decorazioni e la scarsa idoneità delle argille. Addirittura, tanto più elaborate e costose sono le decorazioni, tanto più sono insignificanti e prive di vitalità, finendo con l’assomigliare alle decorazioni stantie di quel naturalismo che era di moda nel novecento, quando l’attenzione al dettaglio e la fedele riproduzione di immagini su porcellana in colori smaltati erano considerati l’apice dell’arte della ceramica – arte estremamente “applicata”! D’altro canto se gran parte della ceramica prodotta oggi in Inghilterra è industriale e inferiore nella forma e nella decorazione, la sua inferiorità non è tanto imputabile al modo in cui viene prodotta (poiché la ceramica industriale può essere di buona qualità e bella a vedersi, se disegnata dalla persona giusta), quanto piuttosto alla mancanza di interesse dell’industriale per il buon design. La mancanza di iniziativa artistica da parte dei produttori deve essere imputata alle condizioni di generale caduta di gusto della competitività industriale. Il pubblico è sempre più lontano dalla produzione degli articoli di uso quotidiano, e sebbene i suoi imprenditori, compratori e venditori commerciali, sottostimino puntualmente ciò che piace alla gente, essi non possono essere completamente biasimati per il fatto di approvvigionare “mercati sicuri”. Anche se, come sostiene Pevsner “non si può giudicare un industriale troppo severamente perché non esulta ogni volta che gli viene suggerito un miglioramento” e che “sarebbe assurdo suggerire ad un industriale di produrre ciò che potrebbe rovinarlo per il bene della comunità”, non vediamo alcuna ragione perché egli non debba lavorare, per quanto gli è possibile, per rimpiazzare e realizzare forme e decorazioni triviali con forme e decorazioni gradevoli, a dispetto di tutti quei commercianti che sostengono di dover produrre cose di cattivo gusto perché “alla gente piacciono”, quando la realtà è che la gente non ha che poche possibilità di scelta. A parte un costo iniziale più elevato per l’acquisto di argille più idonee e quello per la reperibilità di un designer competente, non ci sono motivi per credere che la ceramica industriale di buona qualità debba essere più costosa di quella di cattiva qualità. E’ chiaro che i migliori standard della ceramica mondiale, per esempio quelli del periodo T’ang e Sung in Cina e il meglio dei Ming, i celadon e i Ri-cho della Corea, la produzione dei primi maestri giapponesi della cerimonia del tè, l’antica ceramica persiana, Siriana, Hispano-Moresca, i *Bellarmines* tedeschi, alcuni esempi di ceramica ingobbiata di Delft e inglese non possono essere paragonati al lavoro industriale perché tali ceramiche erano espressioni umane unificate. Non erano meccanizzate. Ciò nonostante è indubbio che il designer industriale possa imparare molto da questi prodotti, specialmente dalla dinastia Sung e dalla prima fase di quella Ming. L’uso, da parte del ceramista cinese, dei colori e delle proprietà naturali delle argille, la qualità degli smalti (per esempio quella delle famiglie

Ying-ching e Tz'ou Chou), la bellezza e la vitalità delle proporzioni nelle forme, potrebbero essere una forma di ispirazione costante per il designer dedicato alla produzione di massa non meno che per l'artigiano. Non vogliamo screditare il percorso scientifico e utilitaristico dell'industria della ceramica inglese affermando che la bellezza raggiunta dai ceramisti Sung era già ad un livello molto superiore di quella a cui le industrie inglesi Josiah Wedgwood abbiano mai aspirato. Le due tradizioni e i metodi di produzione sono radicalmente diversi e le qualità intuitive ed organiche della ceramica Sung non potranno mai essere completamente espresse dai metodi razionali e strutturali della grande industria. La concentrazione su produzioni meccaniche, pratiche e funzionali è, al giorno d'oggi, necessaria e giustificata e, come ho già detto, non c'è ragione di presumere che questi prodotti, con la loro precisione, la linea piacevole e la tecnica perfetta, oltre che la perfetta funzionalità, non posseggano una bellezza propria. Perfino durante il corso degli ultimi due secoli, alcuni prodotti realizzati a colaggio avevano un disegno ammirabile e, molto spesso, la decorazione, specie il Japan e altri disegni convenzionali del XVIII e XIX secolo erano, se non grande arte, dotati di grande fascino. Sarebbe sorprendente se gli abili designers di oggi non fossero capaci di produrre disegni e decorazioni di altrettanta bellezza.

La cosa è invece diversa per il ceramista. Egli è addirittura costretto ad ispirarsi alle produzioni migliori dei periodi precedenti e può, sia che si tratti di gres che di porcellana, accettare senza esitazioni lo standard Sung. Di fatto ci sono solo pochi ceramisti inglesi che lo accettano ed il loro lavoro è senza dubbio il migliore fra quelli prodotti oggi². Altri fanno riferimento all'antiquata tradizione dell'*arts and crafts* (arti e mestieri) che sembra aver avuto origine in Francia verso la fine del XIX secolo e sono stati ampiamente influenzati dal disegno moderno giapponese che diventò di moda in seguito all'esibizione parigina del 1867. I suoi tratti caratteristici sono la debolezza della forma, specialmente dell'orlo e del piede, (con l'eccezione della ceramica salata dei Martin Brothers molta della quale era stata influenzata dal disegno giapponese), e gli smalti grezzi in cui la qualità estetica si perde nella tecnica, come sempre succede quando si scambia il mezzo per il fine. E' facile immaginare quale impressione ebbero sui ceramisti le scoperte fatte prima da Chapelet in Francia e più tardi da William Burton in Inghilterra, su come ottenere i colori brillanti e gli smalti flambé per alte temperature usati nel periodo Ching. Ma, in assenza di una tradizione, la tecnica trionfò sull'arte e l'eccentricità e la debolezza sul vigore. Il tentativo ripristinato durante il periodo preraffaellita della decorazione a lustro fatta da William de Morgan non portò, come ci si aspettava, a niente di nuovo e vitale sia nella forma che nella decorazione. E neppure l'esempio della ditta Doulton nella preservazione del "salato" inglese sembra aver avuto alcuna influenza sul vasaio-artista, eccezione fatta per i fratelli Martins e per W.Gordon. Nell'assenza di un qualsiasi accordo, per quanto inarticolato, di un modello comune, si potrebbe sperare nell'opera occasionale di un cosiddetto genio nel campo delle "belle arti" (risultato, di solito, di un'esistenza difficile fatta di dolore e povertà). Ma nell'arte applicata, che dipende dalla collaborazione fra il laboratorio e la costante vendita al pubblico, la speranza è persino minore. Di fatto, almeno in certe "belle arti", specie in musica e letteratura, esiste quello che si potrebbe definire uno standard classico grazie al quale il lavoro contemporaneo può essere paragonato alle grandi opere del passato. Che il criterio di

² In Europa non c'è mai stata una tradizione di gres ad eccezione della ceramica salata del Reno. "Accettare il modello Sung" è una cosa molto diversa dall'imitazione di certi pezzi Sung. Significa, per quanto possibile, usare materiali naturali nello sforzo di ottenere la miglior qualità della terra e dello smalto; nella tornitura e nel raggiungimento di unità, spontaneità e semplicità di forma e, in generale, la subordinazione di tutti gli sforzi di ingegnoseria, alla diretta, incosciente abilità dell'artigiano. Una stretta adesione ai modelli cinesi, per quanto elevati, non può essere incoraggiata perché, qualunque sia la fonte del potere dello stimolo, quello che conta è come lo usiamo. Noi non siamo i cinesi di mille anni fa e le condizioni razziali, sociali ed economiche che hanno prodotto le tradizioni nell'arte del periodo Sung non si ripeteranno mai più. Questa, tuttavia, non è una ragione valida per non attingere quanta ispirazione possiamo dai ceramisti di quel periodo.

bellezza sia una cosa viva, un flusso costante, è vero, ma c'è qui almeno un continuo, per quanto in continuo cambiamento, consenso d'opinione rispetto a ciò che può essere definito un grande raggiungimento. Per quanto riguarda la ceramica questo criterio ha appena raggiunto il suo livello di coscienza nell'uomo occidentale. Esiste invece da molto tempo in Oriente, specie in Giappone, dove la sensibilità estetica della gente educata viene stimolata da critici esperti da almeno tre secoli. Data la mancanza di spazio parlerò solo in breve di questo grande culto estetico e del suo standard di apprezzamento artistico che non ha rivali al mondo. A questo proposito non posso fare di meglio che indicare alcuni estratti, condensati e parafrasi di Soetsu Yanagi, leader intellettuale del movimento giapponese arti e mestieri.

“In molte occasioni faccio visita a collezionisti d'arte di grossa fama, ma troppo spesso trovo che gli articoli di uso quotidiano delle loro abitazioni sono ben lontani dall'essere artistici. Anzi mi lasciano spesso col triste sospetto che questi collezionisti, in realtà, non apprezzano veramente la bellezza.”

“Per me la cosa più importante è vivere la bellezza nella vita quotidiana e affollare di bellezza ogni momento. E' allora e solo allora che l'arte dell'uomo viene investita in senso totale del più ricco significato. Questo perché i suoi prodotti sono quelli fatti da artigiani per la massa del popolo e nel momento in cui questa arte declina, la vita della nazione è rimossa dalla bellezza. Finché la bellezza abiterà solo nei pochi pezzi creati da pochi geni, il Regno della Bellezza sarà molto lontano dall'attuarsi”.

“In Giappone, fortunatamente, agli oggetti fatti a mano è stato attribuito un alto valore attraverso la cerimonia del tè. In ultima analisi il *Cha-no-yu* è un mezzo per armonizzare vita e bellezza... Potrebbe essere inteso come l'estetica delle arti pratiche. In tutte le sue applicazioni – architettura, giardino, utensili – i principi sovrani sono l'utilità e l'adornamento della vita con raffinatezza. Non bellezza per amore della bellezza stessa quindi, ma bellezza come risposta ai bisogni immediati della vita: questa è l'essenza della cerimonia del tè...”

“Ci si potrebbe chiedere: qual'è dunque la natura della bellezza che è stata scoperta da questi maestri? ... In primo luogo non è individuale ... Come nell'Europa medievale arte significava aderenza alla tradizione, anche in Oriente il lavoro d'arte o d'artigianato era egualmente governato da principi comuni... Alcune delle tazze da tè più famose erano originariamente i più semplici degli oggetti di uso popolare in Corea e in Cina; molte erano le scodelle per il riso dei contadini coreani. Ma l'occhio sorprendentemente abile del maestro del *Cha-no-yu* scoprì in questi oggetti strani e dimenticati una bellezza unica perché le cose che più lo affasciano sono gli oggetti di uso comune. In breve *Cha-no-yu* può essere definito come un'estetica di cose viventi nelle quali l'utilità è il primo principio di bellezza. E questa è la ragione per cui tanta importanza è stata data a degli oggetti necessari per la vita quotidiana...”

“Un altro importante aspetto dell'arte popolare è la sua semplicità e modestia. Qui la qualità della stravaganza che è sempre associata con oggetti d'arte costosi è completamente assente ed ogni eccedenza di decorazione è sgradevole... La semplicità può essere pensata come la caratteristica di cose da poco, ma dobbiamo ricordare che si tratta di una qualità che si armonizza bene con la bellezza. Quello che è veramente bello è spesso semplice e proporzionato... Mi dicono che San Francesco d'Assisi professava quella che chiamava “Povertà Santa”: una cosa posseduta in qualche modo in virtù della povertà ha una bellezza indescrivibile. Il popolo giapponese ha una parola speciale – *shibui* – per esprimere questo ideale di bellezza... Una parola impossibile da tradurre soddisfacentemente in italiano. “Austero”, “modesto”, “sobrio” sono le parole che più si avvicinano al significato di *shibui*. Etimologicamente l'aggettivo *shibui* significa “severo”, e viene usato per descrivere una sensazione di profonda e modesta quiete. Il semplice fatto che noi abbiamo tale aggettivo non è importante, l'importante è che tale aggettivo rappresenta il criterio finale per indicare la più alta forma di bellezza. Si tratta inoltre di una parola ordinaria, ripetuta continuamente nel

corso di una normale conversazione. Di per sé è strano che un'intera nazione condivida una parola standard per la valutazione estetica. In questo criterio estetico che indica ciò che è migliore e più bello possiamo osservare il principio fondamentale del gusto estetico del popolo giapponese...Se avete viaggiato molto nella campagna giapponese dovrete esservi imbattuti in uno di quei monumenti di pietra che si trovano agli incroci o negli angoli deserti e che recano l'iscrizione *Sangai Banrei To*. L'iscrizione significa "un monumento dedicato alle anime sconosciute e trapassate di milioni di persone in tutto il mondo". Questo monumento è un'espressione della compassione buddista per tutte le innumerevoli anime trascurate e dimenticate. Io sono uno di quelli la cui preghiera va ad erigere tali monumenti nel Regno della Bellezza".

Da un contesto buddista quindi, eticamente molto simile a quella cristianità medievale nella quale i neo-tomisti avevano radicato la loro attitudine verso l'arte, sembra che Yanagi, con queste parole toccanti e vigorose, abbia lanciato una provocazione non solo ai suoi contemporanei giapponesi ma a tutti noi, una provocazione al nostro eccessivo individualismo. Si può addirittura avvertire un forte senso di perdita per quei periodi storici in cui l'elemento pubblico - con la propria religione originaria, le proprie basi psicologiche ed estetiche - potevano tutto come influenza e sorgente vitale ricca di nobiltà e trasformazione.

La tradizione di un vasaio risente dell'eredità culturale nazionale e nei nostri tempi ci troviamo di fronte al venir meno dell'ispirazione cristiana nell'arte. Abbiamo urgente bisogno di una cultura unificante dalla quale possa svilupparsi una tradizione nuova. Il problema del ceramista è, in sostanza, un problema universale ed è difficile vedere come una soluzione che non miri almeno ad uno scambio reciproco fra oriente e occidente possa fornire, all'umanità come al singolo ceramista, fondamenta solide per il nascere di una cultura globale. La democrazia liberale che servì come base per lo sviluppo industriale, oggi può darci solo un vago umanismo, insufficiente per l'ispirazione artistica almeno quanto le teorie di Carl Marx o il concetto totalitario della vita nazionale, ma continua quantomeno a garantirci un ambiente in cui l'individuo è relativamente libero.

Il nostro bisogno di un criterio nel campo della ceramica è apparente e sembra essere fornito dal lavoro dei ceramisti T'ang e Sung, ampiamente accettato come il più nobile conseguimento in questo campo. Per riuscire ad assimilare con successo gli stimoli estranei c'è bisogno di un organismo sano e resta da vedere se in Europa sia rimasta sufficiente vitalità per assorbire gli stimoli provenienti dal primo periodo cinese della ceramica ancor più di quanto abbiamo fatto nei secoli XVIII e XIX con la produzione di porcellana del tardo periodo cinese. Al momento è difficile credere che la generale arroganza del nostro materialismo e la particolare autosufficienza del commercio della ceramica ci permetteranno di percepire - ad eccezione di qualche artista o persona particolarmente sensibile - la raffinata gamma dei primi valori orientali. Le influenze delle culture straniere, sia nell'arte che nell'industria, devono passare attraverso un'assimilazione organica prima che possano diventare parte del nostro bagaglio culturale. Per di più questo succede solo quando tali influenze suppliscono ad un bisogno inerente, solitamente iniziato dall'entusiasmo e dalla profonda convinzione di uomini che siano stati capaci di operare tale sintesi. L'imitazione superficiale di forme, decorazioni, colori e tecniche cinesi non significa nulla a meno che non nasca una nuova vitalità da combinazioni diverse. La tentazione del ceramista di fronte a una tale mole di cambiamento è quella di farsi indietro, paralizzato dalla frustrazione; ma non possiamo permetterci di aspettare che si alzi l'onda di una cultura nuova.

La necessità di un fondamento psicologico ed estetico comune in ogni gruppo di lavoro di artisti non può essere esagerata, se le opere che ne risultano intendano mostrare una qualche vitalità. Nelle fabbriche gli obiettivi principali sono legati alle vendite e ai dividendi e le considerazioni estetiche debbono rimanere secondarie. I prodotti possono essere ben fatti e l'organizzazione premurosa e persino umanitaria, ma né al lato creativo della vita personale

del lavoratore, né al carattere dei suoi prodotti come espressioni umane di perfezione potrà essere dato lo stesso grado di libertà che giustamente ci aspettiamo da un lavoro fatto a mano. L'attività essenziale in una fabbrica è la produzione di massa per soddisfare le mere necessità di vita mentre la funzione dell'artigiano è più generalmente umana.

Il problema è ulteriormente complicato per la semplice ragione che le persone attratte dal lavoro fatto a mano oggi non sono più semplici campagnoli, che per generazioni hanno lavorato nella protettiva inconsapevolezza della tradizione, ma sono principalmente consapevolissimi studenti d'arte. Vengono da me, anno dopo anno, dal Royal College o dalla Central School o da Camberwell, per periodi più o meno lunghi - generalmente brevi - di apprendistato. Appena hanno appreso abbastanza, o perlomeno quanto loro credono essere abbastanza, se ne vanno e iniziano a lavorare per conto proprio. Pochissimi hanno dimostrato di essere artisti. Per non parlare degli altri, quelli che passano attraverso queste scuole per poi sparire o che continuano a produrre lavoro scadente. Nella tradizione passata avrebbero sviluppato e usato i loro talenti più modesti mentre nella nostra tradizione non si può sfuggire dall'avvertire una sensazione di grande spreco.

Le antiche tradizioni del lavoro fatto a mano che permisero ad umili artigiani di prendere parte e contribuire in modo determinante ad attività come la produzione di piastrelle e di vigorose brocche medievali e che culminarono in magnifiche coproduzioni come la cattedrale di Chartres, sono da lungo scomparse. I piccoli laboratori artigianali dei Tofts e di altri ceramisti sono stati sostituiti da fabbriche come quelle di Wedgwoods e Spodes, e in brevissimo tempo l'arte del mestiere, costruita in secoli di esperienza, il rapporto intimo fra materiali e forme, la vita comune, modesta, quasi familiare del laboratorio sono state sostituite dalla specializzazione e dall'inevitabile sviluppo della produzione di massa. Nessun individuo può essere biasimato o lodato per questo: come molte altre istituzioni tutto ciò avvenne in risposta ad un bisogno umano, muovendosi in parallelo da un lato con il lento sviluppo della democrazia economica e dall'altro con un incremento senza precedenti della popolazione. Sebbene si sia oggi raggiunto un punto in cui, per la prima volta nella storia umana, siamo in grado di produrre più che abbastanza, dal punto di vista dell'artista o dell'artigiano o di qualsiasi persona sana di mente, il problema rimane quello irrisolto della distribuzione equa ma anche quello della disumanità di molte cose realizzate.

Nel campo della ceramica la responsabilità del cattivo gusto dilagante del secolo scorso e dei nostri giorni sta principalmente nella produzione industriale e nell'indifferenza a considerazioni estetiche da parte dei singoli industriali e nella loro influenza sulla sensibilità del pubblico³. Sebbene gli industriali diventeranno, con il passare del tempo, sempre più coscienti dell'attrattiva e della necessità di forme e decorazioni migliori è anche evidente che, durante gli ultimi venticinque anni, si è verificato un cambiamento di grandi conseguenze sul giudizio estetico, non solo in Inghilterra ma letteralmente in tutto il mondo. E' emerso un nuovo tipo di artigiano ed un nuovo tipo di ceramica da lui elaborato, risultato di un modo di vedere immensamente più aperto. Un'altra onda

di ispirazione è arrivata dall'estremo oriente: dalle tombe coreane e cinesi, saccheggiate e disturbate dall'abuso del commercio occidentale, è nato un nuovo modo di apprezzare la bellezza della ceramica.

Sono passati ormai circa cinquant'anni da quando Carrier, un giovane scultore francese, cominciò a produrre gres basandosi sui antichi modelli giapponesi. A Parigi un certo numero di ceramisti (Delaherche, Decoeur, Cazin e molti altri) seguirono le sue orme. I loro lavori erano ispirati alla semplicità e all'austerità dei ceramisti del periodo Sung. In Olanda, Germania, Austria, Scandinavia, America, Giappone e Inghilterra c'è stata una reazione simile agli stessi stimoli e anche i prodotti industriali ne sono sempre più influenzati. Basti

³ Questo non significa che il lavoro dei ceramisti inglesi che lavoravano a mano alla fine dell'800 e nel primo 900 fino a quindici venti anni fa, o da molti di loro ancora oggi, non dimostri maggior gusto. E' tuttavia probabile che l'esempio dato dall'industrialismo, e lo sforzo per venirne fuori, sia responsabile anche della loro frustrazione.

citare Sèvres e Copenhagen. Fra tutti questi sforzi individuali il giapponese e l'inglese sono, a mio parere, i migliori.

Le creazioni in ceramica, come tutte le altre forme d'arte, sono espressioni umane: il piacere, il dolore o l'indifferenza che proviamo guardandole dipendono dalla loro natura che è l'inevitabile proiezione della mente del loro creatore. Come conseguenza della loro "separazione" dalla vita, le arti industriali, non meno delle belle arti contemporanee, soffrono, oggi più che mai, di eccessiva auto-coscienza o di quello che spesso viene chiamato atteggiamento, cosa molto diversa dal carattere inconscio, inerente e personale che distinse tutti i grandi periodi dell'arte creativa. E' inoltre importante ricordare che, sebbene la ceramica sia fatta per essere usata, questo non semplifica in alcun modo il problema dell'espressione artistica; non può esserci pienezza o completa realizzazione dell'utilità senza bellezza, raffinatezza e fascino, per la semplice ragione che la loro assenza, alle lunghe, deve risultare intollerabile sia al produttore che al consumatore. Non desideriamo solo il cibo ma anche il piacere, il godimento del mangiare. La fabbricazione continua di cose che non trovano gioia sia nella produzione che nell'uso può produrre solo noia e condurre alla sterilità. Inoltre la maggior parte di ciò che la gente oggi considera piacevole nella forma, decorazione e colore della ceramica è così banale, così falso e ridicolo nella confusione fra perfezione meccanica e bellezza, che basta questo come indizio della nostra "sottocultura" popolare.

Le forme artistiche di una comunità sono le cristallizzazioni della sua cultura (il che può essere una cosa molto diversa dalla sua civilizzazione) e le tradizioni della ceramica non fanno eccezione alla regola. Nel periodo T'ang non è difficile riconoscere la caratteristica genialità cinese per la sintesi, che, reinterpretando l'ideologia greca e buddista alle necessità contemporanee e combinando questi elementi nella struttura originaria dei concetti taoisti e confuciani, di fatto modificò ed estese i confini dei loro concetti di bellezza e verità. Nel periodo di maggior splendore, quello della dinastia Sung, tutte queste diverse influenze si saldarono insieme perché l'unificazione assumeva allora valore supremo. Analoghi processi di sintesi sono sempre stati attivi fin dall'inizio dell'era industriale, ma da allora in poi l'ambiente culturale ha perso molta della sua forza assimilativa e le idee che abbiamo adottato e usato sono state forgiate in una concezione di vita in cui l'immaginazione è subordinata all'invenzione e la bellezza alla domanda del mercato. Al giorno d'oggi la tecnica, il mezzo per il fine, è diventato il fine di per sé e tutto ciò non fa che giustificare la critica cinese che considera la nostra civiltà una civiltà "dentro - fuori".

Fin dall'ultimo quarto del XIX secolo, il processo innovativo iniziato da William Morris ha avuto luogo principalmente fuori dall'industria culminando in quello che ho chiamato l'individuo, o artista-artigiano. Iniziata come protesta contro l'uso irresponsabile del potere, il movimento terminò in opere pseudo medievali poco legate all'artigianato e alla vita della nazione. Sorse così

l'affermazione dell'era meccanica nell'arte: il funzionalismo. Attraverso Picasso⁴, le Corbusier e Gropius dei Bauhaus il funzionalismo espanse la sua influenza su tutte le arti. Un movimento che, per quanto basato dai suoi iniziatori su un concetto nuovo e dinamico della forma tridimensionale, tende, fra coloro che cercano di applicarlo alla produzione industriale, a portare con sé uno sforzo troppo intellettuale per scoprire norme di metodo e di utilità. Tale processo limita la gioia del lavoro al solo designer mentre trascura l'irregolarità e l'elemento irrazionale in tutte le attività, inclusa quella della ceramica. In questo sta il significato dell'artigiano-artista in contrapposizione al designer industriale. Praticamente unico fra coloro che producono, egli esercita la responsabilità del fare cose esclusivamente per uso umano, oggetti che siano proiezioni dell'uomo stesso, vivi in se stessi. La questione dello

⁴ Vale la pena ricordare come lo stesso Picasso, forse l'artista vivente più creativo, scrivesse: "l'arte decorativa non ha alcuna somiglianza col lavoro del pennello, con la produzione di un quadro. Una è utilitaria, l'altra un gioco nobile. Una poltrona significa lo schienale sul quale ci si appoggia. E' un utensile. Non è arte." *Creative Art*, giugno 1930.

standard ha per lui un'importanza vitale che, se recepito dall'industria, avrebbe la possibilità di raggiungere ognuno. Egli si trova di fronte ad una tradizione spezzata e, quello che è ancor più importante, ad una cultura in rapido processo di cambiamento. La nostra sensibilità alla bellezza è amministrata per la maggior parte da pochi uomini di genio. Questo perché, nella storia di tutte le nazioni, con lo svilupparsi dell'industria l'ingenuo, intuitivo artigiano cede sotto la tensione provocata dal passaggio da mani e utensili a macchine industriali. Il suo buon senso, il suo vigore creativo, la sua capacità di assimilare metodi nuovi e nuove idee si corrompono. Solo l'artista e l'artigiano che abbiano una percezione eccezionale e una gran forza di carattere avranno qualche possibilità di selezionare ciò che ha valore nella moltitudine di idee che oggi gli scivolano addosso. Nel momento in cui l'artigiano diventa individuo staccato dalla propria tradizione egli si trova nella stessa posizione dell'artista. Probabilmente tutto ciò non ha grande importanza, specie se si considera il numero di artisti e di opere contemporanee che saranno ancora ricordati fra cento anni. Ma la questione più importante è: come faranno i ceramisti di oggi, in tempi di tale disintegrazione, a scoprire il loro peculiare concetto di verità, in altre parole, il loro modello, e con quale mezzo potrà esso essere trasmesso ad altri artisti-ceramisti in modo tale che un lavoro di qualità, specie di uso domestico, possa essere riprodotto? Ricordo ancora vividamente le sensazioni provate quando, venticinque anni fa, mi trovavo dinanzi ai meravigliosi esempi di ceramica della dinastia Sung nel Museo di Tokyo chiedendomi come un ceramista potesse, al giorno d'oggi, impossessarsi di una bellezza così impersonale, così inevitabile – il paziente, modesto risultato di secoli di tradizione sviluppatasi gradualmente attraverso l'esperienza di complesse, crescenti, esigenze materiali; l'emozione sublimata di una lunga successione di artigiani cinesi e coreani. Ero sconcertato. Adesso so che è un compito che va oltre il potere di chiunque, e ciò che rende la questione - lontana dall'averne una qualsiasi unità di proposito e fede - ancora più problematica è che oggi gli artigiani inglesi sono talmente ossessionati dal punto di vista individuale da snobbare spesso la sola idea di un modello comune. L'indipendenza rappresenta qualcosa di molto prezioso quando la si raggiunge, ma un orgoglio eccessivo del suo possesso si trasforma bruscamente in dissonanza fra scopo e azione, finendo col confondere l'artista stesso. A partire dalla Grande Guerra tuttavia, ci sono stati almeno una serie di segnali di cambiamento nella scienza, nella filosofia, nella politica anche nell'accettazione universale da parte di giovani artisti di un modello astratto geometrico più o meno comune. Ma perfino questo nuovo fattore comune è stato accompagnato da una crescente consapevolezza di vuoto e sterilità.

Noi artigiani che siamo stati chiamati artisti, abbiamo il mondo intero cui attingere per avere stimoli di bellezza. E' già abbastanza difficile mantenere la propria integrità in questo vortice, vivere in modo vero e lavorare assennatamente senza il potere di sostegno della tradizione, che ha guidato tutte le arti applicate in passato. Nel mio caso particolare il problema è stato condizionato dall'essere nato in Cina ed educato in Inghilterra. Ho avuto pertanto questi due estremi della cultura ad ancorarmi, ed è stato questo ad obbligarmi a ritornare in Giappone, dove la sintesi dell'oriente e dell'occidente sono andati avanti. Lì ho imparato, vivendo fra i giovani, a spingermi avanti con loro nella speranza di legare insieme quegli elementi dagli estremi del mondo che oggi stanno dando forma all'arte della prossima era. Può darsi che io tenda a evidenziare troppo i significati reciproci di oriente e occidente, ma se consideriamo quanto dobbiamo all'oriente anche solo nel campo della ceramica, e quanto è recente il riconoscimento da parte dell'occidente della bellezza suprema del lavoro del primo periodo cinese, forse sarò perdonato per il bene della conoscenza diretta che sono stato capace di raccogliere, relativamente allo spirito e al modo in cui tale lavoro venne prodotto.

Il modo o la tecnica verranno trattati nei capitoli successivi: fin dall'inizio sto cercando di afferrare uno spirito ed un modello che riguardino sia l'oriente che l'occidente. Ciò che vogliamo sapere è come riconoscere la buona o cattiva qualità di un vaso qualsiasi, e

possiamo almeno affermare che innanzitutto si dovrebbe cercare la natura del vaso e conoscerlo come espressione del ceramista. Egli potrebbe essere un semplice “campagnolo” o uno Staite Murray. Nel primo caso il periodo nel quale ha vissuto, la sua cultura e le sue caratteristiche nazionali giocheranno un ruolo più importante della sua personalità. Nel secondo caso invece, è possibile che sia la personalità a predominare. In ogni caso è la sincerità ciò che conta e secondo il grado in cui la forza vitale del ceramista e la cultura che gli sta dietro fluiranno nel processo della creazione, il prodotto risultante avrà una certa vitalità oppure no.

Ho cercato spesso un metodo per suggerire alle persone che non hanno mai fatto ceramica un modo di approccio per riconoscere ciò che è ben fatto, un metodo che fosse basato su un’esperienza umana comune piuttosto che su di un accurato esame estetico. Un famoso ceramista giapponese, il Sig. Kawai, di Kyoto, quando gli veniva chiesto come si potesse riconoscere un buon lavoro, rispondeva semplicemente “col proprio corpo” vale a dire con la mente che agisce attivamente attraverso i sensi, trattenendo forma, tessitura, modellatura e colore, e riportando queste vivide impressioni iniziali all’esperienza personale di uso e bellezza combinati insieme. Ma siccome la ceramica è destinata ad usi che ci sono tutti familiari, la difficoltà sta probabilmente non tanto nell’abilità di riconoscerne il giusto adattamento della forma alla funzione, quanto piuttosto in altre direzioni: nella non familiarità con la natura dei materiali grezzi e delle argille, con le possibilità e i limiti naturali, perfino nell’incertezza verso le qualità più imponderabili della vitalità e della relativa eccellenza della forma, entrambe componenti indispensabili della bellezza. Dobbiamo sempre ricordare che la dissociazione di uso e bellezza è una cosa puramente arbitraria. È vero che esistono pezzi che sono utili ma non belli e altri che sono belli ma poco pratici; ma nessuno di questi estremi può essere considerato normale: normale è una combinazione bilanciata di entrambe le componenti. Nella ricerca del miglior approccio alla ceramica sembra pertanto ragionevole aspettarsi che la bellezza emerga da una fusione del carattere individuale e della cultura del ceramista con la natura dei suoi materiali – argilla, pigmento, smalto – e dalla sua capacità di cottura, e che, conseguentemente, si possa sperare di trovare in dei bei pezzi quelle innate qualità che più ammiriamo nelle persone. E’ per questa ragione che io considero l’umore o la natura di un pezzo elementi di primaria importanza. Essa rappresenta la nostra istintiva, totale reazione all’uomo e all’opera e sebbene non ci siano garanzie che il nostro giudizio sia vero anche per altri, sarà almeno essenzialmente onesto e sincero quanto ogni giudizio che saremo capaci di esprimere in quella particolare fase del nostro sviluppo. E’ molto meglio correre il rischio di commettere uno sbaglio piuttosto che tentare un’analisi a sangue freddo basata su teorie di altri. Il giudizio in arte non può essere altro che intuitivo e basato sull’esperienza sensoriale di ciò che Kawai chiama “il corpo”. Nessun processo di ragionamento può sostituire la varietà della nostra conoscenza intuitiva.

Questo non significa che non si possa usare il proprio buon senso nell’esaminare le qualità in un pezzo che ci dà il suo carattere attraverso forma, tessitura, decorazione e smalto, perché il ragionamento analitico è abbastanza importante come supporto all’intuizione. Iniziando dal colore e dalla struttura dell’argilla, ci si potrebbe chiedere, a parte la sua utilità tecnica, se esso si relaziona bene alla forma tornita dal ceramista ed allo scopo per il quale il pezzo è stato creato; ad esempio quello che è appropriato per una brocca da acqua, porosa e non smaltata, sarà certamente inappropriato per una brocca usata per contenere un acido. Il suo carattere affumicato dà piacere all’occhio quanto al tatto? Il contrasto della tessitura è piacevolmente abbinato allo smalto? Quando esposto alla fiamma si è trasformato in un rosso mattone che contrasta felicemente col verde del celadon? Mostra una piacevole superficie granulosa sotto una smalto da porcellana altrimenti senza vita? La sua plasticità - poiché la forma non può essere dissociata dai suoi materiali - è tale da incoraggiare il tornitore al suo meglio? La forma di una ceramica non può essere dissociata dal modo in cui è stata fatta: si

possono tornire anche 15 pezzi in un'ora, sullo stesso modello, con variazioni millimetriche, e tuttavia può darsi che solo una dozzina di essi possieda quel giusto rapporto fra parti capace di dare vitalità, fluido vitale proprio grazie alle mani del ceramista.

A parte l'argilla di base, la forma del pezzo è di fondamentale importanza, e la prima cosa che dobbiamo cercare è, come già indicato, il giusto adattamento rispetto all'uso e all'appropriatezza del materiale. Senza questi non possiamo aspettarci di trovare in nessun modo bellezza, nobiltà, austerità, forza, respiro, sottigliezza, calore – qualità che possono essere applicate ai nostri giudizi rispetto ai valori umani esattamente come a quelli relativi alla ceramica. Né queste proprietà possono esser frutto delle sole caratteristiche umane, bensì frutto di un comune riconoscimento delle forme, siano esse naturali o artificiali, che associamo a loro. Di tutte le forme quella che conosciamo meglio è quella umana e ad essa assegniamo il più alto grado di emozione evocativa; di seguito vengono le forme animali, vegetali e minerali; in ultimo, e principalmente nella nostra epoca, l'astratto geometrico, le invenzioni del cervello umano. C'è una ragione per cui parti del vaso quali piede, pancia, spalla, collo e labbro debbano essere conosciute e debbano essere pensate come maschili e femminili. La bellezza della forma della ceramica, che è al tempo stesso soggettiva e oggettiva, è ottenuta allo stesso modo che nella scultura astratta, piuttosto che in quella figurativa. Essa è soggettiva poiché il carattere innato del ceramista, il suo ceppo e la sua tradizione rivivono nel suo lavoro; oggettiva in quanto la sua selezione è ricavata dal background dell'esperienza umana universale.

Subordinato alla forma ma intimamente connesso ad essa è il problema della decorazione, e sorge la domanda se questo ulteriore intervento aggiunga qualcosa all'effetto complessivo oppure no. Il problema della decorazione verrà trattato in modo più completo più in là; per adesso è sufficiente dire che, sebbene alcuni dei più bei pezzi siano abbastanza semplici, la decorazione rimane un elemento di primaria importanza. Molti bei pezzi sono stati rovinati da una decorazione debole o priva di gusto, stampata o comunque applicata in qualche modo: oltre ad essere buono di per sé e liberamente eseguito, il disegno deve combinarsi e migliorare la forma e armonizzarsi con le variazioni naturali del colore e della trama, dell'argilla e dello smalto.

Il risultato della questione è che, per essere buono, un vaso dovrebbe essere un'espressione genuina della vita. Esso implica sincerità da parte del ceramista e verità nel concepimento e nell'esecuzione del lavoro. Con questo ragionamento ritorniamo alla più vecchia delle domande, ma non c'è modo

di scappare dalle questioni fondamentali nel discutere i problemi dell'arte in un periodo di rinnovamento e di cambiamento. L'arte è un epitomo dell'esperienza della vita e, cercando un modello per la ceramica che sia abbastanza elastico da coprire passato e presente, siamo costretti a guardare lontano e ad esaminare i principi sui quali sono nate le migliori ceramiche dell'oriente e dell'occidente. In senso ampio la differenza fra il vecchio e il nuovo ceramista rispecchia la differenza fra l'inconsapevolezza all'interno di una singola cultura e la coscienza individuale di tutte le culture. E a questo possiamo aggiungere solo che, finché la sintesi di una vita viene raggiunta attraverso l'umanità, il singolo ceramista può solo sperare di approfondire e ampliare la propria consapevolezza nell'anticipazione e nel contributo verso questo scopo.

Il carattere generale di un vaso è determinato dal metodo con cui esso nasce, sia esso modellato a mano o costruito a lucignolo o assemblato, o liberamente tornito sulla ruota o fatto con uno stampo. Ogni tipo di processo condiziona l'interpretazione dell'idea originale, e ognuno ha una gamma limitata di usi appropriati, dalla semplice applicazione dei quali segue il senso di soddisfazione e adeguatezza della tecnica. E' per questa ragione che la pratica industriale che separa rigidamente colui che progetta su carta da colui che modella l'argilla è responsabile della mancanza di vitalità della maggior parte della ceramica commerciale: è un grande spreco di opportunità e una forzatura della tecnica creare vasi fatti con lo stampo che

siano più simili possibile a vasi torniti. La bellezza di ogni metodo risiede nell'usare tale metodo onestamente, per ciò che vale, senza cercare di imitare processi molto diversi⁵.

E' immensa la gamma di bellezza plastica raggiunta nella ceramica primitiva realizzata dalle donne principalmente a mano, senza torni, usando unicamente utensili di legno, pietra, cesti, stoffe, foglie o corna di animali appuntite. Il mondo intero sembra avervi contribuito in migliaia d'anni, nella preistoria: minoici, greci arcaici, africani, nord e sud americani, vasi della regione della Terra Nera e della Cina neolitica, colorati ma non smaltati, spesso talmente bene che si potrebbe persino rimettere in discussione la supremazia cinese dell'XI e XII secolo, se non fosse che la cultura generale e le conquiste tecniche del Sung cinese furono molto più importanti. Per questa ragione mi occuperò soprattutto di ceramica al tornio, che raggiunse la più grande perfezione proprio in quel periodo.

Un vaso tornito con un buon tornio e con un'argilla sensibile, ma non troppo untuosa nella trama, è impresso ed espresso, incalzato, spinto e modellato attraverso una serie di movimenti ritmici che, come quelli di una danza, sono tutti in relazione e interdipendenti fra loro. L'argilla bagnata che gira deve essere tenuta proprio al centro del tornio mentre la si scava e tira su, mentre la si espande e contrae in un'incarnazione vivente dell'intenzione del ceramista. La forma preconcetta includerà il segno di ciascuna parte del processo della tornitura, le impronte lasciate dalle dita, la spinta verso l'alto della forma cilindrica dal disco del tornio alla curvatura della pancia, la pienezza o sottigliezza di tale curva, la pausa o il girarsi sulle spalle, spesso accentuata dal rilievo o dalla chiusura, dove il movimento convesso si trasforma in concavo, e il collo si affusola fino al labbro

con un accento conclusivo. Molti dei pezzi più nobili e spontanei sono completi a questo punto, ma altri, specie quelli che devono avere un anello alla base o un labbro smussato, hanno bisogno di essere lavorati sul tornio quando non ancora asciutti. Questo tipo di intervento dà una qualità più marcata al prodotto finito: la differenza sta fra la modellatura manuale e il segno lasciato dall'utensile. Inoltre le due superfici devono essere portate ad un livello di armonia fra loro.

Il piede sul quale il vaso si appoggia dovrebbe essere sufficientemente ampio da garantire stabilità, soprattutto perché angoli e proporzione sono in relazione con il labbro, al quale balza istintivamente l'occhio. Il profilo non termina qui: in oriente, ad esempio, l'interno della base viene quasi sempre scavato. I vasi in gres sono spesso smaltati sul fondo, e l'argilla esposta ci dice quanto profondamente il ceramista avvertisse il contrasto fra il profilo ed il suo necessario piede conclusivo e, attraverso di esso, la perfetta curvatura del vaso.

I ceramisti orientali hanno ben compreso che ci sono molti tipi di rifinitura del piede, spesso associata con certi tipi di recipiente o con le tradizioni delle località da cui provengono, nelle quali la raffinatezza è stata raggiunta dopo un lungo processo di sfide e di errori fino a stabilizzarsi in una tradizione.

E' interessante osservare un orientale prendere in mano un vaso per esaminarlo, e quindi girarlo con premura per guardare l'argilla e la forma del piede. Egli ispeziona con l'attenzione di un banchiere la firma incerta: sta cercando un'ulteriore impronta dell'autore.

Li, nella parte più nuda ma più nascosta dell'opera egli si aspetta di venire ad un più stretto contatto con la personalità e la percezione del suo autore. Egli cerca di vedere quanto e in che

⁵ Ogni designer, sia che progetti su carta che direttamente sulle parti del modello, dovrebbe avere un'esperienza diretta non solo dei processi della manifattura, ma anche dei limiti e delle potenzialità dei suoi materiali. Ciò di cui si ha bisogno è un nuovo tipo di designer che conosca entrambi gli approcci alla ceramica e che possa pertanto mettere l'industria in contatto con la fresca espressione artistica del laboratorio. Senza questa collaborazione fra artista-artigiano e industria, è difficile concepire, nell'immediato futuro, come possano essere realizzati vasi nello Staffordshire che siano considerati rispettabili nella scala di bellezza che il mondo conosce. La tendenza a rivolgersi a scultori e pittori di fama per progettare ceramica industriale è certamente utile ma non dà garanzie rispetto al fatto che questi artisti conoscano o sentano il loro mezzo, né che le industrie e i loro doppi processi rendano giustizia ai progetti stessi. Il legame non è abbastanza stretto.

modo il vaso è stato intinto, in che relazione stanno la trama e il colore dell'argilla con lo smalto, se il piede ha la giusta ampiezza, profondità, angolatura, taglio, smussatura e sensibilità generale per portare e completare la forma che lo sovrasta. Lì niente può essere nascosto e molta della piacevolezza finale dell'opera risiede nella soddisfazione di sapere che quest'ultimo esame e scrutinio è stato superato con onore.

Quanto alla forma dei vasi e alle buone proporzioni nei diversi tipi, è impossibile fare più che offrire pochi suggerimenti generali nelle note a piè di pagina delle illustrazioni di particolari esempi. Artisti di molte razze hanno creduto che ci sono leggi di proporzione o composizione fondamentali, e lo penso anch'io; perché ciò che chiamiamo leggi non sono altro che generalizzazioni fondate sulla nostra esperienza sensitiva, ma quando viene fatto il tentativo di ridurre tali generalizzazioni a formule matematiche, è difficile credere che esse possano essere applicate nella pratica senza derubare il lavoro dell'artigiano della sua vitalità. Nessuna formula, per quanto accurata, può prendere il posto della percezione diretta.

Qui, ad esempio, ci sono alcune idee strutturali che ho trovato utili:

1. Le estremità sono importanti; quello che stà in mezzo viene da sé.
2. Le linee sono forze e i punti in cui cambiano o si incrociano sono significativi e vada data loro enfasi.
3. Le linee verticali sono di crescita, le linee orizzontali sono di sostegno, quelle diagonali di cambiamento.
4. La linea dritta e la curvatura, il quadrato ed il cerchio, il cubo e la sfera sono le polarità del ceramista che egli elabora in un ritmo di forma sotto un concetto chiaro.
5. Le curvature per la bellezza, gli angoli per la forza.
6. Il piede piccolo per la grazia, quello grande per la stabilità.
7. Le forme che durano sono piene di quieta fiducia. L'esagerazione è peggiore della modestia.
8. La tecnica è il mezzo per il fine. Non è il fine stesso. Se il fine viene raggiunto, e un buon vaso esce dal forno, non dobbiamo essere ipercritici sugli accidentali difetti. Alcuni dei più bei vasi al mondo sono pieni di imperfezioni tecniche. D'altro canto, i giapponesi sono spesso andati oltre creando vasi con imperfezioni ed esagerazioni deliberate delle caratteristiche tecniche. Tutto questo non rappresenta altro che una forma di snobismo intellettuale di gruppi di ceramisti di seconda categoria, una cosa molto diversa dai piedi insabbiati delle porcellane Ming, dai piedi ad anello coreani, impressi col quarzo, la cui virtù era quella della necessità. Non c'era affettazione alcuna. Ma arriva il momento in cui, anche in ceramica, le circostanze accidentali debbono essere considerate con consapevolezza, e questo è quanto accade oggi.

Attorno alla questione degli accidenti e degli incidenti nella produzione della ceramica ruotano alcune delle più grandi difficoltà che incontriamo nel raggiungere un nuovo concetto di standard. Dopo le simmetrie e la precisione microscopica della produzione industriale queste due parole sembrano bocconi amari da inghiottire. Ma se accettiamo le ceramiche T'ang o Sung come le migliori ceramiche mai prodotte dobbiamo inghiottirli. Orientali ed occidentali la pensavano allo stesso modo rispetto all'uomo e al suo lavoro come a questioni estremamente insufficienti e variabili, e un amante dell'arte orientale guarda ad ogni pezzo dotato di perfezione tecnica con il sospetto che esso abbia poco significato. In tutti i migliori pezzi di ceramica del mondo i limiti naturali sia del materiale che del ceramista sono pienamente accettati. In Cina le argille sono spesso scadenti ed esposte, gli smalti pesanti e cavillati e sbiaditi e occasionalmente saltati a piè pari, le decorazioni a pennello vigorose e calligrafiche, non realistiche e spontanee, la tornitura e la fattura a stampo sincere, e gli effetti accidentali della cottura frequenti. Le apologie di tali imperfezioni da parte di autorità come Joseph Burton sulla base che esse fossero accidentali ai lavori a mano primitivi divertono i critici d'arte orientali, che pensano che tali opinioni non facciano altro che

mettere in luce la mancanza di introspezione della critica. Il punto di vista dell'estremo oriente è che tutte queste qualità possono essere usate e che esse sono incidentali alla natura piuttosto che accidentali all'uomo.

Una più recente affermazione occasionalmente ribadita è che, laddove occorrono delle irregolarità, il ceramista "non è riuscito a realizzare le sue intenzioni". Non dovremmo tuttavia dimenticare che le intenzioni del ceramista includono tutte le varianti dipendenti dalla natura e dal modo d'uso dei suoi materiali, che vanno dalla fortuita e spesso effettiva irregolarità della smaltatura, alle ampie differenze nel colore e nella qualità dello smalto. Se esse non implicano debolezze strutturali, o comunque niente tolgono, per la loro eccentricità, alla bellezza del vaso, sono considerate accettabili. Ciò che appiattisce è l'uniformità della perfezione. D'altro canto se un vaso è rovinato da crepe o vesciche è rovinato, non c'è dubbio.

Durante il lungo periodo vittoriano il termine "prodotto finito perfetto" venne a significare due cose e cioè sia il grande dettaglio realistico e la meticolosa finitura della superficie, sia l'occultamento dei mezzi coi quali tale fine veniva raggiunto. Anche un grande ribelle come Whistler sosteneva quest'ultima idea nella stampa se non nella pittura. Un esame senza pregiudizi della ceramica preindustriale, specie di quella dell'estremo oriente, ci porta alla conclusione che o i loro autori erano "pasticcioni di classe" oppure che i nostri valori sono invertiti. Ma allo stesso tempo, se le idee al riguardo stanno cambiando, a dispetto dell'enfasi sulla precisione della tecnica necessaria ai prodotti fatti a macchina, il modo in cui gli artigiani facevano giustamente uso degli "accidenti" e degli "incidenti" è stato inevitabilmente perso di vista. La tecnica è diventata così complessa e così nascosta dal vedere comune che non sappiamo più riconoscere una buona argilla, una buona tornitura, una buona cottura. Né ci viene costantemente ricordato come, in ogni fase del lavoro dell'artigiano, emergano variazioni che debbono essere affrontate al momento. L'analogia più calzante è quella della cucina con la quale la ceramica ha molto in comune. Molti dei problemi affrontati in questo capitolo appariranno più familiari se paragonati alla buona cucina casalinga, perché a prescindere dalle preferenze individuali tutti noi abbiamo avuto l'esperienza del mangiar bene o male. Ma oggi la maggior parte delle persone giudicano la ceramica dal punto di vista del modello vittoriano mentre non usano nessun termine di paragone specifico per giudicare il cibo. E sebbene alcuni si rivolgano ai libri, ai musei e ai collezionisti per essere illuminati, esistono pochi buoni libri salvo quelli tecnici⁶, e l'impulso avido del collezionista è responsabile di molti falsi valori. La rarità non è una garanzia di bellezza, e ricercarla con esasperazione significa solo inaridire l'apprezzamento della bellezza come normalità.

Il modo in cui persone ordinarie reagiscono al cambiamento della bellezza di una forma su un tornio è per me una continua rivelazione del loro latente desiderio, e spesso capacità, di fare buone cose, di usarle o, al limite, di imparare a riconoscerle. Fare una cosa da soli è il modo più vicino per capire. Ma sebbene la nostra più recente educazione insista su questo contrappeso all'apprendimento teorico, sono praticamente inesistenti in questo paese scuole o insegnanti che introducano ragazzi e ragazze al tipo di fattura che implica la vera bellezza. Di quel tipo di cosa che viene indicata nella maggior parte delle scuole col nome di *Arts and Crafts*, incluse molte scuole d'arte, la prossima generazione potrebbe tranquillamente fare a meno.

Per quel che concerne la ceramica il training scolastico è in ogni caso un metodo dubbio. Non porta gli studenti a contatto con le attuali condizioni dell'artigianato sia come lavoro fatto a macchina che a mano. Bene che vada non riceveranno molto più di un training

⁶ Fanno eccezione il corto ma estremamente informativo volume di Dora Billington *The Art of the Potter*, Oxford University Press, 1937 e il libretto tascabile per studenti di Geo. T. Cox *Pottery for Artists, Craftsmen and Teachers*, Macmillan.

parziale come ceramisti individuali. Il grande numero di persone giunte a me dopo aver frequentato scuole molto rinomate senza neanche una conoscenza elementare delle argille, del tornio, degli smalti e della loro composizione, dei metodi di cottura e della costruzione dei forni - ovvero le basi della ceramica - rivelano uno stato di cose che non dovrebbe essere tollerato per nessuna materia.

Durante l'infanzia il processo naturale di prova e crescita attraverso l'esperienza è costante, ma gli educatori non tengono abbastanza conto di tutto questo nell'insegnamento della ceramica. Vedo spesso forni e torni elettrici nelle scuole ed argille, pigmenti e smalti comprati già fatti. Questo significa cominciare dalla fine e significa perdere un'opportunità oltre che sprecare soldi. Bambini e studenti apprendono molto di più ripercorrendo, per quanto possibile, l'evoluzione dell'arte della ceramica dalle sue origini primitive. A loro piace trovare e scavare l'argilla, costruire forni, creare colori e smalti come facevano i ceramisti prima dell'arrivo delle macchine. Shoji Hamada mi raccontò una volta che da ragazzo era solito prendere parte alla realizzazione delle cose usate dagli abitanti del proprio villaggio e che pertanto era cresciuto conoscendo alla perfezione la natura del legno, del cotone e della seta, del metallo, dell'argilla e dei vari generi alimentari. La tradizione locale era ancora abbastanza pura da fornire un modello di forma, trama e colore che incarnava quella profonda saggezza della bellezza degli oggetti di uso quotidiano che abbiamo praticamente perso. Questo potenziale in divenire non può morire per colpa dei valori meccanici ed economici. Solo con l'entusiasmo generato da un'esperienza personale di questo tipo c'è qualche possibilità che possa crescere una generazione capace di apprezzare ed esigere bellezza nella ceramica di uso quotidiano. Fino ad allora il singolo ceramista, così come altri artigiani, sarà costretto a rimanere fuori dal normale flusso di una salutare vita nazionale.

Traduzione di Federica Fusi