

appendice

Patrimonio culturale, creatività, visione di un'Europa multiculturale. La ceramica e la sua dimensione

Wilhelm Siemen

La ceramica e la sua dimensione: un progetto e un obiettivo comune per unire passato, presente e futuro della storia della ceramica in Europa.

Approvato dalla Commissione Europea nel programma "Europa Creativa", esso è realizzato grazie alla collaborazione di diverse istituzioni rappresentanti undici paesi europei.

Il progetto si prefigge di documentare l'utilizzo della ceramica nei differenti contesti geografici, storici e culturali dell'Europa, dal passato fino ai giorni nostri, e l'impiego dei prodotti ceramici nelle sfide del futuro.

Gli obiettivi sono la promozione della creatività e la creazione di una visione unitaria della ceramica all'interno di un'Europa composta da poliedriche culture e nazioni.

I risultati attesi saranno diversi e di considerevole rilevanza.

Una mostra itinerante con ceramiche provenienti da tutti i paesi partecipanti, che testimonia gli stili di vita legati alla ceramica nel tempo, dal barocco ai giorni nostri, nei diversi contesti geografici, storici e culturali.

Ricerche scientifiche per una storia dell'architettura ceramica in Europa: questo patrimonio culturale sarà presentato in un database, in un catalogo e in mostre che si svolgeranno dopo la conclusione del progetto per diventare una fonte di ispirazione per nuove idee nel campo dell'arte, dell'artigianato e del design.

Un'ampia strategia di comunicazione diffonderà il significato storico, presente e futuro della ceramica in Europa. Non per ultimo, i musei, le università e le industrie, che sono incluse in queste strategie, beneficeranno di tutto ciò.

Uno studio approfondito di film, fotografie e nuovi media esplorerà il cambiamento della società, delle abitudini alimentari e degli stili di vita nell'Europa del XX e XXI secolo. Le diversità dei comportamenti nelle abitudini dei consumatori saranno presentate in un database e in una mostra multimediale e potranno ispirare nuove prospettive per industrie creative.

La cooperazione di università, istituti di ricerca e musei offre nuove sfide e opportunità che diventano la testimonianza di un nuovo e fervido modo di collaborare. In un'Europa formata da protagonisti della cultura e della creatività prendono vita transdisciplinari e internazionali scambi di ispirazione e creatività in workshop, seminari e simposi con giovani studenti di design. I risultati saranno mostrati in una innovativa mostra itinerante e discussi e comunicati in circoscritti workshop regionali. In questo modo il designer e l'industria potranno ottenere

nuovi stimoli per nuove riflessioni e innovazioni.

Interviste ai cittadini europei permetteranno di esplorare l'importanza della ceramica nella vita quotidiana (cosa significa per l'uomo e cosa si aspetta dalla ceramica). Sarà possibile creare un'affascinante panoramica di come la multiculturale popolazione europea consideri la propria vita con la ceramica nel presente e nel futuro.

La "Future Light Competition" punta lo sguardo su giovani talenti creativi che saranno supportati in workshop e in residenze d'artista. I lavori finali potranno essere presentati ai congressi dell'European Ceramics Society, dell'International Ceramic Federation e della British Ceramics Biennale, dove l'unione di umanisti, artisti, artigiani e designer incoraggerà i futuri talenti.

Un nuovo dominio internet chiamato "house of ceramics" permetterà di conoscere, attraverso diverse stanze virtuali, la storia dell'utilizzo della ceramica e della sua produzione in Europa; e tramite sequenze di film si potranno apprendere, in maniera divertente, i diversi ruoli della ceramica. Ci saranno pagine dedicate, con possibilità commerciali e pubblicitarie utilizzabili da tutti. In altre stanze i visitatori potranno vivere l'esperienza di seguire i metodi di realizzazione delle ceramiche di artisti e designer europei.

La stesura di un programma completo di educazione museale, che comprenda le conclusioni del progetto di tutti i musei partecipanti, potrà essere trasmesso ad altri musei della ceramica come un importante documento del nostro comune patrimonio culturale europeo. Inoltre, susciterà un maggiore apprezzamento per la ceramica nelle generazioni presenti e future.

Tutti i moduli sono sovrapposti, sono costruiti uno sull'altro, proseguono insieme in un'unica direzione per diventare un unico progetto. È l'obiettivo di più di 20 partner di 11 paesi europei per creare un nuovo comune patrimonio culturale nella consapevolezza di un'Europa multiculturale e in continuo cambiamento.

"Ceramics and its dimensions" è un progetto nuovo che attraversa e collega tutte le manifestazioni della dimensione della ceramica; unisce l'Europa sotto l'ala della ceramica; raggruppa musei, università, istituti di ricerca in un unico mondo ceramico del passato, presente e futuro, e per ultimo, non per importanza, utilizza la simbiosi della comunicazione a tutti i livelli per la ceramica: la ceramica europea, un materiale della nostra tradizione per il mondo di domani.

Per tutti è una grande sfida: i partecipanti gestiranno l'imminente lavoro in tutta la sua complessità, ma con grande entusiasmo ed responsabilità, tenendo da parte altri impegni per un progetto comune.

A conclusione del progetto, oltre ai concreti e sostenibili risultati resterà un valore fondamentale: un tesoro di esperienze interculturali e una rete per la tra-

dizione e l'innovazione della ceramica in Europa.

Stili di vita europei attraverso la ceramica

Claudia Casali

Un progetto europeo offre sempre l'opportunità di un confronto e di una condivisione di saperi. La mostra "European Cultural lifestyle in ceramics" ha il merito di far dialogare attorno ad un tema comune diverse realtà museali che corrispondono a differenti culture e tradizioni ceramiche. Ciascun Museo si è impegnato a valutare e ad analizzare il portato della ceramica nella vita di ogni nazione attraverso i secoli di massima diffusione ovvero dal 1600 ai giorni nostri. Ciascun territorio esprime una propria tipologia, un proprio gusto, una propria arte che nei secoli ha modificato il proprio orientamento, guardando alle novità e alle necessità di ciascuna epoca. La ceramica è infatti lo specchio di ogni società e rappresenta lo stile di vita di ciascuna nazione.

Per ogni secolo sono stati scelti pezzi rappresentativi ad illustrare una storia non solo ceramica ma ricca anche di spunti socio-antropologici. "Leggere" l'evoluzione dei manufatti in termini di forme, decorazioni, funzionalità significa comprendere il progresso, il miglioramento, la crescita di una Nazione.

Il periodo barocco significa soprattutto per l'Italia la continua trasformazione avvenuta con i "bianchi di Faenza" in termini di nuove forme e di decori più sobri, accanto a ricerche sugli smalti tali da divenire un riferimento unico per tutta l'Europa. Le forme dei metalli vengono mutate dalla ceramica e lo splendore del bianco sostituisce la brillantezza dell'argento. La vera rivoluzione dei "bianchi" di Faenza è la loro diffusione non solo nazionale ma europea. La tavola diventa magniloquente, i servizi si adattano a nuove funzionalità anche solo scenografiche, vengono introdotti nuovi codici stilistici a livello di arredo e gusto del convivio, a volte anche troppo fastoso. La prevalenza della pittura su piastrella caratterizza il barocco spagnolo: diffusa già in epoca medievale, tale tendenza trova nella produzione valenciana un grande centro di diffusione e di sperimentazione, recepito inevitabilmente dai territori di tradizione ceramica italiani (cfr. soprattutto la Liguria). Ma la Spagna, già prima dell'epoca barocca, è un territorio ricco di contaminazioni, di assimilazione e diffusione in tutta Europa delle correnti provenienti dal nuovo mondo (l'America) ma soprattutto dal nord-Africa, con i "riflessi" e le luminescenze della cultura islamica.

Il baricentro nel XVIII secolo si sposta in Germania. L'altra vera rivoluzione è sicuramente la scoperta anche da parte dell'Europa del segreto della porcellana dura, ad opera dell'alchimista Johan Friedrich Böttger a Meissen nel 1708. In breve tempo la porcellana si afferma in numerosi centri di produ-

zione (Sèvres, Limoges, Vienna, Venezia, Doccia, Capodimonte, la Boemia, etc.), sviluppatasi soprattutto nel XIX secolo, che adottano questa novità: la purezza della porcellana, il suo senso diafano, l'eleganza delle forme applicate anche alla piccola plastica, sono innovazioni importanti in un'ottica di rinnovamento di un gusto e rappresentano una vera e propria svolta nella rappresentazione degli oggetti per l'ambiente quotidiano. L'inserimento di nuovi alimenti e di nuove bevande provenienti dai paesi extra-europei e dalle colonie porta alla realizzazione di nuovi oggetti per la tavola: il tè, la cioccolata, il caffè divengono nuovi status symbol per una quotidianità anche mondana. Il servizio da tavola diviene simbolo di una nuova ricchezza raffinata. Nel contesto inglese, invece, la produzione ceramica vede la predominanza del grès salato, mutuato dalla tradizione popolare tedesca, e della terraglia che ampia diffusione avrà nel XIX secolo, abbellendo le tavole nel quotidiano.

Il XIX secolo vive diverse attitudini legate da un lato a rifacimenti di gusto storicistico e orientaleggiante, dall'altro l'impiego di pitture su superfici, dipinti che anticipano l'uso moderno della fotografia (soprattutto in termini di ritratti). Le cineserie erano già presenti nella produzione europea nel XVII secolo; le giapponeserie si sviluppano come gusto dalla seconda metà del XIX secolo, quando la presenza nipponica in Europa diviene elemento costante delle grandi Esposizioni Internazionali già a partire dal 1862, e successivamente grazie all'apertura dei confini effettuata dall'illuminato governo Meiji (1868-1912). Diffuse sono inoltre, soprattutto in Italia, le derivazioni stilistiche neo rinascimentali che grande apprezzamento avranno soprattutto sul mercato anglosassone. Il revival rococò si diffonde nella produzione ceramica boema con chiare ascendenze francesi. Nuovi materiali e nuove tecniche invadono la produzione di manufatti d'uso, come la già citata terraglia, il grès nero, la bone china, proveniente dalla Gran Bretagna, poi diffusi in tutta Europa e destinati a valorizzare le tavole comuni.

La prima parte del XX secolo, grazie all'eco delle Esposizioni Internazionali, vede la presenza condivisa di stili "universalmente" riconosciuti e diffusi come l'Art Nouveau (che diviene Jugend in Germania, Secession in Austria, Liberty in Italia, Modern Style in Gran Bretagna, Style Horta in Belgio, Modernismo in Spagna), un tripudio di forme floreali e femminili che invadono tutte le arti (moda, pittura, scultura, architettura, arti decorative), e il gusto déco, diffusosi dopo l'Esposizione di Parigi del 1925. La ceramica diviene elemento di arredo anche per i rivestimenti parietali delle facciate delle architetture, dei sontuosi palazzi, dei mobili. Dagli anni '30 la ceramica diviene anche "scultura", con il coinvolgimento di grandi artisti, e si avviano i primi esempi di "design", attraverso le scuole di arti applicate (come il Bauhaus e la estone State School

of Arts and Crafts) e le grandi manifatture. Non è da dimenticare in Italia il ruolo dell'architetto Gio Ponti per la Richard Ginori, per ciò che riguarda una vera e propria educazione al gusto realizzata attraverso le riviste di architettura come "Domus". Pratica questa applicata nel secondo dopoguerra anche in Germania, ad esempio, dalla Rosenthal, in grado di coinvolgere artisti, designer, architetti provenienti da tutto il mondo per progettare servizi e multipli per una produzione aggiornata e attuale della casa moderna. Il gusto della tavola moderna passa attraverso arredi studiati per la loro funzionalità, la loro espressività artistica, il loro essere parte di una nuova convivialità.

Nel secondo dopoguerra in Europa si diffonde largamente l'utilizzo della piastrella industriale per l'igiene della casa, nella cucina e nel bagno. Questa sarà una vera e propria rivoluzione che comporterà un livello più equo e salutare delle nuove abitazioni moderne, nei nuovi agglomerati di appartamenti residenziali dei grandi centri cittadini, ricostruiti dopo i bombardamenti della grande guerra.

La ceramica cerca di entrare nella quotidiana contemporaneità attraverso nuove forme (legate anche ad un discorso artistico), nuove funzionalità e nuove ricerche. Oggi la produzione ceramica coinvolge la sfera della medicina con le ricerche biomedicali applicate alla salute, la sfera della pratica quotidiana con l'applicazione in campo elettro-tecnico e meccanico. Le tante ricerche diffuse in tutto il mondo e le varie applicazioni mostrano oggi la grande duttilità di questo linguaggio che da millenni partecipa della vita di ogni popolo, con la grande capacità di adattarsi alle esigenze e ai gusti che gli stili di vita impongono.

Questo breve excursus ha inteso fornire alcune elementi di lettura della complessità di questa esposizione, frutto del lavoro di tanti colleghi che hanno recepito con grande professionalità lo spirito collaborativo di base. Un ringraziamento fondamentale va a tutti i partner che hanno variamente contribuito a questo risultato che sarà visibile in ben sei sedi espositive.

Un ringraziamento particolare va a Monica Gori e a Jana Gobel per il prezioso lavoro di coordinamento di tutte le azioni, senza il quale questa mostra e questo catalogo non potevano essere realizzati.

Cenni sul vasellame italiano dal Barocco all'età contemporanea

Valentina Mazzotti

Nella seconda metà del Cinquecento, Faenza fu teatro di una "rivoluzione" stilistica e tecnologica che influenzò anche per il secolo successivo la produzione in maiolica a livello nazionale e più diffusamente europea. I valenti maiolicari faentini si spe-

cializzarono in vasellami dalle fogge ricche ed elaborate, rivestiti da uno spesso e candido smalto, da cui la definizione di "bianchi di Faenza" assegnata a tali manufatti, che potevano accogliere decorazioni "compendiarie" dalla cromia parca e dallo stile essenziale. La sobria eleganza introdotta dai "bianchi" rappresentò un evidente superamento degli eccessi di decorativismo e di cromatismo peculiari della produzione in maiolica fino alla metà del XVI secolo, soprattutto del genere "istoriato". L'apprezzamento incontrato dai "bianchi di Faenza" in Italia e all'estero portò a identificare le maioliche con il neologismo "faïence", diffusosi in Francia e in tutta Europa agli inizi del XVII secolo.

Nel corso del Rinascimento e della successiva epoca barocca prelati, principi e notabili di tutta Europa dotarono le loro dimore di splendidi servizi (o "credenze") in maiolica, che spesso furono preferiti al ben più prezioso vasellame in argento e oro. È interessante l'opinione di Giuseppe Campori riportata nelle Notizie storiche e artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI (1871), secondo il quale nei piatti di Urbino e Faenza "l'arte ed il gusto compensavano il difetto di valore intrinseco, se pur anche non vi concorse un'altra causa nella credenza allora diffusa e riferita da Ulisse Aldrovandi che i cibi abbiano migliore sapore nei piatti di terra che in quelli d'argento". La "credenza" dunque era la più tipica espressione del vasellame di pregio ("da pompa") della produzione del XVI-XVII secolo, imbandito sulla tavola in occasione di importanti banchetti per celebrare il fasto e il potere del dignitario e del suo casato, anche attraverso la presenza di scene "istoriate" e delle divise araldiche della nobile famiglia. Tali servizi si potevano comporre di centinaia di esemplari e potevano comprendere numerose tipologie di vasellame: piatti ("fondine" e "tondini" dal profondo cavetto, "taglieri" dalla forma pressoché planare con cavetto appena accennato), tazze, scodelle, coppe traforate e baccellate ("crespine"), bacili "da acqueraccia", versatoi di varie fogge, rinfrescatoi, fruttiere, saliere, ma anche trionfi e centrotavola che avevano come unica funzione quella di rendere i banchetti ancor più sontuosi e spettacolari. Grande fasto contraddistingueva queste imbandigioni (apparecchiature ben più frugali caratterizzavano la quotidianità del popolo), brillantemente orchestrate da abili scalchi di corte, che curavano con grande perizia e arte l'allestimento delle varie portate: diversamente dai pasti odierni serviti piatto per piatto, secondo il cosiddetto servizio "alla russa", in voga soltanto a partire dall'Ottocento, i banchetti rinascimentali e ancor più barocchi erano organizzati portata per portata (servizio "all'italiana", poi detto "alla francese"), ognuna delle quali comprendeva numerose vivande, presentate contemporaneamente sulla tavola secondo precisi canoni tecnico-estetici. Ma la fantasia formale dei maiolicari secenteschi

si esplicò non solo nel vasellame da tavola, ma anche nelle ceramiche di vario uso, spesso dalle fogge ricercate e variamente plastiche, come calamai, lampade, vasi a fontana, ma anche più semplici contenitori farmaceutici e manufatti devozionali (acquasantiere, piccole plastiche e targhe a soggetto sacro).

A partire dal Seicento si affermarono nuove fogge di vasellame legate al consumo di bevande calde “esotiche”: importati dall’Oriente e dal Messico nel XVI-XVII secolo, il caffè, il tè e la cioccolata diventarono di gran moda nel corso del Settecento. La larga diffusione del consumo di queste bevande comportò la definizione di specifiche forme che rimasero pressoché invariate nel corso dei secoli: le teiere si caratterizzano per la foglia bassa e globulare, le caffettiere hanno una morfologia più slanciata, le cioccolatiere recano il manico perpendicolare al versatore; analogamente le tazze da caffè sono più piccole rispetto a quelle da tè, mentre quelle da cioccolata hanno perlopiù due manici e il cerchio.

Nel XVII secolo la passione per l’esotico e la nascita di società commerciali di carattere nazionale (Compagnie delle Indie Orientali) operanti sulle rotte marittime estremo-orientali, determinarono l’importazione in Europa di massicce quantità di porcellane cinesi, specialmente in “bianco e blu”. Tale fenomeno generò la moda delle “cineserie”, che attecchì soprattutto nel corso del Settecento, esplicandosi sia nella produzione di copie fedeli degli originali cinesi e giapponesi sia nella definizione di specifiche tematiche di ispirazione orientale. Si trattava di vere e proprie interpretazioni di gusto europeo di ornati “esotici” che largo spazio trovarono sulla maiolica italiana: il Settecento fu un tripudio di fiori cinesi e indiani, pagode, figurine abbigliate all’orientale. Contemporaneamente trovarono spazio sulla maiolica anche soluzioni decorative di gusto europeo e occidentale, pienamente sintetizzate dal fortunato motivo “alla rosa”, ispirato ai tipi di Strasburgo e accompagnato da una raffinatissimo corollario botanico, animato da insetti e farfalle.

Ma nel Settecento la vera “regina di tutto il secolo”, così come la definì lo storico dell’arte Roberto Longhi, fu la porcellana. La maiolica cercò di rimanere al passo mutando dal vasellame in porcellana sia le tematiche decorative sia la gamma cromatica con l’introduzione dei colori “a piccolo fuoco” (o “a terzo fuoco”), soprattutto del rosso porpora. Eccelsero in tale tecnica molti centri dell’Italia centro-setentrionale (Milano, Lodi, Faenza, Bologna, Pesaro), ma il confronto con la “fortunata consorella” risultò alla lunga perdente.

La prima manifattura europea di porcellana dura venne impiantata agli inizi del XVIII secolo a Meissen, in Sassonia, e improntò la propria produzione alla moda delle “cineserie” accanto ad un filone di gusto occidentale. Questa duplice valenza espressi-

va caratterizzò anche le altre manifatture che sorsero successivamente in Europa e in Italia (tra le altre Vinovo a Torino, Cozzi e Vezzi a Venezia, Ginori a Doccia, Capodimonte, poi Real Fabbrica Ferdinanda, a Napoli).

La produzione in maiolica patì ancor più il travolgente successo commerciale conseguito nella seconda metà del Settecento dalla terraglia “ad uso d’Inghilterra”, in riferimento alla sua origine. Meno costosa della porcellana, ma più fine della maiolica, la terraglia con il suo caldo candore si rivelò la materia ideale per incarnare l’elegante purezza del gusto neoclassico. Tra la fine del XVIII secolo e l’inizio del secolo successivo la terraglia si affermò in numerosi centri italiani, come Savona, Milano, Torino, Venezia, Treviso, Bassano, Este, Faenza, Pesaro, Napoli. Nel corso dell’Ottocento furono realizzati in terraglia ma anche in maiolica cospicui servizi da caffè, tè e più genericamente da tavola, vasi, fioriere, scaldini, calamai, gruppi plastici, finanche complementi d’arredo (mensole, specchiere, tavolini), ad attestare una diffusa presenza della ceramica in ambito domestico, con finalità d’uso ma anche meramente decorative.

L’eclettismo imperante nella seconda metà del XIX secolo comportò un riacceso interesse per gli stili del passato, specialmente per il Rinascimento, i cui esiti espressivi, morfologici e tecnologici vennero ripresi, spesso con esiti mimetici rasentanti la contraffazione. Eccelsero in questo gusto revivalistico, rivolto anche all’arte orientale e islamica in particolare, Ginori e Cantagalli a Firenze, Molaroni a Pesaro, Carocci e Spinacci a Gubbio, Pio Fabri a Roma, Mosca a Napoli.

Il XX secolo si caratterizzò in Italia per una grande vivacità culturale, collegata ai movimenti Liberty, Déco, Futurista, classicismo moderno che si svilupparono nella prima metà del secolo. La ceramica iniziò ad avere una propria dimensione critica legata non tanto all’oggetto d’uso, ma divenne scultura per molti artisti e per molte botteghe artigiane. Nuove forme e nuove sperimentazioni vennero adottate; la ceramica divenne oggetto di attenzione della nuova borghesia, grazie al lento ed intelligente progetto di educazione al gusto avviato dall’architetto Gio Ponti prima alla Richard Ginori e poi diffuso attraverso le pagine della prestigiosa rivista “Domus” e nelle manifestazioni milanesi della Triennale.

Nel secondo dopoguerra, in un’Italia molto provata dagli eventi bellici, si avviò una lenta ricostruzione dell’impianto residenziale, soprattutto delle grandi città, che sfociò negli anni ’60 in un’attività intensissima, sfruttando un’eccellenza che l’Italia avrà per oltre trent’anni nel comparto della piastrella industriale. I poli di Sassuolo e Faenza saranno i centri di maggiore produzione.

Il principio di igienizzazione dei nuovi appartamenti e in generale delle abitazioni divenne un elemento chiave per il cambiamento degli stili di vita degli

italiani, soprattutto nel sud del Paese e in quelle regioni di chiaro impianto rurale. Il rapporto con i designer, gli architetti, gli artisti e gli stilisti si sviluppò in questo comparto in maniera esponenziale, come dimostrano le tante fiere mercato di presentazione dei nuovi prototipi produttivi. L’attenzione per forme di design a produzione industriale si sviluppò dagli anni ’60 in avanti. Fabbriche come la Richard Ginori di Doccia, attenta ad intercettare il gusto del pubblico borghese fin dagli anni ’20, diversifica la sua produzione in servizi tradizionali e più moderni, in linea con le nuove esigenze della tavola. Forme d’uso nuove e in linea con il gusto dell’epoca si diffusero in serialità e diventarono nuovi “status symbol”, considerati, troppo spesso, opere d’arte. L’oggetto di design caratterizzò per forma e funzionalità la seconda parte del XX secolo e ancora oggi, grazie ad una formazione specialistica, ha un ruolo chiave nella società contemporanea.

La Spagna dall’epoca barocca fino al XIX secolo

Jaume Coll Conesa

L’apertura della Spagna verso il mondo atlantico nel XVI secolo aprì nuovi orizzonti all’utilizzo della ceramica e anche alla sua rilevanza sociale. Alla sua lunga tradizione tecnica, insieme a quella ereditata dal Mediterraneo, specialmente dal mondo musulmano, la società spagnola aggiunse nuovi rituali, nuove necessità e nuove visioni riguardo al ruolo millenario svolto da questo materiale. Dall’America giunsero etnie diverse e con la nuova popolazione arrivarono lontane culture e costumi che foggiano una nuova situazione contrassegnata da un ampio universo globale. Le tradizioni tecniche e le forme espressive ereditate dall’epoca medievale si stavano esaurendo. Dal Mediterraneo giunse il rinnovamento attraverso il linguaggio estetico del Rinascimento; dall’Atlantico arrivarono invece le rotte verso la Cina e il contatto con i territori e i popoli americani. A Valencia, il prestigio della maiolica dorata con riflessi metallici generò un mondo ripiegato su se stesso, intrappolato nelle forme estetiche nonché nel suo sistema organizzativo chiuso. La popolazione musulmana, convertita forzatamente al cristianesimo e soggetta agli interessi e ai privilegi signorili, fu incapace di portare a termine un rinnovamento, perché costretta dalla necessità di mantenere la sua antica fama. Tuttavia, i centri vicini alla Corte si adattarono alla moda della policromia tipica dello stile rinascimentale e diffusero il gusto per le porcellane cinesi, un prodotto di lusso dapprima limitato soltanto alle classi privilegiate della società. A Talavera de la Reina, località situata a 70 km ca. a sud della nuova corte di Madrid, istituita da Filippo II, furono introdotte imitazioni della porcellana cinese negli ornati. Inoltre, fu valorizzata la maiolica italia-

na per la qualità degli smalti bianchi e per la ricca cromia. Tuttavia, le tecniche sviluppate da questo centro ceramico erano arrivate da Siviglia, dove già nei secoli precedenti si erano insediati diversi ceramisti italiani, come Niculoso Francesco Pisano, seguito da genovesi e toscani, fino a diventare un luogo preminente per lo sviluppo della chimica. Siviglia fu la capitale dell'America in Europa e il porto principale per accedere al Nuovo Mondo, ragione per cui la città divenne un polo di rinnovamento sia tecnico che estetico della ceramica e delle arti in generale. Nei suoi moli approdavano tutte le ricchezze di argento, oro e le porcellane provenienti dalle rotte che percorrevano tutto il globo sin dal 1565, quando fu inaugurata la rotta della flotta del "galeone di Manila". Dal 1571, la flotta salpava ogni anno da Manila, nelle Filippine, e arrivava ad Acapulco, poi attraversava il Messico e ripartiva da Veracruz, con l'obiettivo di distribuire spezie e ricchezze nei Caraibi, per poi approdare finalmente a Cadice o a Siviglia.

Talavera diede il nome al vasellame di maggiore qualità della Spagna: "talaveras" erano infatti chiamati i pezzi più ricchi e costosi, policromi oppure decorati in blu su fondo bianco. Dato che le porcellane continuavano ad avere un prezzo elevato, equivalente a quello dell'argento, i vasai talaverani iniziarono a copiarle, contribuendo così all'introduzione del gusto orientale, di un mercato molto ampio, nella vita quotidiana. Da un punto di vista politico e religioso, prevalse l'idea di mantenere sotto un controllo fermo e uniforme una popolazione sempre più diversificata dal punto di vista etnico e dispersa in un territorio vastissimo; alcuni si pronunciarono in favore dell'integrazione dei nuovi arrivati, come fece Frate Bartolomeo de las Casas a vantaggio degli indigeni americani, mentre dall'altra sorsero tensioni contrarie che proponevano l'eliminazione di queste diversità con l'autoritarismo. Alcuni gruppi, come quello dei moriscos, antichi musulmani convertiti al cristianesimo nei primi anni del Cinquecento, subirono persecuzioni e furono successivamente espulsi nel 1609; questo fu motivo d'indebolimento delle aree di produzione ceramica nelle quali molti di loro erano insediati sin dall'epoca medievale. A Manises, il cambiamento distrusse le tradizioni precedenti e costrinse ad un rinnovamento estetico di dubbio valore, ancorato sempre al prestigio della tecnica del riflesso metallico. I centri che proseguirono il rinnovamento talaverano ebbero una notevole espansione. La società spagnola metteva in pratica rituali operativi legati alla ceramica che sorprendevo i visitatori stranieri. Uno dei più curiosi era quello del "comer búcaro" (mangiare buccaro), una moda di radice andalusa in cui le dame assaggiavano piccoli bocconi da vasi dal corpo rosso e morbido. Persino una delle meninas di corte, raffigurate da Velázquez nell'omonimo dipinto, regge in mano un buccaro rosso. Questa

moda determinò l'importazione in Spagna di numerosi vasi da Tonalá (Messico) e favorì il loro collezionismo dovuto al fascino dell'esotico. Un'altra moda, sofisticata e di spiccato rilievo e prestigio sociale, fu quella di organizzare degustazioni di cioccolata. Di origine azteca, il cioccolato era consumato da questa popolazione in forma speziata, mentre gli spagnoli inaugurarono l'abitudine di prenderlo zuccherato e sotto forma di liquido caldo servito nelle jícaras. Una leggenda racconta che, mentre il marchese di Mancera era il Viceré del Perù, inventò un piatto con un supporto per la tazza, da cui deriva il nome mancerina. La mancerina costituisce la forma più tipica della ceramica spagnola del Settecento, secolo nel quale il cioccolato uscì dai saloni della nobiltà per raggiungere le classi più abbienti. La forma fu introdotta non soltanto nelle botteghe dei vasai, ma fu persino copiata dalle manifatture cinesi di porcellana per realizzare il vasellame commissionato da spagnoli. La cioccolata è anche presente nelle raffigurazioni dipinte su piastrelle e in particolare modo in quelle realizzate per i rivestimenti murali delle cucine. La azulejería per il rivestimento architettonico ha una lunga tradizione medievale in Spagna, anche se soltanto in epoca rinascimentale, specialmente con il manierismo alla fine del Cinquecento, fu introdotta l'imitazione della natura attraverso il trampantojo (trompe l'oeil) di ceramica. Muri con medaglioni in rilievo, come quelli di "Santa Paula" di Siviglia, opera di Niculoso del 1504, false porte, nicchie e ancone, come quelle della navata della basilica della Madonna del Prato di Talavera, inondarono di colore gli interni degli edifici, grazie ai rivestimenti di piastrelle. Persino le narrative agiografiche della pittura religiosa passarono ad essere raffigurate su azulejos, diventando in questo modo più durevoli e di facile conservazione. Siviglia e Talavera furono ancora una volta i centri pionieristici. Presto si aggiunse la Catalogna e poi Valencia, che condivisero un orientamento più profano. A Valencia, nel Settecento, non poteva essere concepito il restauro di un edificio pubblico e neppure privato senza uno specifico progetto complessivo che includesse tutte le arti e questo costituì una vera novità rispetto a quanto succedeva in epoche precedenti. In questo modo, la pittura murale, i soffitti e i pavimenti iniziarono ad essere progettati a partire da un'idea generale, come si può apprezzare nella galleria dorata del Palazzo Ducale di Gandia. I battiscopa e i pavimenti erano progettati per una determinata stanza e facevano parte della concezione ornamentale dell'insieme; gli azulejos, considerati i materiali più idonei, erano usati per rivestire i pavimenti, per rappresentare grandi temi pavimentali finalizzati a nobilitare le arti o a celebrare le glorie delle famiglie proprietarie. Proprio negli interni di questi saloni, rigidamente organizzati secondo una precisa etichetta, nel periodo rococò, la cucina divenne una delle stanze più emblematiche da rivesti-

re con azulejería. Nelle cucine valenciane furono inseriti pannelli a grandezza naturale nei quali erano raffigurate scene di vita quotidiana legate alla preparazione delle feste o al servizio di rinfreschi, di cioccolata e di torroni nei ricevimenti più importanti. Man mano che le necessità di spazio cambiavano, le cucine si adattarono con pannelli più piccoli di piastrelle, fino al punto di ridursi, ormai nell'Ottocento, a singoli azulejos con raffigurazioni complete di scene di costume oppure di nature morte con utensili da cucina, dispensa o tavola. Per quanto riguarda il vasellame da tavola dell'epoca barocca, furono copiati i repertori di stampe del Tempesta, di Callot o di Téniers in policromia e in blu su fondo bianco. In Catalogna e Aragona, la maggiore influenza derivò dalla ceramica italiana ligure, poiché in quelle regioni spagnole si stabilirono numerosi ceramisti genovesi nel XVII secolo. Nelle produzioni popolari del Settecento predominavano i modelli figurativi o quelli simbolici tratti dalle stampe, mentre per le ceramiche di tipo aulico furono adottati i modelli della Scuola di Fountainsbleu, come può apprezzarsi nelle ceramiche della Real Fábrica di Alcora, fondata nel 1727 dal Conte di Aranda. Questa fu la prima manifattura spagnola ad essere impostata secondo gli ideali dell'Illuminismo, che sviluppò la precedente tradizione di formare gli artigiani nel mestiere all'interno delle botteghe sotto la tutela delle corporazioni. Alcora divulgò tecniche sofisticate, introdusse impasti speciali di porcellana tenera e di terraglia (tierra de pipa), e l'utilizzo di stampe. I suoi decori si diffusero e furono copiati in tutto il Paese, e con essi anche i pigmenti per una completa ricerca tecnica sulla policromia. Il suo repertorio, progettato da specialisti, segnò il rinnovamento della decorazione ceramica in Catalogna, Talavera e Siviglia, ma a Valencia diede addirittura origine a una proliferazione di piccole nuove realtà di produzione di vistose stoviglie, in particolare a Onda, Ribesalbes e Biar. Manises, il centro più rinomato sin dall'epoca medioevale, adattò le sue tecniche e produsse una ceramica "naïf" dal disegno spontaneo e dalla vivace policromia con un'impostazione protoindustriale, mentre la produzione generale era indirizzata verso le piastrelle di uso domestico. Tale prodotto continua ad essere ancora oggi la base della capacità innovativa e della potenza economica della principale industria ceramica odierna in Spagna.

L'impatto dei cambiamenti sociali e culturali negli stili di vita e nel design della porcellana, dal XVIII secolo ad oggi

Thomas Miltschus

Collezionare porcellane asiatiche fu un desiderio tipico dello stile di vita dell'aristocrazia, la classe sociale dominante della società europea del XVIII se-

colo. Considerata inizialmente come una curiosità, la porcellana divenne, dalla metà del XVII secolo in poi, un apprezzato oggetto di lusso, prezioso e alla moda.

I luoghi dedicati esclusivamente a queste nuove collezioni furono i Gabinetti della Porcellana e la più importante e maggiore collezione di porcellane fu la raccolta di Augusto il Forte a Dresda, collezione per la quale venne progettato di ricostruire l'intero palazzo.

Per salvare l'ingente somma di denaro che divorava la sua passione di collezionista, ma nondimeno per onorare il proprio impegno sociale e arricchire la propria collezione di porcellane, Augusto il Forte portò avanti una propria produzione di porcellane.

All'interno delle collezioni, la funzione celebrativa e rappresentativa della porcellana fu l'aspetto fondamentale, prima ancora del suo utilizzo pratico.

Gli sviluppi e i cambiamenti politici, sociali, tecnici e culturali cambiarono sia la maniera di collezionare gli oggetti sia i collezionisti del XVIII secolo. Fino ad allora, collezionare porcellane fu solamente un piacere elegante e le numerose raccolte della borghesia e dell'alta nobiltà, che conquistavano sempre più potere economico e politico, influenzarono il nuovo aspetto delle collezioni. Ad ogni modo, la funzione d'uso divenne il motivo principale del trionfante successo delle porcellane europee nel XVIII secolo.

La facilità di lavorazione della porcellana, la possibilità di adattarla a decorazioni di gusto contemporaneo e il suo intrinseco valore estetico, unito a quello di esclusività, resero la porcellana parte essenziale della cultura dell'allestire la tavola delle corti europee. Gran parte dei servizi realizzati in porcellana lasciano dedurre che tali corredi fossero richiesti dalle norme e dai costumi culturali della tavola delle classi superiori. Scultori, modellatori e pittori realizzarono diversi modelli, stili e decori per le porcellane, in linea con i materiali e il gusto dell'epoca. Tale fermento incoraggiò lo sviluppo di nuove forme e decori.

Per influenza delle corti europee si diffuse nella classe media, durante il XVIII secolo, il desiderio di possedere e utilizzare le porcellane. Oltre ai servizi da tavola, numerose porcellane furono utilizzate sia per un uso privato e quotidiano sia per la vita di corte: piatti per la colazione, scatole, vassoi, piccole bottigliette per i cosmetici, servizi per il caffè, il tè e la cioccolata calda. In particolare quest'ultima bevanda ebbe grande popolarità durante il XVIII secolo, gustata principalmente per le sue doti mediche, l'esotica cioccolata in tazza divenne la bevanda più alla moda.

Durante il XIX secolo fu ancora l'aristocrazia a dettare le regole e definire i canoni culturali ed estetici, ma la borghesia, acquisendo sempre più potere, pretendeva un proprio ruolo sociale: così, le differenti classi sociali cercarono ripetutamente di differen-

ziarsi l'una dall'altra con nuovi e sempre più distintivi stili di vita. Furono create porcellane esclusive ed appariscenti e l'attenzione alla cultura della tavola portò all'invenzione di corredi sempre più particolari e dedicati.

I cataloghi di vendita pubblicati dalle manifatture porcellane del XIX secolo documentano la varia e raffinata produzione di servizi in porcellana dell'epoca.

Durante questo secolo molte delle manifatture di porcellane modificarono le loro offerte a favore di una più semplice e meno costosa produzione, in modo da poter soddisfare la forte richiesta di questi prodotti. Oltre alla produzione di stoviglie per le dimore private della borghesia e della classe operaia, contribuirono in maniera considerevole a tale sviluppo produttivo i crescenti settori alberghiero e gastronomico.

Tale sviluppo non ebbe sulla porcellana solamente conseguenze di tipo qualitativo, in quanto cambiò significativamente anche lo stile. Le forme vennero adattate ai processi meccanici di produzione e, a seconda del mercato di vendita, gli oggetti e gli ornati erano più o meno elaborati. Per un servizio da tavola potevano essere disponibili oltre venti decori diversi. Inoltre non esistevano limiti nella creazione stilistica, motivo per il quale le manifatture subirono forti critiche alla fine del secolo.

Grazie ai miglioramenti tecnologici – la meccanizzazione del processo produttivo, la disponibilità di maggiori risorse di materie prime, il più efficiente trasporto ferroviario – le manifatture di porcellana furono in grado di aumentare la propria produzione, rendendo più economiche le porcellane. Sempre più persone poterono permettersi prodotti in porcellana grazie all'aumento del proprio potere d'acquisto. Furono fondate molte fabbriche di porcellane, specializzate in metodi di assemblaggio industriale. Nelle regioni di lingua tedesca della Turingia, della Sassonia, della Boemia e dell'Alta Franconia, i centri di produzione di porcellana si evolsero ponendosi in forte competizione contro le tradizionali manifatture e diedero origine a nuovi design contemporanei.

Grazie alla crescente mobilità e possibilità di spostamento il mondo diventò un luogo più piccolo, i modi e gli stili di vita di società lontane diventarono più vicini e accessibili. Fondamentali furono le Grandi Esposizioni tenutesi fin dalla metà del XIX secolo.

La Grande Esposizione delle Opere dell'Industria di tutte le Nazioni, tenutasi a Londra nel 1851, permise agli imprenditori di dimostrare la loro abilità di fronte a un pubblico internazionale, di mettersi in contatto con tecnologie innovative, di stringere relazioni commerciali e di trovare nuovi stimoli e ispirazioni per le proprie produzioni. L'inizio della globalizzazione fu particolarmente importante per le industrie di porcellane della Germania e della Bo-

emia, in quanto l'avvio dell'esportazione di prodotti in America divenne una parte essenziale del loro commercio.

I drammatici eventi storici e i molteplici effetti della globalizzazione furono decisivi per lo sviluppo del XX secolo e influirono soprattutto sugli stili di vita. La vera sfida delle manifatture di porcellana fu quella di reagire e sostenere i grandi cambiamenti.

Dopo la prima guerra mondiale si sviluppò, a partire dagli anni Venti, un nuovo gusto, il Decò, caratterizzato dall'unione di diversi elementi stilistici e da oggetti stravaganti con sinuose figure femminili. In opposizione e in concomitanza, fino agli anni Quaranta, si pose il design funzionale, che rispose all'esigenza di prodotti pratici ed efficienti. I nuovi oggetti rappresentarono lo spirito della società dell'epoca, che era sempre più dominata dalla scienza, dalla tecnologia, dalle macchine e dal tempo.

Il coinvolgimento diretto di artisti e designer all'interno dei processi di produzione divenne decisivo nella creazione di oggetti raffinati ed economici, che potevano riprodursi in serie A seguito della guerra si verificò un periodo di grandi privazioni e in Germania il Bauhaus e la Werkbund diventarono delle fondamentali istituzioni etiche e morali. Le comuni linee-guida estetiche fecero in modo che l'evoluzione del design, dell'Est e dell'Ovest, andasse di pari passo negli anni Cinquanta e Sessanta: furono creati oggetti utili e funzionali caratterizzati però da design estetici e senza tempo.

Il periodo di forte crescita economica degli anni Cinquanta aumentò sia il potere d'acquisto sia la richiesta di nuovi beni di consumo, all'insegna di un nuovo e fiducioso stile di vita che coinvolse la Germania occidentale. Venne creato un nuovo vocabolario del design, positivo e lontano dal rigore: asimmetria e ovale divennero le nuove parole chiave.

Il movimento studentesco della fine degli anni Sessanta indusse a cambiamenti sociali che si riflettono ancora oggi. Si svilupparono nuovi stili di vita che rifiutarono completamente gli usi e i costumi tradizionali: la cultura della tavola non interessò più le giovani generazioni. Vennero negate sia la distribuzione delle funzioni sia le convenzioni sociali. All'interno delle abitazioni degli studenti potevano trovarsi diversi piatti di porcellana differenti uno dall'altro nelle forme e nei decori.

Tuttavia la maggioranza delle persone desiderava essere circondata da oggetti belli ed esclusivi. Perciò la fabbrica di porcellane Rosenthal a Selb decise di realizzare porcellane che divennero delle vere e proprie opere d'arte e degli oggetti artistici di design per l'uso quotidiano. Questa scelta fu poi seguita successivamente anche da altre manifatture.

In Germania, dopo la decisiva svolta politica del 1989 e i conseguenti cambiamenti sociali, l'industria della porcellana conobbe un momento di profonda difficoltà. I cambiamenti del comportamento

dei consumatori, l'aumento del tempo libero, la crisi economica, gli spostamenti illimitati e la globalizzazione furono alcuni dei motivi per i quali la porcellana subì un'inversione nei desideri della gente. Il calo della domanda d'acquisto fu dovuto dalla più competitiva ed economica produzione straniera. Per contrastare tale fenomeno le manifatture tedesche di porcellana produssero nuovi funzionali oggetti di design che combinavano all'aspetto economico un approccio multifunzionale. Crearono servizi in porcellana che vennero utilizzati in ristoranti, bar e allo stesso tempo nelle case o per il tempo libero. Inoltre, le internazionali abitudini alimentari influenzarono il design e le composizioni dell'arredo della tavola.

Nonostante negli ultimi 300 anni siano avvenuti numerosi cambiamenti e innovazioni, un oggetto è sempre stato presente fino ai giorni d'oggi: il prezioso servizio da tavola della domenica. E sicuramente sopravviverà ancora a lungo, anche se sarà utilizzato sola da una minoranza.

Alcune cose non cambiano mai!

La storia della porcellana in Boemia

Jiří Fronek

Da un punto di vista ideale, in nessun luogo dell'Europa del XVIII secolo ci furono tali condizioni propizie per le manifatture di porcellana come in Boemia: una terra ricca di depositi di caolino di alta qualità, ricca di fonti d'acqua, con abbondanza di legname da ardere, una forza lavoro adatta e una lunga tradizione di manifatture artigianali.

Paradossalmente una manifattura produttiva fu introdotta in Boemia solo all'inizio del XIX secolo, mentre a quel tempo in Europa si erano consolidate manifatture di porcellana all'avanguardia. Il primo rapporto ufficiale che testimonia un deposito di caolino di ottima qualità nella regione venne prodotto prima della metà del XVIII secolo. Tuttavia, dopo che la manifattura di porcellane di Vienna era stata comprata dal governo nel 1744, l'autorità rappresentante la corte imperiale si sforzò di mantenere il proprio monopolio all'interno della monarchia per il tempo più lungo possibile e frenare la competizione della Boemia. Solo tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo, le prime tre fabbriche aprirono in rapida successione in territorio ceco: Schlaggenwald (Slavkov), Klösterle (Klásterec) e Pirkenhammer (Březová). Inizialmente la loro produzione fu influenzata dalla porcellana Turingia caratterizzata da un decoro "a cineserie", piuttosto grezzo e stilizzato. Attorno al 1800, le manifatture di Schlaggenwald e Klösterle introdussero semplici forme cilindriche stile impero, ispirate alla porcellana viennese e migliorarono la qualità dei materiali argillosi.

Tra il 1815 e 1848, la produzione di porcellana in

Boemia raggiunse uno dei suoi massimi storici. Il livello tecnico, l'impianto formale e specialmente la decorazione pittorica erano di eccellente qualità, tanto da eguagliare la produzione delle maggiori manifatture europee. Ruolo primario ebbe la fabbrica di porcellana Schlaggenwald, famosa per le superbe decorazioni pittoriche, seguita dalla fabbrica di Klösterle e Pirkenhammer. Nel 1803 entrò in scena Kysibl e nel 1815 la manifattura di Elbogen (Loket) che iniziò la propria attività con la produzione di vasellame non decorato, semi-lavorato per la manifattura di Vienna. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento, il lavoro delle manifatture di porcellana ceche iniziò a raccogliere consensi alle esposizioni industriali. Elbogen emerse grazie alla eccellente qualità dei biscotti e degli smalti, mentre Pirkenhammer ottenne riconoscimenti per i modelli e le forme creative e Schlaggenwald per l'alto livello delle decorazioni pittoriche.

Dagli anni Trenta dell'Ottocento in poi l'arte decorativa venne influenzata dal revival dello stile rococò, una reminescenza di arte francese della prima metà del XVIII secolo. Non rispettosi del fatto che mancasse uno stile rococò locale nella porcellana, le fabbriche della Boemia risposero a tale stimolo con grandi capacità, vale a dire con raffinati modelli, forme plastiche e un'ampia gamma di prodotti di varie tipologie. I servizi di maggior rilevanza di questo revival erano prodotti a Klösterle: un servizio per l'ex imperatore Ferdinando V, del 1851 e il cosiddetto "Thun service" del 1856 per il proprietario della fabbrica di porcellane Conte Josef Oswald Thun.

Nel 1830, la manifattura Dallwitz (Dalovice) iniziò le attività; nel 1835 Chodau (Dolní Chodov) ottenne la concessione dalla provincia per produrre porcellane, mentre inizialmente producevano terraglia, come le altre manifatture della Boemia.

La scultura in porcellana rappresentava una produzione centrale per le manifatture ceche dell'epoca, nonostante complessivamente la sua qualità estetica non superasse quella degli oggetti decorativi. Questo campo risentì dell'influenza favorevole della Fabbrica di porcellane di Praga (la cui fondazione risale al 1793, specializzata in terraglia), ove collaborava Ernst Popp (1803–1883), abile scultore e modellatore.

Popp creò un gran numero di modelli di grande interesse: da una gran varietà di busti raffiguranti personaggi storici e pubblici a lui contemporanei e un'ampia serie di piccole plastiche, fino a oggetti decorativi di piccola dimensione.

Negli anni Cinquanta egli fornì modelli ad altre manifatture (esempio la Klösterle).

Durante l'ultimo terzo del XIX secolo la manifattura porcellana ceca fu dominata dallo storicismo e la produzione assunse un carattere sempre maggiormente industriale. La meccanizzazione nei procedi-

menti industriali sostituì in modo graduale il lavoro manuale, fino ad allora dominante, facilitando la produzione di massa, caratterizzata da una qualità tecnica superiore. Il decoro a stampa utilizzato in Boemia dagli anni Venti divenne una modalità comune per una decorazione economica, nel contempo la pittura a mano veniva utilizzata per impreziosire prodotti più costosi e dalla tecnica più evoluta. L'industria della porcellana, concentrata nella Boemia dell'Ovest, aveva assunto un ruolo leader a livello europeo, nella coeva produzione di porcellana.

Alla fine del XIX secolo nuovi fattori commerciali esercitarono influenze sulla produzione seriale. Inizialmente l'industria della porcellana ceca rispose con alcuni indugi all'ingresso sulla scena dei nuovi principi estetici, quali l'Art Nouveau. I servizi da tavola continuarono ad avere forme classiche e si adottarono con riserva pitture o stampe di decorazioni in questo stile. Opere considerevoli in stile Art Nouveau vennero prodotte a Pirkenhammer e Klösterle; in particolar modo si produssero opere presso Fischern (Rybáře) da Carl Knoll-Karlsbad e presso la fabbrica di porcellane di nuova creazione Puls Pfeifer & Löwenstein a Schlackenwerth (Ostrov nad Ohří).

Questa fabbrica ebbe ampi riconoscimenti per le sue produzioni Art Nouveau lussuose; collaborarono con designer e artigiani appartenenti al circolo del "Wiener Werkstätte". Gli unici servizi da tavola creati a Fischern da Carl Knoll-Karlsbad sono tra gli esempi più rilevanti della stilizzazione naturalistica dell'Art Nouveau nella produzione di porcellane ceche, rese uniche dal dinamismo delle forme, da decorazioni floreali e dall'uso di smalti iridescenti. L'influenza della Secessione introdusse tendenze opposte verso forme semplificate e stilemi geometrici. Il design originale dei Cubisti cechi, sotto la leadership dell'architetto Pavel Janák, era solo raramente realizzato in porcellana, come il servizio da caffè di Janák caratterizzato da motivi geometrici, prodotto dalla manifattura Schnabel & Sohn a Dessendorf (Desná).

Il senso per il decorativismo ornamentale, legato alle tradizioni, permise agli artigiani cechi di adottare il gusto Decò internazionale e in seguito di partecipare con successo all'Esposizione delle Arti Decorative di Parigi nel 1925. A Parigi la fabbrica Pirkenhammer presentò una collezione di piccole sculture e servizi da tè e caffè, realizzati con la collaborazione del noto designer parigino Paolo Poiret. La fabbrica di porcellane "Puls Pfeifer & Löwenstein" presentò una notevole collezione di lussuosi servizi da tavola e un vaso monumentale.

La porcellana ceca del periodo tra le due guerre evidenzia, come qualità estetica, forme puramente funzionali tendenti ad eliminare le decorazioni, principalmente rappresentate da servizi da tavola progettati da Ladislav Sutnar (1897–1976), prodotti

nella fabbrica di ceramiche a Elbogen.

Nel 1922 venne fondata la prima scuola tecnica con specializzazioni in tecnologia, formatura e decorazione della porcellana. L'istituzione divenne famosa in particolare per le sculture in porcellana, che rappresentano i maggiori successi nel campo Decò in Boemia.

Il periodo tra le due guerre vide l'apogeo nell'industria di porcellana ceca. Negli anni Venti la Boemia raggiunse il maggior numero di centri di produzione della propria storia (più di 70 fabbriche di porcellana) con il livello più alto di opere realizzate ed una ampia percentuale di importanti esportazioni in Europa, Asia ed oltreoceano. Numerosi impianti tradizionali furono trasformati in compagnie azionarie all'avanguardia con a capo "EPIAG" a gestione di fabbriche a Pirkenhammer (Březová), Elbogen (Loket), Altröhlau (Stará Role), Dallwitz (Dalovice), Aich (Doubí) e in altri luoghi.

Porcellana ceca 1945 – 2015

Milan Hlaveš e altri

I complessi sviluppi del secondo dopoguerra in Cecoslovacchia influenzarono anche la produzione e la progettazione delle ceramiche, incluse le porcellane. Gli abitanti di origine tedesca furono espulsi dal paese e tutta la sfera industriale venne nazionalizzata e si fuse in grossi complessi industriali. Il regime comunista avvertì il bisogno di affermazioni internazionali, motivo per cui il governo iniziò a supportare la partecipazione del paese a esposizioni internazionali: degna di nota è la presenza delle arti applicate della Cecoslovacchia all'EXPO del 1958 a Bruxelles e alla Triennale di Milano nel 1960, manifestazioni che portarono al paese molti riconoscimenti. La Mostra Internazionale della Ceramica, tenutasi a Praga, organizzata dall'Accademia Internazionale della Ceramica (AIC) nel 1962, rappresentò un evento fondamentale per la ceramica europea, in particolare la porcellana divenne uno degli articoli di punta dell'esportazione cecoslovacca. Servizi da tavola e per bevande furono progettati con forme interamente innovative; i loro schemi decorativi si basavano sulle mode contemporanee del cosiddetto Stile Bruxelles. Tuttavia la progettazione non sempre era seguita dalla messa in produzione a causa dei vincoli inflessibili del modello economico socialista: solo pochi prototipi venivano effettivamente messi in produzione. La produzione di massa industriale era tuttavia dominata da servizi da tavola eclettici.

Nel 1959 venne fondato un centro specializzato per il design (l'Istituto per il Design di interni e della moda di Praga – ÚBOK) che collaborò con la manifattura di porcellana Karlovský e con altre compagnie ed ebbe un ruolo strategico nello sviluppare design innovativi per i servizi da tavola. Lo studio

Lesov, collegato alla fabbrica di porcellane Thun a Klášterec nad Ohří divenne presto un importante centro per il design. Nonostante le ricerche di sociologia dedicate alle abitazioni prefabbricate emergenti e ai relativi design di interni ad esse integrati, i cambiamenti della funzione tradizionale della famiglia, delle sue abitudini e i nuovi modelli di servizi, per il pubblico e per i privati, l'industria si dimostrò incapace di rispondere a questi cambiamenti, se non ad un livello teorico.

Dopo l'anno rivoluzionario 1989, l'industria della porcellana fu colpita da difficoltà economiche serie e sia la progettazione che la produzione si arrestarono. Questo avvenne nonostante una generazione emergente di laureati supportati da Václav Šerák presso l'Accademia d'Arte, Architettura e design di Praga (AAAD) e da Pavel Jarkovský presso l'Università di J. E. Purkyně a Ústí nad Labem, portasse avanti ogni tentativo per migliorare la situazione, aprendo studi e produzioni di piccole serie di opere. Le due istituzioni di ex-allievi si operarono per far fronte a commissioni di vari servizi da tavola in porcellana di buon livello. Le nuove richieste riflettevano i modelli contemporanei di design influenzati da abitudini gastronomiche provenienti da diverse culture, lo stravolgimento del modello di famiglia tradizionale e la parziale perdita di importanza dei servizi da tavola standard. La medesima situazione si verificò nel 2004, quando le condizioni esterne favorevoli furono ulteriormente valorizzate dallo "Studio Ceramico" dell'Università della Boemia dell'Ovest, presso la facoltà di design e arte di Pilsen. Nello scenario della produzione sono entrati prodotti creati da designer laureati. Nella repubblica Ceca è andato determinandosi uno scenario flessibile legato al design, rappresentato da una generazione di designer giovani e di età media, i quali rispondono prontamente ai cambiamenti della società, producendo oggetti di porcellana innovativi ed attraenti, al passo con le produzioni internazionali del settore. Le attività di architetti cechi impegnati nel design della porcellana all'estero, costituiscono un capitolo a sè stante.

Un commercio così attivo ed universale: la crescita della ceramica dello Staffordshire dal XVII secolo ad oggi

Miranda Goodby

L'industria ceramica della Gran Bretagna è concentrata nelle contee del centro ed in particolare nel nord dello Staffordshire, favorito da abbondanti depositi di argilla e carbone, il nord dello Staffordshire è stata un'area di produzione ceramica fin dall'epoca medievale e dall'inizio del XVIII secolo è conosciuto come "The Potteries".

Le industrie ceramiche plasmarono lo sviluppo del territorio. Le sei comunità che costituiscono la zona

definita "The Potteries" (Tunstall, Burslem, Hanley, Stoke-upon-Trent, Fenton e Longton) si insediavano dove i depositi di carbone erano più facilmente estraibili e trasportabili, inizialmente attraverso una rete di strade e successivamente, dal 1771, tramite il canale Trent & Mersey che collegava il distretto ai maggiori porti di Liverpool e Hull, rispettivamente sulle coste ovest ed est. I caratteristici forni a forma di bottiglia delle fabbriche ceramiche dominavano il panorama e il loro fumo continuò a riempire l'aria finché non fu attuato il "Clean Air Act" negli anni Sessanta del Novecento.

Fino al XVIII secolo i ceramisti utilizzarono l'argilla locale per i loro manufatti. La produzione principale era dedicata ai vasellami d'uso, come ad esempio stoviglie per la preparazione e la conservazione del cibo, insieme ad altri manufatti, più decorativi, prodotti per il bere, per servire il cibo e per esposizione. Questi vasellami furono utilizzati dalla classe media della popolazione e vennero distribuiti in tutta la Gran Bretagna ed esportati nelle colonie inglesi.

L'aristocrazia e la nobiltà del XVII secolo non utilizzarono sulle proprie tavole le ceramiche dello Staffordshire: preferirono infatti essere serviti con stoviglie d'argento o di peltro, inoltre importarono vasellami in grès dalla Germania o porcellane dalla Cina. La produzione dello Staffordshire era utile, conveniente, decorativa e popolare, ma non era attraente per le classi più nobili.

Tutto questo cambiò alla fine del Seicento, quando nel 1672, il ceramista londinese John Dwight ottenne un monopolio reale per riprodurre la tipica ceramica tedesca in grès salato. Nonostante le denunce verso chi utilizzava il suo brevetto, nell'arco di vent'anni la particolare tecnica di produzione si diffuse in tutto il Paese con ceramisti che la riproducevano a Nottingham, nello Staffordshire e a Londra. Nello stesso periodo la Compagnia delle Indie Orientali importò in Gran Bretagna una grande quantità di porcellane cinesi e giapponesi: le delicate e traslucide porcellane orientali erano costose e ambite. Sebbene il segreto della produzione della porcellana non fu scoperto dai ceramisti inglesi fino al 1740, già dal 1720 i ceramisti dello Staffordshire crearono una buona qualità di stoviglie a impasto bianco per servizi da tè e da tavola, che oltre ad essere più convenienti rispetto alle porcellane importate vennero richieste dalla borghesia e dalla nobiltà.

Le testimonianze documentarie ed archeologiche dimostrano come tra il 1720 e il 1740 i ceramisti dello Staffordshire attuarono un grande cambiamento sia nella produzione abituale sia nella tecnologia per realizzare le ceramiche.

I ceramisti inglesi per poter produrre ceramiche ad impasto bianco dovettero portare nelle contee del centro della Gran Bretagna rifornimenti di terra bianca dal sud-ovest dell'Inghilterra e silice dal

sud-est. L'introduzione del tornio, ruotato da un assistente, aumentò la produzione dei singoli ceramisti, mentre l'utilizzo del gesso per gli stampi permise di realizzare forme elaborate in maniera più veloce, facile e ripetitiva, consentendo così di realizzare un gran numero di pezzi.

I miglioramenti nella tecnologia della cottura, dell'invetriatura e della decorazione influirono nella creazione di prodotti di alta qualità che trovarono un immediato mercato nella classe media, in rapida espansione sia in Inghilterra sia all'estero.

A partire dal 1740 la diffusione di nuove bevande come tè e caffè comportò la richiesta di adeguati servizi da tavola in aggiunta alle ciotole per il punch e ai boccali da birra. L'utilizzo di stampi permise ai ceramisti di produrre numerosi servizi da tavola destinati ad aristocratiche clientele. Molti manufatti erano ispirati a prototipi in metallo, ma il sempre crescente desiderio di nuovi modelli da parte dell'aristocrazia comportò la creazione di un'ampia varietà di forme e decorazioni.

Le due principali produzioni ceramiche del XVIII secolo furono: il grès salato e la terraglia.

A differenza delle fabbriche europee le industrie dello Staffordshire non ebbero mai un mecenate reale o aristocratico: le imprese commerciali potevano conquistare il successo o fallire in base ai propri meriti.

Alla fine del Settecento ci fu una grande concorrenza tra le oltre cento fabbriche attive nello Staffordshire, che divennero quasi duecento sul finire dell'Ottocento. Molte furono piuttosto piccole con non più di cinquanta dipendenti, mentre in altre lavorarono fino a oltre mille addetti. La maggior parte delle fabbriche non dettò nuove mode ma piuttosto le seguì assecondando le richieste della clientela. Le maggiori imprese si servirono di dipendenti "viaggiatori" che visitavano i venditori al dettaglio del Regno Unito per sollecitare nuovi ordini e mostrare loro la produzione, altrimenti potevano avere agenti di commercio all'estero che svolgevano la stessa funzione. Di conseguenza furono sempre in sintonia con quello che desideravano i loro clienti, sia che fossero in Gran Bretagna o in Europa, in America o nell'Impero Britannico.

Nella seconda metà del Settecento la contea dello Staffordshire produsse enormi quantità di terraglie di uso quotidiano, convenienti e attraenti. I cataloghi aziendali con illustrare le diverse forme disponibili, con testi in sei lingue diverse, vennero spediti in tutta Europa: il mercato europeo fu talmente importante che nemmeno la guerra riuscì ad interromperlo. I blocchi imposti dalle guerre napoleoniche furono aggirati importando le merci attraverso i paesi neutrali, come i Paesi Bassi, e approfittando di ogni breve amnistia o pace.

Nel 1797 il geologo Barthélemy Faujas de Saint-Fond scrisse nel suo *Voyage en Angleterre*¹ a proposito della terraglia inglese color avorio:

"...è realizzata eccellentemente, è duratura, resiste all'azione del fuoco, la sua vetrina è impenetrabile agli acidi, la bellezza, l'utilità e la varietà delle forme, unite al prezzo conveniente, hanno creato un commercio attivo e universale: da Parigi a San Pietroburgo, da Amsterdam alla Svezia, da Dunkerque alla Francia, nelle locande ognuno è servito con ceramiche inglesi. Gli stessi bei vasellami ornano le tavole in Spagna, Portogallo e Italia e riforniscono le navi per le Indie dell'est, dell'ovest e per l'America."

Quando le aziende aumentarono di numero e dimensione, vennero sviluppate nuove forme, nuovi metodi di decorazione e nuovi stili. Josiah Wedgwood migliorò il già esistente grès nero – basalto nero – a cui seguì la sua invenzione, nel 1770, del grès "diaspro" con applicazioni decorate in rilievo su impasti colorati. Wedgwood non brevettò la nuova tecnica che fu quindi presto copiata da molte fabbriche che poterono creare opere costose e decorative. Nel 1800 Josiah Spode II inventò un'altra icona della ceramica inglese: la bone china. Anche Josiah Spode II non brevettò la sua invenzione che venne quindi velocemente adottata, a partire dal 1815, dalla maggior parte delle industrie di porcellane inglesi. La bone china veniva decorata sotto vetrina con decalcomanie in monocromia blu. Questo metodo di decorazione permise di riprodurre rapidamente elaborati motivi decorativi, mettendo così alla portata di tutti manufatti riccamente ornati che altrimenti non sarebbero stati in grado di permettersi. Durante il XIX secolo la borghesia e l'aristocrazia richiesero eleganti terraglie per una sempre più ampia gamma di funzioni: ceramiche per la tavola, il pranzo e la cena, il tè e il buffet, insieme a ceramiche per l'arredamento, la toelette delle signore e le scrivanie dei signori.

Le dimensioni dei servizi da tavola e da tè, l'alto costo della decorazione e degli stili erano tutti volti a dimostrare la ricchezza e il buon gusto del committente. Mentre le grandi aziende dello Staffordshire assunsero i migliori artisti, tecnici e modellatori francesi, tedeschi e italiani, la maggior parte delle aziende più piccole furono impegnate nella produzione di ceramiche economiche, realizzate in un numero limitato di forme e decori, per una clientela internazionale. Quest'ultima produzione fu descritta nel 1878 da Llewellyn Jewitt come "il classico genere di articoli utili"².

I cambiamenti sociali ed economici del Novecento modificarono rapidamente anche le esigenze della clientela e le aziende ceramiche dello Staffordshire concentrarono sempre di più la produzione verso una clientela di medio livello. Ceramiche funzionali e ben progettate, attraenti e convenienti, vennero create da designer come Susie Cooper, che aprì una propria fabbrica nel 1929 rivoluzionando l'utilizzo di litografie di alta qualità per decorare le ceramiche.

La crisi causata dalla seconda guerra mondiale e i relativi controlli da parte del governo inglese, riguardo a ciò che si poteva realizzare e vendere, portarono a dieci anni di semplici produzioni di stoviglie bianche e senza decorazioni, e, nonostante ciò, l'aumento del potere d'acquisto dei consumatori del dopo guerra comportò una ripresa della produzione: la ceramica diventò sempre più un oggetto di moda.

Dalla fine del Novecento sono attivi diversi artisti indipendenti: i manufatti non vengono creati solo da ceramisti ma anche da artisti che usano l'argilla come mezzo di espressione, spesso con messaggi politici. Le aziende dello Staffordshire hanno da sempre assunto artisti, come pittori e scultori, per fornire al personale della fabbrica progetti da realizzare in serie. Negli ultimi anni il concetto di "residenze d'artista" all'interno delle aziende ceramiche ha permesso ad artisti di lavorare a diretto contatto con la ceramica, come ad esempio Charlotte Hodes che ha prodotto i propri progetti all'interno della fabbrica Spode, adattando e sovvertendo i tradizionali disegni.

Alla fine del Novecento le fabbriche dello Staffordshire hanno subito un periodo di crisi a causa dell'esternalizzazione della produzione (outsourcing) verso aziende dell'Estremo Oriente. Tuttavia, recentemente, le aziende hanno cominciato a riportare la produzione a Stoke-on-Trent per poter avere un maggiore controllo sulla qualità della produzione e per rispondere più velocemente ai gusti mutevoli della clientela.

La British Ceramic Biennial, tenuta per la prima volta a Stoke-on-Trent nel 2009, collabora con le università, inclusa l'università dello Staffordshire, e con le industrie ceramiche per poter unire alla forza tradizionale delle industrie l'innovazione delle nuove tecnologie e dei designer, in modo da costruire un forte futuro per "The Potteries".

1 Barthélemy Faujas de Saint-Fond, *Voyage en Angleterre, en Écosse et aux Îles Hébrides* (1797)

2 Llewellyn Jewitt, *The Ceramic Art of Great Britain* (1878)

Ceramiche e stili di vita in Serbia dal XVI al XX secolo

Biljana Crvenković, Bojana Popović, Biljana Vukotić

Durante il XVI e il XVII secolo, nell'odierno territorio della Serbia, la produzione ceramica e il suo utilizzo, erano direttamente influenzati dalla cultura ottomana, come propagazione del patrimonio orientale, mediterraneo e balcanico. I reperti archeologici e gli oggetti in ceramica rinvenuti, come ad esempio diversi tipi di brocche, boccali e calici, tramandano in maniera eloquente, come questa particolare combinazione di influenze era già presente

nell'arte ceramica durante l'epoca medievale. In quel tempo, la maggiore produzione ceramica era composta da vasellame caratterizzato da forme e decori semplici, adatto alle esigenze quotidiane della società. Questa produzione diventerà poi la tradizionale ceramica popolare serba presente fino ad oggi. Le più alte classi della società ottomana desideravano possedere oggetti lussuosi creati in ceramica e in maiolica e li acquistavano dai centri di produzione del Mediterraneo e dalle botteghe dell'Anatolia (in particolare da Kutahya e Iznik).

Il XVIII secolo fu caratterizzato dalla guerra austro-turca che vide la fine del dominio dell'impero ottomano a favore della monarchia asburgica: la nuova particolare situazione storico politica cambiò profondamente la cultura e il modo di vivere di una gran parte della popolazione serba. L'accogliimento dei valori occidentali permise la trasformazione e la formazione di una nuova identità della popolazione, sebbene condizionata dalla tradizione locale. L'afflusso delle ceramiche habane dal centro Europa influenzò sia la decorazione sia le forme della ceramica locale.

All'interno delle dimore borghesi, la porcellana proveniente da Vienna era la protagonista della cultura della tavola, mentre le porcellane di Meissen erano considerate opere di lusso e preziosi oggetti di famiglia.

La fine del dominio turco, avvenuto durante il XIX secolo, coincide con un'intensa costruzione dell'identità nazionale serba, plasmata sui modelli culturali europei.

Nel 1830 venne fondato il Principato di Serbia, con l'avvio di un nuovo capitolo di storia: si abbondarono velocemente i modelli di vita orientali per un nuovo e differente stile di vita europeo. Le città accolsero da subito le influenze europee e una piccola e nuova classe sociale, composta da cittadini educati nei grandi centri dell'Europa, diventò il promotore del cambiamento culturale. Fu soprattutto la corte del Principato a promuovere e sostenere la formazione di una nuova cultura vicina ai modelli dell'Europa occidentale. Il principe Miloš Obrenović, principe di Serbia tra il 1815-1839 e successivamente tra il 1858-1860, cercò di creare una corte sul modello delle corti europee. Così, pose attenzione all'arredamento degli interni del palazzo di corte, acquistò servizi in porcellana e importanti ornamenti decorativi. Sia la corte che i cittadini più benestanti richiedevano porcellane importate da Vienna, Trieste, Budapest ed in particolare dalla Boemia e dall'impero austro-ungarico.

A partire dal 1830 l'esigenza di costruire nuovi edifici pubblici e privati incoraggiò la produzione di massa di materiali per l'edilizia e in particolare la produzione di mattoni. Tale produzione fu talmente ampia che verso la fine del secolo erano presenti in Serbia un migliaio di persone impegnate nella produzione di ceramica per l'edilizia, mentre 148

erano le botteghe di ceramisti.

Durante il XIX secolo, l'avvio della modernizzazione della Serbia portò allo sviluppo dell'industria e alla produzione industriale di ceramiche. Gli artigiani, aiutati dai favorevoli finanziamenti statali, trasformarono le proprie botteghe in fabbriche produttrici sia di materiali architettonici e per l'edilizia, sia in fabbriche produttrici di stoviglie (la fabbrica di piatti in porcellana fondata a Niš nel 1895 da Julije Bozivotac; la fabbrica di ceramiche della Cooperativa Industriale fondata a Arandelovac nel 1898; la fabbrica di porcellane fondata a Belgrado da Jovan Đurić, ecc.).

Durante il primo decennio del 1800 la "Cooperativa per lo sviluppo dell'Industria domestica" collaborò con Dragutin Inkiostri Medenjak (Carlo Ichioistri Medenjak, 1866-1942) un artista che si dedicò con passione alla creazione di uno stile nazionale, fondato sulla modernizzazione del linguaggio visivo e simbolico del folklore slavo in chiave secessionista.

Egli progettò diversi forni ceramici, tra cui quello presente all'interno dell'abitazione del geografo Jovan Cvijić, dove ideò anche gli interni e gli arredi tra il 1907 e il 1908.

Dopo la prima guerra mondiale non esistevano, nell'attuale territorio della Serbia, industrie produttrici di ceramiche o porcellane; solo a partire dagli anni Trenta iniziò l'interesse verso la ceramica in artisti formati nelle grandi città europee. L'introduzione nel 1939 di corsi ceramici all'interno della Scuola superiore di arti applicate di Belgrado migliorò le condizioni per lo sviluppo dell'arte ceramica. I successivi anni di guerra portarono alla comparsa di botteghe ceramiche produttrici di oggetti d'uso quotidiano in terracotta e maiolica che soddisfacevano le esigenze e i bisogni di una popolazione che aveva perso tutto.

L'importazione di oggetti in porcellana aumentò a metà degli anni Venti: i più importanti negozi di Belgrado acquistavano i manufatti principalmente dalla Boemia, dalla Cecoslovacchia e fino alla fine degli anni Venti dalla Germania; mentre le porcellane della manifattura Rosenthal diventarono gli oggetti del desiderio della borghesia e oggetti d'uso della famiglia reale.

Dopo la seconda guerra mondiale, e in particolare all'inizio degli anni Cinquanta, il design industriale ebbe un ruolo fondamentale nella ricostruzione e industrializzazione del Paese, nella crescita e sviluppo dell'economia jugoslava, nella promozione di idee moderne e nella creazione di una nuova cultura di massa nella società jugoslava. In questo periodo fu notevole anche il rinnovamento dell'istruzione e della cultura: sul finire degli anni Quaranta vennero fondate le Accademie di Arti Applicate a Belgrado e a Zagabria e all'inizio degli anni Cinquanta venne istituita l'Associazione di artisti delle arti applicate.

L'interesse verso i prodotti industriali contemporanei unito all'attenzione verso le porcellane d'uso e gli oggetti decorativi caratterizzarono gli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta della Jugoslavia socialista. La funzionalità e la perfezione tecnica unita alla qualità pittorica caratterizzarono ogni prodotto. La produzione industriale di porcellane e ceramiche fu sostenuta da una massiccia richiesta di oggetti adatti alla vita quotidiana che coniugavano il livello pratico a quello estetico.

Nell'ex Jugoslavia degli anni Cinquanta furono installati nuovi impianti industriali che segnarono l'inizio del veloce sviluppo della produzione industriale della ceramica e della porcellana: la Jugoceramics, fabbrica di porcellane e ceramiche a Zaprešić in Croazia; la Yugoporcelain, fabbrica di porcellane e piastrelle a Titov Veles in Macedonia; la fabbrica di porcellane a Zaječar; la fabbrica produttrice di ceramiche sanitarie, tubi di scarico e pavimenti ceramici a Mladenovac; l'azienda di produzione di caolino a Bratunac in Bosnia Erzegovina; l'azienda Electroporcelain a Arandelovac e infine l'industria ceramica a Liboje in Slovenia fondata già nel 1850. La produzione di queste aziende soddisfaceva la richieste del mercato, anche se in maniera minore si importavano ancora manufatti dalla Germania, dall'Italia, dall'Ungheria e dalla Cecoslovacchia: l'importazione di questi oggetti decorativi influenzò la creazione di una nuova estetica e di un nuovo stile di vita nella popolazione.

La crescita economica e l'aumento del prodotto interno lordo modificarono la vita quotidiana e la fornitura di prodotti di consumo: la produzione di stoviglie in porcellana aumentò grazie alla sempre più alta richiesta di oggetti d'uso.

Nonostante la crescente domanda di prodotti di design contemporaneo, fu molto lento l'avvio di una produzione seriale. Fino agli anni Settanta c'erano forti opposizioni al coinvolgimento di designer nella fase di creazione e ideazione dei prodotti all'interno delle aziende. Solo durante gli anni Settanta e Ottanta una prima generazione di designer, attiva all'interno delle aziende, produsse oggetti d'uso in piccole serie (Dragica Perhač presso Jugoceramic, a Zaprešić, Zoran Prvanović, Ljubinko Jovanović presso RIN a Zaječar e Borivoje Dedić presso Kaolin a Bratunac).

I funzionali oggetti d'uso creati da questi designers, le cui funzioni sono definite da predominanti forme geometriche, sono custoditi nella collezione di design industriale del Museo di arti applicate a Belgrado e rappresentano la testimonianza dello sviluppo del design industriale serbo e jugoslavo durante la seconda metà del XX secolo.

La ceramica in Slovenia

Mateja Kos

In Slovenia si assiste ad un interessante paradosso riguardo la produzione ceramica: tutte le manifatture ceramiche, ad eccezione di una, producevano opere in terraglia. Un altro fatto è che nessuna manifattura ceramica slovena produceva porcellana, di nuovo con un'unica eccezione limitata nel tempo, alla fine del XX secolo a Kamnik.

Nel Medioevo la produzione ceramica sul territorio che corrisponde all'attuale Slovenia, fu influenzata da due principali correnti. La prima riguarda la maiolica del nord Italia e la "faïence" con le relative strutture decorative. La seconda, importante quanto la prima, trova riscontro nei territori alpini, in particolare nel sud della Germania e in Austria.

Nel tardo XVIII secolo prevalsero nuove fonti. Influenze dirette di decori semplici, tipici della Fabbrica Imperiale di porcellana di Vienna, sono evidenti nella produzione slovena. Ciò che risulta interessante è l'impatto esercitato dalla terraglia inglese che fu introdotta da Sigismund Zois, un importante imprenditore coinvolto anche nella ricerca scientifica. Uno dei suoi progetti riguardò l'impianto di una moderna fabbrica di ceramiche a Lubiana (Laibach), la capitale della provincia austriaca della Carniola. Prima di aprire la fabbrica egli studiò la geologia in riferimento all'argilla e altri elementi di chimica e tecnologia. È interessante osservare che, oltre a testi tedeschi e italiani egli affrontò fonti inglesi: le sue pubblicazioni sono raccolte presso l'Archivio Storico di Lubiana. Zois sfruttò la propria cava di argilla, che produceva un materiale grezzo ottimo per la realizzazione di ceramica caratterizzata da un colore bianco crema. I servizi da tavola per uso quotidiano e gli oggetti più sofisticati per le occasioni speciali venivano venduti anche in Italia e Germania. Alcuni prodotti erano contraddistinti dal marchio LAIBACH: nei testi contemporanei questi prodotti vengono chiamate porcellane di Lubiana (Laibacher Porzellan).

Nel 1815 i fratelli Alois e Franz Wasser fondarono un'altra fabbrica di porcellane a Lubiana, che si procurava l'argilla da una cava diversa (il nuovo deposito di argilla più vicino a Lubiana rappresentò la principale ragione per aprire la nuova fabbrica in una situazione economica generale non stabile). Si produceva un vasellame tipico per uso quotidiano che veniva proposto per i mercati regionali austriaci e fiere dedicate all'industria; alcuni oggetti creati per tali occasioni sono raccolti nelle collezioni del Museo Nazionale della Slovenia.

Nello stesso periodo venne fondata la prima delle numerose fabbriche di terraglia vicino a Celje, nella Bassa Styria, dove l'ultima manifattura è sopravvissuta fino all'inizio del XXI secolo.

La più importante tra esse fu la fabbrica ceramica dei Fratelli Arnold e Ludwig Schütz, con sede a Blansko, vicino a Olomučany (Moravia, oggi nella

Repubblica Ceca) con una succursale a Liboje, vicino a Celje, fondata nel 1870: essa rappresentò una delle maggiori fabbriche ceramiche austro-ungariche nell'ultimo terzo del XIX secolo. Vi era una stretta collaborazione tra la fabbrica e il Museo Artistico Industriale Austriaco (oggi il MAK di Vienna), non solo per la presenza degli insegnanti che progettavano oggetti per la produzione, ma anche per la collaborazione col laboratorio di chimica del museo. La fabbrica godeva di uno speciale privilegio imperiale riguardante i celebri smalti, studiati e prodotti nel citato laboratorio. Il design innovativo e una tecnica raffinata diedero vita ad una donazione "diplomatica": l'Arciduca austro-ungarico Rainer donò una piccola collezione di manufatti al South Kensington Museum (oggi Victoria&Albert Museum). I manufatti Schütz di produzione odierna maggiormente richiesti sono modellati in rilievo, con caratteristiche decorative neo rinascimentali, barocche o rococò (o un insieme di questi stili) e dipinti con smalti.

Un altro laboratorio di terraglia venne fondato nel 1850 a Kamnik, un luogo molto vicino alla cava di argilla dei Fratelli Wasser. La produzione comprendeva servizi da tavola comuni, caratterizzati da semplici modelli alla moda, affiancati da alcuni oggetti stravaganti decorati in modo originale: reti a rilievo, linee intrecciate con note di vari colori.

All'inizio del XX secolo Blaž Schabl introdusse nella produzione ceramica motivi decorativi folcloristici sloveni: assunse pittori rinomati per apprezzare gli oggetti (per la maggior parte piatti decorativi) con illustrazioni di fiabe e proverbi della tradizione popolare. Novanta anni più tardi, alla fine del XX secolo, la prima (ed unica) porcellana slovena fu prodotta proprio in questa fabbrica, anche se per un tempo molto limitato.

Un'altra fabbrica ceramica innovativa, la Dekor, venne stabilita a Lubiana negli anni Trenta, direttamente collegata con l'apertura del Dipartimento Ceramico presso la Scuola tecnica statale secondaria, nell'anno scolastico 1925-26. Insegnanti ed alunni della scuola collaborarono con la manifattura Dekor creando forme e decorazioni per la produzione ceramica. La maggior caratteristica della produzione Dekor fu rappresentata da piccole serie di oggetti e numerosi manufatti a pezzo unico, per contrastare la produzione seriale delle altre manifatture. La manifattura continuò la produzione dopo la seconda guerra mondiale con i medesimi modelli, ma con colori diversi: gli oggetti colorati tipici del periodo prebellico furono sostituiti negli anni '50 e '60 dai colori marrone e nero, ad imitazione del bronzo.

Oggi la produzione ceramica fiorisce soprattutto in laboratori gestiti da una unica persona. Un numero consistente di eventi dedicati alla ceramica vengono organizzati nel territorio, sia nelle piccole che nelle grandi città.

La Triennale Internazionale della Ceramica – UNICUM – Ceramics Today, organizzata dal Museo Nazionale della Slovenia, rappresenta il progetto più ambizioso. L'edizione 2015 vede la partecipazione di 39 artisti selezionati da una giuria internazionale tra i 309 partecipanti.

Ceramiche estoni nella vita estone

Kai Lobjakas

La ceramica è sempre stata una parte integrante della vita quotidiana estone, anche se non ha avuto fin dall'inizio un ruolo significativo nell'arte e nell'artigianato popolare.

A partire dalla fine del XIX secolo in avanti fu notevole sia l'interesse nell'imparare a lavorare la ceramica sia lo sviluppo di piccole botteghe in grandi industrie manifatturiere.

Dalla seconda metà del Settecento iniziarono i più significativi tentativi di produrre ceramica per il mercato locale. Nel 1722 il farmacista tedesco Carl Christian Fick fondò a Tallinn una manifattura di ceramiche, sotto il proprio nome, con dipendenti provenienti in maggioranza dalla zona di Kiel in Germania. La produzione, che comprendeva servizi da tavola, tazzine, fruttiere e piccole statuine, era realizzata con una locale terra blu foggata insieme ad una terra bianca che veniva importata; i manufatti venivano poi ricoperti con uno smalto bianco e decorati in policromia. I decori vennero influenzati dai disegni floreali di Kiel e dalla produzione di piatti e vasi della svedese manifattura Marieberg a Starlsund.¹

Non si è conservato molto della produzione della manifattura Fick, che chiuse nel 1782, ma una piccola ed eccellente selezione di opere è custodita nelle collezioni del Museo della Città di Tallinn.

L'anno della sua chiusura coincise con l'apertura di un'altra fabbrica di porcellane attiva fino al 1800: la Põltsamaa Castle fondata da Johann Woldemar von Lauw. Anche in questo caso la maggioranza dei lavoratori erano tedeschi, a parte tre dipendenti estoni. La produzione principale comprendeva porcellane bianche e blu, anche se sono stati rinvenuti manufatti con colorate decorazioni floreali.

Dal XVII al XIX secolo furono prodotte a Tallinn diverse piastrelle smaltate per rivestire caminetti.

Nel 1886 Joosep Tiiman fondò a Siimusti, nella provincia di Jõgeva, una bottega di ceramiche. Inizialmente venne utilizzata per la produzione dei vasellami una terra locale, poi sostituita da una terra proveniente dalla zona di Joosu nella provincia di Võru. Vennero prodotte principalmente semplici stoviglie e pentole e i primi ordini furono eseguiti per la manifattura di porcellane Kuznetsov in Russia. All'inizio del XX secolo la bottega di Siimusti si ingrandì divenendo una vera e propria fabbrica, tanto che nel 1913 venne inclusa nell'elenco delle

imprese industriali su larga scala della Russia. Riuscendo a sopravvivere sia alle difficoltà economiche sia ad un devastante incendio avvenuto nel 1924, la fabbrica divenne il punto di riferimento per la produzione ceramica del Paese durante il periodo sovietico.

Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo furono attive diverse piccole botteghe ceramiche nei villaggi della provincia di Setu, nell'Estonia del sud. La produzione fu caratterizzata da tradizionali ciotole e da altri oggetti d'uso che soddisfacevano le esigenze della popolazione locale. All'inizio furono prodotti soprattutto contenitori non smaltati utilizzati sia per la preparazione del cibo in forno sia per la conservazione del latte e delle creme. Nei primi anni del XX secolo venne avviata anche una produzione di vasellame smaltato, grazie al supporto dei ceramisti di Pskov, che insegnarono tale tecnica alle botteghe della provincia di Setu. Dal momento in cui l'Estonia ottenne l'indipendenza, nel 1918, non vennero più importate stoviglie dal centro di Pskov; aumentò il numero delle botteghe della provincia di Setu e i maestri della vecchia generazione passarono la loro conoscenza ai ceramisti più giovani. Nel 1935 fu inaugurata a Pechory una scuola industriale di ceramica e costruzione, con un modesto contributo allo sviluppo del settore ceramico.

In Estonia furono attivati molti corsi dedicati alla ceramica. Nel 1923 furono fondati due dipartimenti di ceramica, uno all'interno della Tartu Women's Society Arts and Crafts School e l'altro alla State School of Arts and Crafts. Quest'ultimo fu diretto inizialmente dall'ungherese Géza Jakó e gli studenti vi realizzarono numerosi e diversi manufatti: dagli articoli di consumo, a piccole sculture, fino a grandi opere decorative.

A Géza Jakó successe Valli Eller che si diplomò nello stesso dipartimento nel 1930. Nel periodo in cui frequentò la scuola come studentessa, Valli Eller lavorò in Finlandia presso l'industria di argille Grankulla e presso la manifattura Arabia come decoratrice su porcellana.² Per migliorare e aumentare le proprie conoscenze, durante il periodo di insegnamento presso il dipartimento, visitò diverse nazioni e città: Faenza, Stoccolma, Copenaghen e Parigi. All'interno della scuola collaborò con Mari Simulson che, diplomatasi nel 1935, intraprese poi successo come designer presso le fabbriche svedesi di Gustavsberg ed Ekeby.

Valli Eller ebbe uno stile differente rispetto al suo predecessore Géza Jakó, sia nella scelta del design sia nel ruolo di direttrice del dipartimento: pose infatti grande importanza alla conoscenza delle tecnologie ceramiche e preferì manufatti contemporanei semplici e senza decorazioni. Gli scambi internazionali, lo sviluppo delle arti verso forme contemporanee e l'esposizione della "Swedish industrial art exhibition", tenutasi a Tallinn nel 1934, contribuirono in maniera preponderante all'evolu-

zione dell'arte e della ceramica estone.

Il primo decennio del 1900 fu caratterizzato dalla fondazione di imprese ceramiche estoni e da un rapido aumento della produzione ceramica. Tra il 1920 e 1930 si espanse il mercato locale di manufatti di alta qualità e, non appena la popolazione divenne più ricca, aumentò la domanda di oggetti di lusso.

In pochi decenni vennero fondate aziende di successo, produttrici di oggetti di design; poi, come iniziò il periodo sovietico, le aziende vennero statalizzate. Prima della seconda guerra mondiale furono attive a Tallinn diverse piccole aziende produttrici di stoviglie e pentole in ceramica.

L'azienda Savi AS venne fondata nel 1920 e propose un'ampia produzione di pentole ed altri oggetti d'uso in ceramica, inclusi vasi e lampade con figure di gusto Decò. Per mantenere bassi i costi produssero vasi con forme semplici di diverse dimensioni, decorati con smalti ad alte e basse temperature e con smalti in bicolore dagli effetti fluidi e sinuosi. Molti degli studenti che si diplomarono alla State School of Arts and Crafts lavorarono poi come designer per l'azienda.³

Nel 1928 Nikolai Langebraun fondò una manifattura di porcellane decorate e in questo modo ebbe inizio una produzione tradizionale. In quel tempo le porcellane decorate, a differenza di quelle non decorate, erano soggette ad alti dazi doganali. Così fu economicamente conveniente decorare le porcellane a livello locale. Il primo direttore dell'azienda Langebraun fu Karl Hofmeister, che si formò presso la fabbrica Rosenthal ed ebbe una grande influenza sui designer locali. Le porcellane senza decorazione furono principalmente importate dalla Germania e dalla Repubblica Ceca. La manifattura Langebraun offrì un vasto assortimento di porcellane con un'ampia gamma di prezzi e i prodotti ebbero successo sia nel mercato locale sia in Finlandia e Svezia. Spesso i prodotti presenti nei cataloghi venivano ornati e abbelliti con l'aggiunta di decorazioni manuali, anche se la tecnica a decalcomania fu maggiormente utilizzata rispetto alla decorazione a mano. I temi decorativi venivano realizzati dai designer locali ed erano caratterizzati da panorami di città e motivi tipici.

Per alcuni anni contribuì alla produzione di ceramiche anche una fabbrica ambiziosamente nominata First Estonian Porcelain Industry (1932 circa-1939). Agli inizi l'azienda produsse rifiniture industriali in porcellana, poi si evolse con una produzione di oggetti d'uso quotidiano con smalti ad alta e bassa temperatura. Non ci sono molte informazioni sugli artisti che vi lavorarono, ma l'azienda si distinse per uno sperimentale e coraggioso approccio alla ceramica di design.

Nel 1927 venne fondata una delle istituzioni più grandi ed affermate: l'azienda Kodukäsitöö OÜ. L'obiettivo fu quello di vendere e commerciare gli

oggetti dell'artigianato locale commissionando i lavori alla State School of Arts and Crafts e ad artisti appena diplomati. Tramite l'iniziativa della Kodukäsitöö, e il sostegno dello Stato, furono organizzate diverse esposizioni che permisero di vendere e far conoscere le opere estoni in mercati esteri. Più della metà dei prodotti venduti nei primi otto anni vennero comprati da turisti ed esportati negli Stati Uniti. L'azienda Kodukäsitöö non fu interessata a realizzare una propria produzione ceramica perché il suo ruolo fu quello di commissionare, mediare e promuovere l'artigianato estone, ma dal 1930 la domanda del mercato aumentò e l'azienda diede vita ad una propria produzione ceramica. In questo modo l'azienda Kodukäsitöö divenne un'avversaria della State School of Arts and Crafts, tanto che nel 1937 venne fondata, con il sostegno del Ministero degli affari economici e dell'educazione, una fabbrica che riuni grandi esperti nel settore della ceramica per realizzare una produzione di qualità e di alto livello. Furono assunti diversi studenti diplomati alla State School of Arts and Crafts: Inge Domingo, Helmi Kajandi, Virve Kuuste, Ada Pender e Ellinor Piipuu (quest'ultimo, in particolare, diplomato nel 1935 fu assunto come docente)⁴. Come ricordato da Ellinor Piipuu, la produzione fu varia: "vennero create tutte le forme: piccole plastiche, lampade, fermalibri e altro ancora". I manufatti venivano smaltati sia ad alta che bassa temperatura e i colori più utilizzati furono il beige, il blu e il marrone scuro⁵. Le aziende prebelliche vissero in pieno i piani sovietici di sviluppo economico, furono collettivizzate e diventarono la base per la produzione e il commercio dei decenni successivi.

Dopo la guerra il settore delle arti divenne sempre più importante: furono fondate molte imprese industriali, dove furono assunti giovani artisti, definiti come dei moderni "artisti industriali". Dagli anni Cinquanta in avanti uno degli aspetti più importanti per la società sovietica fu quello di alzare il livello degli stili di vita: per mezzo delle arti applicate furono quindi realizzati oggetti di qualità che migliorarono gli ambienti e la vita di tutti i giorni. Dopo la guerra, il progetto di realizzare oggetti di arte applicata coniugati al design coinvolse anche la nuova azienda Art Products Factory. L'azienda assunse molti artisti riconosciuti e comprendeva al suo interno il settore ceramico e il settore della porcellana decorata. In realtà la fabbrica produsse principalmente oggetti in piccola serie, ma la sua più grande forza fu quella di operare come una bottega che aveva la capacità di riorganizzare velocemente la propria produzione per realizzare nuovi e diversi progetti, dimostrandosi così considerevolmente più flessibile rispetto alle grandi aziende. L'Art Products Factory fu chiaramente orientata verso un'attenta produzione artistica, ma all'epoca erano presenti altre due imprese degne di nota, che operarono nella produzione ceramica, e nel loro caso fu la

quantità di ceramiche prodotte a contare. La fabbrica Tallinn Construction Ceramics Factory ebbe due sedi, una a Tallinn e l'altra a Siimusti, la prima produsse ceramiche decorative mentre la seconda oggetti funzionali. Laine Sisa fu per molto tempo il direttore artistico dell'azienda, anche se vi collaborarono altri importanti designer estoni, noti anche per altri progetti indipendenti (Leo Rohlin, Anu Soans, Marget Tafel, Anne Keek, Naima Uustalu, Ingrid Allik). L'altra azienda, la Pärnu Construction Materials Factory, era conosciuta per la produzione di diversi oggetti e servizi che divennero molto popolari in Estonia. Negli anni Sessanta l'azienda assunse gli artisti Maimu Vain e Aino Juurikas, ai quali succedettero negli anni Settanta Viive Väljaots e Anu Soans, che lavorarono in precedenza per diversi anni presso la sede di Siimusti della Tallinn Construction Ceramics Factory. Anu Soans trasformò considerevolmente l'aspetto della produzione creando una serie di oggetti caratterizzati da forme semplici che potevano essere combinati insieme in maniere diverse. Tali aziende furono fondamentali per la formazione di uno stile di vita quotidiano estone. Nonostante questo periodo fosse caratterizzato da numerosi problemi tecnici (come ad esempio la bassa qualità dei materiali e dell'attrezzatura), è innegabile il potenziale dei designer. Con il cambiare dei tempi, venne modificato anche l'approccio verso la progettazione e la produzione ceramica. Dal momento in cui l'Estonia ottenne l'indipendenza molte fabbriche furono privatizzate: questo significò una riorganizzazione aziendale ma in molti casi anche la fine della produzione. Gli anni Novanta furono caratterizzati dallo scioglimento di diverse strutture di sostegno, così gli artisti e i designer, adattandosi alla nuova situazione, cercarono di creare nuove possibilità di lavoro aprendo degli studi ceramici. Nonostante sia stato difficile lavorare nel settore della ceramica in Estonia, non si può negare il fatto che siano ancora presenti e attivi molti designer che creano originali opere d'arte.

Nel 1993 Urmas Puhkan ha fondato l'Asuurkeramika, uno studio che raggruppa diversi artisti, mentre altri designer, come Ingrid Allik e Annika Teder, hanno continuato a lavorare con successo nei propri studi. Dal 2004 si dedica alla ceramica anche l'artista Liisu Arro, creando stoviglie tradizionali e originali serie di lavabi, ispirati nella decorazione ad influenze portoghesi e posizionati su particolari tavoli dipinti a mano dal padre pittore Jaak Arro.

Una delle più emozionanti designer del momento è Raili Keiv che ha intrapreso nuove direzioni interrogandosi sulla ceramica e sulla porcellana tradizionali. Ha studiato le forme archetipe e la porcellana come materiale; negli ultimi anni sta sperimentando la combinazione della porcellana con il calcestruzzo, realizzando originali servizi da tavola chiamati "China meets concrete", in continuo sviluppo. Un'altra giovane designer che è

emersa dalla scena locale è Johanna Tammsalu che, non ponendo limiti ai mezzi da utilizzare, realizza le sue idee in diversi settori. Ha studiato a Londra e Madrid e sta realizzando una collezione di lampadari in ceramica chiamati "Solid Spin" per la Tallinn Art Ceramic Factory in Estonia: i lampadari sono il frutto di esperimenti quotidiani ispirati ad oggetti rotanti. Non si può dire quanto durerà questa cooperazione, ma è sicuramente significativo come tali collaborazioni possano creare nuove idee e opportunità.

Mi auguro che altre iniziative come queste possano continuare per un futuro prospero della ceramica estone.

1 Introduzione alla mostra "Balti rokokoo: Läänemere maade 18. sajandi fajanss". Kadrioru Art Museum, 26 maggio - 15 agosto 2004.

2 "Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon". General editor M.-I. Eller. Tallinn: Eesti Entsiklopeediakirjastus, 1996, p. 68

3 J. Matvei, "Keraamika mu arm. Punktirjooni ja visioone eesti keraamikast läbi 20. sajandi". Tallinn 2004, p. 84.

4 ERA, f 1108, n 6, s 255, p. 29.

5 J. Matvei, "Keraamika, mu arm", p. 84.

Tra Est, Ovest e se stessi: la storia della porcellana in Lituania

Iliana Veinberga, Marta Šuste

Il Museo della Porcellana di Riga fa parte dell'Associazione delle Istituzioni Culturali del Comune di Riga. Fondato nel 2001 per raccogliere la collezione della fabbrica di porcellane di Riga (fondata nel 1974), conserva più di 8.000 opere in porcellana, maiolica e terracotta, testimonianza sia della tradizione artigianale che della produzione ceramica industriale nell'attuale Lituania, in un arco temporale che va da metà Ottocento ad oggi.

Inizi

La prima fase della produzione di porcellana e di maiolica nell'Impero Russo risale al XVII secolo. Tuttavia nel territorio dell'odierna Lituania (parte dell'Impero Russo fino al 1917) le prime manifatture di porcellana e maiolica vennero aperte tra metà e fine XIX secolo, per opera di membri della società russa e tedesca. La celebre fabbrica Kuznetsov fu aperta nel 1812 in Russia; la seconda fabbrica, orientata verso i mercati europei, fu aperta nel 1841 nella città industriale più occidentale della Russia: Riga, la capitale dell'odierna Lituania. Poco dopo la famiglia Kuznetsov aprì altri cinque stabilimenti, tramite l'acquisto di piccole manifatture indipendenti, dando vita alle prime corporazioni private che producevano oggetti d'uso in porcellana su grande scala, sia per il mercato locale che per l'esportazione in Europa, America e Medio Oriente. I prodotti venivano realizzati in linea con le principa-

li tendenze della porcellana europea, talvolta copiavano le forme e i decori più popolari. In alcuni casi la produzione di porcellane e maioliche riproduceva decori e dettagli estetici ispirati alla pittura russa. Jacob Carl Jessen, di origine baltico-tedesca, aprì la sua fabbrica a Riga nel 1886. Lo stabilimento inizialmente concentrò la produzione su oggetti in porcellana e maiolica per uso tecnico, in particolare modo per l'industria elettrotecnica, creando legami con l'AEG tedesca. Gradualmente la fabbrica di porcellana J.C. Jessen iniziò a produrre oggetti in porcellana e maiolica per uso quotidiano e per la rivendita in mercati esteri. La qualità dei prodotti era alta e i responsabili commerciali locali solevano apporre i marchi di altre manifatture o dei negozi rivenditori sui prodotti Jessen. La fabbrica Jessen firmava unicamente le opere da esporre. Oltre a queste due compagnie, che operavano su produzioni a larga scala, vi erano numerosi piccoli laboratori e rivenditori.

Degno di nota era J. Jaksch & Co: distribuiva porcellane importate dall'Europa e, al tempo stesso, importava oggetti in porcellana bianca che decorava nei propri laboratori, prima di rivenderli alla clientela locale.

Un secolo tumultuoso: 1900-2000

Il XX secolo rappresenta il periodo più tumultuoso, specchio dei cambiamenti della storia politica dell'epoca. Ciascuna suddivisione temporale (1 - inizio XX secolo fino al 1915; 2 - periodo tra le due guerre 1920 - 1930; 3 - occupazione sovietica della seconda metà del XX secolo), possiede una caratteristica specifica riguardo la produzione, l'estetica e il design della porcellana e la sua posizione in generale nella società. Il periodo della produzione di porcellana nella prima parte del XX secolo fondamentalmente segue la medesima linea di fine Ottocento: le forme, e in alcuni casi anche i decori, trovavano ispirazione nelle più autorevoli fabbriche europee di porcellana, specialmente quelle tedesche come la Rosenthal. Specialisti dalla Germania e dalla Russia visitavano le fabbriche di Riga per formare i dipendenti sulle tecniche decorative della ceramica. Lo stile storico più popolare in questo periodo fu l'Art Nouveau, unito ad una traccia di Storicismo. Le loro influenze sui nuovi stili interessarono la produzione di porcellana e maiolica, in particolare in relazione ai decori architettonici degli edifici. Le prime realizzazioni in seno all'arte ceramica nazionale lituana furono espresse con tematiche popolari legate al romanticismo nazionale, stile dominante del luogo. Nel 1915 tutte le attività industriali vennero fermate a causa del trasferimento delle industrie dalla linea del fronte verso il centro della Russia.

Il periodo tra le due guerre è caratterizzato da una nuova trasferta dell'industria (1921-1928): la fabbrica J.C. Jessen e la fabbrica M.S. Kuznetsov

ritornarono in Lituania e ristabilirono le attività. Per di più, per citare un esempio, la succursale lituana della Kuznetsov continuò a produrre porcellana col marchio della famiglia anche negli anni Venti e Trenta, mentre, dopo il 1917, tutti gli stabilimenti nel territorio della Russia sovietica furono nazionalizzati e continuarono a lavorare con nuovi marchi e con diversi obiettivi, in linea col regime comunista. Le fabbriche Kuznetsov e Jessen realizzavano oggetti in porcellana e maiolica con produzioni numeriche inferiori al passato e creavano piccole serie di pezzi unici dedicati alla clientela locale. Entrambe le fabbriche solevano invitare artisti lituani noti per la creazione di forme e decori dedicati alla nuova produzione.

Negli anni Venti e Trenta in Lituania si assistette ad un incremento di manifatture, con produzioni limitate, e laboratori quali “Baltars”, “L-Ripors”, “Burtnieks”. Essi focalizzavano l’attenzione principalmente sulla decorazione; pittori “modernisti” quali Romans Suta, Aleksandra Beļcova, Niklāvs Strunke, Sigismunds Vidbergs, Erasts Šveics, Vilis Vasariņš e altri realizzarono modelli di pitture poi trasferite su porcellana da abili pittori artigiani. Le proposte degli artisti lituani dedicate alla porcellana espressero lo sforzo di miscelare lo stile nazionale semi-etnografico con gli impulsi derivanti dal modernismo contemporaneo, in particolar modo dal cubismo, dal costruttivismo, dall’art Decò. Verso la fine degli anni Trenta, quando la fase democratica venne fermata dal consolidamento del ruolo autoritario di Kārlis Ulmanis, il romanticismo nazionale, unitamente a tematiche classicheggianti, acquistò maggior visibilità sia nelle belle arti che nell’arte applicata, inclusa la ceramica.

La seconda metà del XX secolo è caratterizzata dalla trasformazione della Lituania in Repubblica Socialista Sovietica. Nuovamente vi è una suddivisione in diversi brevi periodi, ognuno caratterizzato da specifiche metodologie lavorative ed obiettivi.

1) Periodo governato da Joseph Stalin (1945–1953). Le fabbriche furono nazionalizzate e identificate con nuovi nomi⁵. La produzione era principalmente dedicata a porcellane tecniche e maioliche focalizzate a “sbarazzarsi delle conseguenze della guerra e ristabilire l’economia nazionale”. Si diminuì la produzione di oggetti di porcellana di natura non tecnica. Una particolare produzione venne dedicata ad oggetti con valore ideologico come vasi commemorativi, piatti o doni per l’élite politica, un’altra produzione invece riguardava comuni oggetti d’uso. La prima era sfarzosa, fatta di pezzi unici dipinti a mano; la seconda, di scarsa qualità estetica, utilizzava perlopiù forme e decori prebellici. Tuttavia entrambe erano caratterizzate dal Realismo Socialista e contenevano dettagli particolari dedicati all’iconografia nazionale sovietica.

2) Periodo del partito comunista governato da Nikita Khrushchev, conosciuto come “il disgelo di Khrushchev” (metà anni Cinquanta - inizio Sessanta). Era il momento della modernizzazione protesa a migliorare l’ambiente di vita delle persone e a rendere i generi di consumo piacevoli e meno cari. A livello produttivo significava produrre su larga scala, velocemente e al minor costo possibile. La creazione di laboratori artistici e la collaborazione al loro interno di artisti appena diplomati (Zina Ulste, Beatrise Kārklīņa, Taisija Poluikēviča, Levons Agadžanjans, Valdis de Būrs, Ēriks Ellers e altri) fornirono campionate di forme e decori in porcellana assolutamente nuove: servizi da tè e caffè e piccola scultura decorativa. L’introduzione di macchinari semiautomatici, le prime serigrafie, la fotoceramica, le decorazioni sottovetrina, la pasta di vetro e altre tecniche facevano parte della modernizzazione del lavoro. Da un punto di vista stilistico tutto ciò era riassunto come “modernismo sovietico”: industrializzazione, agili forme minimalistiche con decori complementari dalla grafica espressiva.

3) L’era di Breznev (tardi anni Sessanta e Settanta) è caratterizzata da una industrializzazione megalomane: il progetto iniziale di fornire ad ogni “artefice del comunismo” condizioni di vita alla pari con quelle dei contemporanei capitalisti, sfociarono nella necessità di sorpassare chiunque a livello globale. La produzione doveva concentrarsi sul dato economico; il livello artistico ed estetico divenne secondario e di conseguenza scadente. Sebbene l’aspetto dei manufatti in porcellana si limitasse a standard rigidi e nazionalisti, negli anni i laboratori artistici continuavano a proporre opere nuove, non imbrigliate negli schemi. Un esempio è la cosiddetta “porcellana a parete sottile” (spessa al massimo 2 millimetri), che divenne molto popolare in Unione Sovietica, trasformando, nella coscienza del popolo sovietico, il nome della fabbrica di Porcellane di Riga in “Stile Riga”.

4) Gli anni Ottanta rappresentarono un periodo di stagnazione economica. La porcellana venne prodotta su grande scala, anche le forme seguirono il medesimo percorso della produzione industriale. Furono introdotti stili nuovi da un punto di vista estetico; questo processo coincise con tendenze simili in altre sfere come il design industriale e l’architettura. Le opere di nuova produzione erano diverse dalle porcellane proposte un tempo da nuove generazioni di artisti e dismesse poi dagli artisti di regime; questo approccio emerse nel momento in cui molti ceramisti e designer persero il lavoro in fabbrica e cercarono di affermarsi come artisti indipendenti o designer, esattamente come un tempo.

Gli anni Novanta e oltre

L’ultima decade del XX secolo mantenne maggiori similitudini con il secolo successivo di quanto accaduto in precedenza. Dopo gli ultimi leader dell’Unione Sovietica fu il momento di Mikhail Gorbachev, il quale diede inizio alla perestroika e alla glasnost per salvare l’economia ristagnante. L’Unione Sovietica subì un collasso e nel 1990 la Lituania ottenne nuovamente l’indipendenza. Gli anni Novanta sono caratterizzati dalla fine lenta della produzione su larga scala della porcellana lituana, resa ulteriormente problematica dai cambiamenti nelle leggi sulla proprietà. Gli artisti locali gravitavano attorno a diversi contesti culturali, residenze d’artista e consessi sia locali che esteri. Molti di loro emigrarono in paesi europei, in America e Russia dove le condizioni per il lavoro creativo erano più favorevoli. In questo periodo è possibile parlare di creatività individuale e libera, sostenuta da un accesso illimitato a diverse fonti di ispirazione. Accenni di fatalismo avvolsero l’instabilità economica degli anni Novanta e l’idea di comunità artistica venne sostenuta dai laboratori internazionali presso la Casa Creativa degli Artisti a Dzintari, a Jūrmala e dal simposio presso la villa Zvārtava.

In molti casi le produzioni artistiche riguardavano la pittura su porcellana. Meno popolare risultarono essere forme originali di design, per via dei costi alti e della conseguente difficoltà di vendita, sebbene non fossero completamente assenti. Le collezioni dei musei e dei collezionisti privati mostrarono la medesima propensione ad accogliere sia forme interessanti di porcellana che opere di pittura.

La tendenza a lavorare individualmente e creare opere uniche sia nella forma che nei decori prevalse e si amplificò. Opere in porcellana e, in generale l’arte ceramica, sono tuttora protagoniste di laboratori, simposi locali ed esteri, e commissioni speciali di gallerie e collezionisti. Tuttavia è dal 2000 in poi che si rilevano i primi tentativi di imprese connesse alle attività creative: nell’ultima decade infatti la crescente popolarità di industrie creative ha trovato condizioni favorevoli per la crescita di marchi artistici. Si passa da una serie di studi d’arte sostenuti da una persona a imprese con ambizioni industriali come la “Piebalga Porcelain Factory”, situata nella regione lituana di Vidzeme.

La situazione complessiva mostra che la produzione di porcellana è ancora presente nella Lituania contemporanea e le persone sono coinvolte sia nella sua lavorazione che nella collezione, sebbene si tenda a passare da oggetti di maggior fruibilità, quali quelli prodotti su larga scala, a creazioni d’arte o lussuosi prodotti di eccellenza.