

la bottega delle storie

Un omaggio ai Maestri dell'Arte.
**Terrecotte di Francesco
e Raffaele Spizzico.**



Mostra realizzata da



Coordinamento e Organizzazione

Banca Popolare di Bari - Direzione Business
Ufficio Comunicazione ed Eventi

Ideatore

Emiddio Romano

Progetto grafico

Neri Wolff

Allestimento

Romano Exhibit

Fotografie

Antonio & Roberto Tartaglione
Archivio Pinacoteca Provinciale di Bari

Assicurazione

Allianz Ras

Un particolare e sentito ringraziamento a Gianvito Spizzico

la bottega delle storie

Un omaggio ai Maestri dell'Arte.

Terrecotte di Francesco e Raffaele Spizzico.

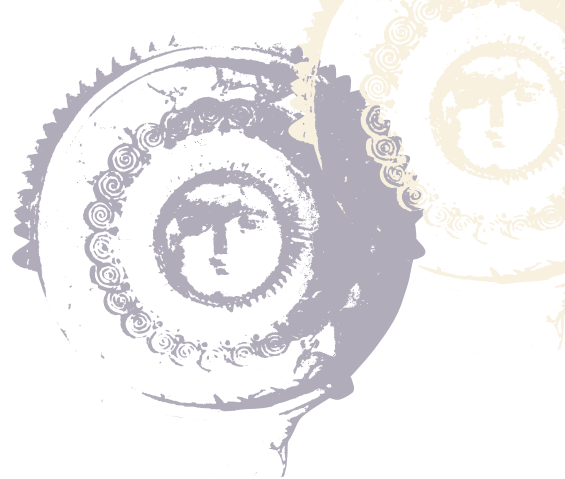
A cura di **Roberto Lacarbonara.**

8-16 settembre 2012

Bari - Fiera del Levante - Pad. 101



E noi, quieti fantasmi



*La Luna dei Borboni
col suo viso sfregiato tornerà
sulle case di tufo, sui balconi.
Sbigottiranno il gufo delle Scalze
e i gerani - la pianta dei cornuti -
e noi, quieti fantasmi, discorreremo
dell'unità d'Italia.¹*

I *quieti fantasmi* di Vittorio Bodini non hanno mai smesso di fare paura, non hanno mai atteso la notte. E come le storie tramandate, senza troppa attenzione al *dettaglio* della verità, passano attraverso, irrompono, generano ancora immagini e memoria.

Bodini, poesia acuminata stesa sull'amenità dell'assoluta terra di Puglia, ha tornito in parola quel solido silenzio e il fragile sussurro della mite arcaicità che Francesco e Raffaele Spizzico hanno forgiato e levigato nelle preziose ceramiche presenti nella *Bottega delle Storie*, fucina di due fratelli che hanno reinventato la cultura del colore e della terracotta nell'Italia del sud.

Allora i *fantasmi* erano gli *altri*. Erano i volti popolari, i detti popolari, le docili magie di un sacro poco ortodosso, le superstizioni, la *cultura del pianerottolo o delle orecchiette*². Erano e sono fantasmi – scriveva Raffaele Nigro – “le creature che [ci] fanno compagnia, che hanno tutto delle bellezze longilinee del nostro novecento africano e conservano la primordialità e l'arcaicità delle Pomone e delle Madri

¹ V. Bodini, *La luna dei Borboni*, 1952, Besa Ed.

² P. Marino, *Francesco Spizzico*, 1983, Agenzia d'Arte Moderna

Matute, la bellezza semplificata della figurazione minoica e cretese”³.

Forse la ceramica, inestricabilmente connessa con la terra e con le mani nel rito universale di una genesi palpabile, ha da sempre rappresentato uno strumento di accesso immediato alla coscienza della storia, nella sola ed unica possibilità che essa concede di diventare racconto vivifico e simbolico. Una storia che non indugia nella palude del passato ma che slitta verso la pratica della vita, della memoria domestica, della ritualità quotidiana. A questo servono le sculture dette “decorative”, laddove “decorazione” e “ornato” diviene tutt’altro che “aggiunta superflua o sovrabbondante. Ché anzi proprio a quell’ornato, alle sue infinite potenzialità di variazione, è affidata la potenzialità espressiva di queste fantastiche forme”⁴.

Le ceramiche degli Spizzico, barocche come la chiesa delle Scalze di Bodini⁵, come il realismo mitico de l’Orologio di Carlo Levi, o come l’ “espressionismo barocco” già tratteggiato nella straordinaria pittura di Ciccio Spizzico ai tempi della personale romana del ’46⁶, rappresentano pertanto una straordinaria riserva di quel *potenziale* culturale, antropologico, simbolico e noumenico di cui sono fatte le opere destinate non tanto – o non solo – alle gallerie o al collezionismo, bensì anche all’irrintracciabile tragitto che questi vasi, ampolle, feticci, pomone, totem e vessilli hanno percorso nelle innumerevoli donazioni e destinazioni.

Storia e meridionalismo. *Forse inconsciamente avrò guardato*

L’inizio della lunga produzione avviata nella bottega di piazza Ferrarese a Bari risale alla fine degli anni ’30. I primi lavori apparsi riportavano la firma “M. Ciccio” (ovvero *mest Cicce*), segno di una fabrilità artigianale parallela alla produzione dell’arte propriamente

³ R. Nigro, *Il Presepe Arcaico di Raffele Spizzico*, 2001, Comune di Bari

⁴ P. Belli d’Elia, *Le ceramiche di Francesco e Raffaele Spizzico*, 1982, Galleria Le Volte

⁵ Chiesa della Madre di Dio e di San Nicolò, nota anche come chiesa delle Scalze a Lecce

⁶ P. Marino, *Francesco Spizzico*, 1983, Agenzia d’Arte Moderna

detta. Il coinvolgimento di Raffaele in questa impresa sempre più appassionata e virtuosa avverrà in seguito: "F. Spizzico", la nuova firma comparsa su alcuni pezzi degli anni '60, iniziò quindi a declinare l'attribuzione di "Francesco", prima, e dei "Fratelli", dopo. Fino alla totale abolizione della equivoca "F".

"La ceramica – racconterò in seguito Raffaele Spizzico – è un altro mio pallino, una mia creatura. De Robertis che faceva parte del nostro gruppo ereditò tramite la sorella un pezzo di terra in periferia. Era nato da poco l'Istituto d'Arte. L'Istituto portò a Bari degli insegnanti di ceramica ed erano bravi. Mio fratello che insegnava all'Istituto mi fece conoscere questi professori e cominciai a capire qualche cosa. Allora De Robertis disse: "Facciamo un forno in campagna dove sto io". Facemmo un forno in società, con questi professori. Ma cominciarono le diatribe e compagnia bella. Io ero già bello grande. Dopo un po' di litigi andai a Milano e mi comprai il forno"⁷.

Il rapporto con l'arte, per Ciccio e Raffaele, si nutriva essenzialmente di questo: azioni e sensazioni. C'era poco di sovraordinato, strutturato, tutto era intenzionato dal di dentro. E anche quando, in più occasioni, i due fratelli ebbero a gestire spazi e contesti di più ampia interazione collettiva (come nell'Associazione fra gli Artisti Pugliesi del 1943 o nel cenacolo del "Sottano" di via Putignani) si trattava di forme utili a radunare gli stimoli e amplificare le sensazioni piuttosto che le teorie ed i manifesti. "Quello che chiamammo Associazione fra gli Artisti Pugliesi [...] era impropriamente un gruppo perché non è venuto fuori niente. [...] È sbagliato pensare che fosse simile alle Giubbe Rosse o al Caffè Greco. Non è affatto così. Dalle Giubbe Rosse sono usciti i manifesti, le correnti, i premi Nobel. Eravamo un gruppo di amici che invece di vedersi in piazza si vedevano in una pasticceria"⁸.

⁷ R. Nigro, *Il Presepe Arcaico di Raffaele Spizzico*, 2001, Comune di Bari

⁸ *Ibidem*

Stessa cosa accadrà a partire dal 1981 quando, dopo la scomparsa di Francesco, Raffaele affronterà la “bottega” in solitudine pur contando sulla genuina “collaborazione di pochi fidi fra cui il suo aiutante Vincenzo che amava definirsi con umiltà lo *sciacquapennelli*, genero del proverbiale “Colino Patana”, *factotum* della bottega, a cui Francesco aveva sempre affidato l’ultimo giudizio estetico. Se piaceva a lui si cuoceva il pezzo altrimenti lo si buttava giù!”

Tuttavia, il riferimento all’arte di Francesco e Raffaele nei termini dell’occasione o della relazione dovrà necessariamente aggirare il rischio di ingenerare la mendace opinione di un metodo approssimativo, privo di struttura o, peggio, di traiettorie di ricerca. Tutt’altro.

In occasione della presentazione ufficiale del lavoro installativo “Il Presepe arcaico” (1999), Raffaele Spizzico, chiamato a rispondere sui riferimenti culturali presenti nelle 48 statuette e rintracciabili nella tradizione arcaica, così si esprimeva: “No, io *non guardo*. Quando manipolo la creta ci gioco e ciò che viene fuori è a mia insaputa. [...] C’è un punto di partenza storico, ma poi l’ho fatta mia. *Forse inconsciamente avrò guardato*. Ma quando lavoro il mio cavalletto è un’isola”¹⁰.

La posizione dell’artista sembra assumere pertanto una prospettiva non integralmente storicizzata, o non pienamente consapevole del magma di significati e referenze che la pratica scultorea – specie per la natura cumulativa della lavorazione delle ceramiche e non sottrattiva come nello scalpello – implica nel corso dell’azione creativa.

Lo stesso Raffaele accenna ad una condizione di *operosità negattività* quale approccio essenziale: “[L’arte è] un mezzo per

⁹ Note da una conversazione con Gianvito Spizzico

¹⁰ *Ibidem*



staccarmi dal mondo, dalle cose terrene. È una dimenticanza”. Colpisce l’aderenza ad un modello anti-idealista, anti-storicista e già postmoderno dell’artista. La capacità di sentire in *modo non storico* il corso dell’esistenza, fino alla avvertita necessità di oblio, ovvero all’esigenza di dimenticare la contingenza, è in relazione inversa alla forza plastica, alla forza di crescere, di trasformare e incorporare cose passate ed estranee. Diremmo, con il Nietzsche delle *Considerazioni inattuali*: “L’uomo vive la sua esistenza come un ininterrotto *essere stato*, una cosa che vive del contraddire se stessa”.

Questa considerazione di Spizzico rappresenta forse il punto di massimo raccordo tra il realismo magico e attonito raggiunto nelle opere pittoriche del tardo espressionismo e la miniera ancestrale e atavica da cui affiora la collezione di pomone e maiolicati nella produzione ceramicola. Eccoci nuovamente nei pressi del fantasma, dell’astrazione mentale ed estetica che alimenta il riferimento alla lontana tradizione della civiltà rurale e matriarcale; mondo fatto di giochi, “streghe e fate, di maghi e monachicchi ora in una vaga *mise* angioina e sveva e aragonese”¹¹.

E siamo anche di fronte all’esistenza come atto-potenziale, strutturalmente intesa come luogo della contaminazione. In risposta alla perenne esigenza degli storici locali (sia nell’ambito della critica d’arte che letteraria) di determinare in ogni occasione cosa fosse definibile “pugliese”, “meridionale” o “mediterraneo”, ritengo che la matrice ideale di Raffaele e – meno – di Ciccio Spizzico, sia invece rappresentata dall’inconsistenza dei confini, dall’appartenenza ad una terra consegnata alla plurivocità delle identità e delle dominazioni straniere. La pittura eclettica e nervosa dei fratelli Spizzico trascende costantemente l’univocità del *proprio* a favore di una radicale reinvenzione della tradizione di cui vedremo più avanti modalità e forme.

¹¹ *Ibidem*

Qui ci basti assumere invece il portato allegorico di queste raffinate ceramiche. E se è possibile delineare una dimensione esistenziale dell'artista meridionale – per tornare alle irrisolte questioni linguistiche accennate – questa sarà piuttosto rintracciabile nella ciclicità o in una convinta antilinearità dei processi vitali. Per dirla con Bodini

*Lento piano dove la luce pare
di carne cruda
e il nespolo va e viene fra noi e l'inverno*¹².

Oppure, nell'insospettabile assonanza colta dopo oltre mezzo secolo, con i versi appena editi di un amico fraterno dei fratelli Spizzico, Giuseppe Giacobazzo:

*Dicembre, arrossano i corbezzoli
l'asino bendato disegna
nel frantoio eternamente lo zero*¹³.

Eternare lo zero, sovrapponendo l'infinito all'antinomia zenoniana dell'immobilismo, è forse l'unica possibilità per intuire un *modus* – o quantomeno un *fantasma* – meridionale.

Vi è infine un ultimo aspetto fondamentale nella formazione e, quindi, nello *sguardo inconscio* con cui i due ceramisti lavorano la materia. Si tratta della frequente occasione dei viaggi che il successo artistico consentiva loro tra mostre personali e collettive, specie nel sempreverde tessuto culturale romano. “Cominciai a capire che *solo allontanandomi* avrei realizzato qualcosa di buono. Io ero un po' ribelle”.

¹² V. Bodini, *Foglie di tabacco*, 1945-1947

¹³ G. Giacobazzo, *Elogio del Trullo*, 2012, Dedalo

L'importante è, dunque, "sull'esempio di Bonnard, afferrare i segni, gli atomi, le molecole dell'infinità dell'universo e riuscire a disegnarli con il pennello, trasformare in essenze luminose i pigmenti colorati delle rocce e delle zolle, *far diventare esperienza la sensazione*¹⁴".

A circa trent'anni dalla pubblicazione della grande monografia su Francesco Spizzico, ci sembra quindi opportuno tornare sulla generosa sollecitazione di Pietro Marino quando, suscitando il dubbio sull'identità della "pittura pugliese" più volte preconizzata da Francesco, pone la domanda: "Ma come si fa ad inventare una tradizione?"

Perché il passato non basta, non bastano i maestri, non bastano i modelli decifrabili ed univoci. Come non basta, nel dopoguerra, il conflitto tra moderni e antimoderni. In una "Puglia magica" – rispondeva Marino – tutto fa parte di "uno spettacolo: da *spectare*, guardare con attenzione ed insistenza".

E non è forse il caso di rievocare nuovamente, e con maggiore convinzione, un nuovo *spectrum*?

Simboli. Perché le cose hanno contorni?

Analizziamo molto brevemente due lavori ceramicali di Raffaele e Francesco Spizzico, il *Gruppo di famiglia* (1956-57) e *Il presepe arcaico* (1999, opera di Raffele S.). La distanza di circa quarant'anni tra le due opere mostra con evidenza una forte evoluzione del carattere formale e compositivo. Da una scultura acuminata e austera, greve e priva di eccessi nella modellazione, uniforme nella tinteggiatura ed essenziale nella giustapposizione degli elementi materici, si passa ad una produzione lineare, lieve, dolcissima, fragile nei cromatismi e giudiziosa, assolutamente composta e controllata nelle sue parzialità (unità formali quali piccole sfere, spirali, cilindri, striature). La mutazione sembra suggerire una acquisita armoniosità monumentale del soggetto totemico.

¹⁴ R. Nigro, *Il Presepe Arcaico di Raffele Spizzico*, 2001, Comune di Bari

Tuttavia, al di là delle considerazioni plastiche, è opportuno soffermarsi sui riferimenti iconografici e simbolici cui queste due opere estremamente divergenti alludono.

Il *Gruppo di famiglia*, attingendo ad un immaginario impressionato dalla sconvolgente scoperta del profondo Mediterraneo (brutalmente esplorato nel corso dei trascorsi conflitti bellici e delle precedenti riscritture della geografia coloniale) reca in sé tutti i segni di una adesione ad un modello ancestrale e remoto, ad un'iconografia certamente dismessa seppur vivace nella dicitura storica (vieppiù grecoromana) da poco tempo revisionata nel corso del neoimperialismo fascista.

Nel *Presepe arcaico*, invece, le declinazioni iconografiche appaiono completamente cambiate. Il tema squisitamente cristiano e la prossimità familistica dell'opera sembrano favorire una lettura meno arcaizzante, più matura, più adiacente ad un soggetto "domestico". Ma cosa è accaduto *realmente*? Si tratta solamente di una correzione stilistica e formale o di una più profonda riscrittura del riferimento religioso cui entrambi i lavori guardano?

Per approssimarsi alla questione è necessario accostare un registro linguistico ben differente da quello sin qui adottato, al fine di condurre la nostra indagine nella trama antropologica e antropoanalitica in cui le quiete ceramiche di fronte ai nostri occhi risultano irretite.

Nel monumentale saggio dell'etnologo Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, è possibile rintracciare un passaggio di delicata suggestione scritto tramite i celebri metaloghi (ovvero simulazioni dialettiche):

Figlia: Perché le cose hanno contorni?

Padre: Davvero? Non so. Di quali cose parli?

F.: Sì, quando disegna delle cose, perché hanno i contorni?

P.: Beh, e le cose di altro tipo, un gregge di pecore? O una conversazione? Queste cose hanno contorni?

F.: Non dire sciocchezze. Non si può disegnare una conversazione. Dico le "cose".

P.: Sì... stavo solo cercando di capire che cosa volevi dire.

Vuoi dire: "Perché quando disegniamo le cose diamo loro dei contorni? ", oppure vuoi dire che le cose hanno dei contorni, che noi le disegniamo oppure no?

F.: Non lo so, devi dirmelo tu. Che cosa voglio chiederti?

P.: Non lo so. C'era una volta un artista molto arrabbiato¹⁵ che scribacchiava cose di ogni genere, e dopo la sua morte guardarono nei suoi quaderni e videro che in un posto aveva scritto: "I saggi vedono i contorni e perciò li disegnano", ma in un altro posto aveva scritto: "I pazzi vedono i contorni e perciò li disegnano".

I contorni delle cose, la loro definizione connotativa è quello che l'antropologia (e buona parte della psicoanalisi) intende oggi per simbolo. Ci interessa, all'interno della nostra analisi, capire come questi simboli possano contornare la percezione del reale e come possano agire sulla soggettività dei singoli, degli uomini. O degli artisti.

Sappiamo bene che un simbolo è cosa ben diversa da un segno. Mentre il segno è ritenuto avere un significato unilaterale, il simbolo nella sua funzione di rinvio trascende il piano delle correlazioni razionali e rimanda a qualcosa di incognito. L'idea di Dio, la moralità, la libertà, la cosa in sé, possono essere solo simbolizzate, a differenza dei concetti empirici o scientifici. È solo grazie ai simboli che l'uomo può accedere al noumeno. In questo senso il simbolo risulta essere l'elemento coagulante tra individuo e gruppo, tra

¹⁵ G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, 1977, Adelphi

singolare ed universale.

Le sculture totemiche di Raffaele e Francesco Spizzico si muovono a partire da una duplice istanza di simbolizzazione: la prima è quella del rapporto tra il pensiero simbolico, visto come pensiero primitivo, primario, arcaico, e il pensiero cosiddetto razionale, tipico della coscienza dell'uomo civilizzato. La seconda riguarda il problema della diffusione e della trasmissione del pensiero simbolico, mitico e religioso.

La presenza del simbolismo nella produzione artistica e culturale di qualunque epoca è certamente essenziale e costitutiva della vita sociale. I simboli inoltre sono *fatti sociali*, non hanno una funzione meramente rappresentativa¹⁶. Il simbolismo quindi non è un modo per spiegare a posteriori i fenomeni, ma per organizzarli. Esso permette all'uomo di innalzarsi al di sopra della natura.

Alla luce di queste considerazioni, cosa accade dunque nella rappresentazione simbolica di un artista che, a distanza di quarant'anni, muta così profondamente i propri *codici iconografici*? A mutare sono esattamente quei *contorni* o, per meglio intendersi, i *fantasmi* e le proiezioni immaginifiche con cui rappresentiamo la realtà.

Nel caso specifico. All'inizio degli anni 50 le profonde lacerazioni del tessuto sociale esigevano una rapida riorganizzazione del sistema di produzione culturale. Bisognava in altri termini riacquisire modelli certi di socializzazione (dalla religione alla formazione scolastica) e molti protagonisti della cultura figurativa e letteraria si confrontarono nel dibattito sin troppo noto tra – brutalmente – ideologi e informalisti. È all'interno di questo clima che i fratelli Spizzico producono i maggiori lavori in ceramica. Abbiamo già detto della profonda esigenza di un ritorno alla terra, alla natura selvaggia e incontaminata, alla manipolazione diretta degli impasti e dei

¹⁶ Vd. M. Mauss, *Teoria generale della Magia*, 1902, Einaudi

colori. E, dal punto di vista figurativo, spuntano le Grandi madri e le Pomone, *simboli* eccellenti della fertilità e della rigenerazione, della nascita e della rinascita. E i riferimenti formali sono estremi: archeologici, stilizzati, esoterici, genealogici.

Una conferma giunge (nella coeva ricerca sulla scultura ceramica) dal lavoro sulle maioliche zoomorfe di Guido Gambone, dalle revisioni della produzione vascolare di Anselmo Bucci, dalle decorazioni sui temi della lotta e della maschera apotropaica di Salvatore Meli e di Leoncillo Leonardi.

Proviamo a collocarci adesso nel contesto storico di fine Novecento. Nel pieno della secolarizzazione culturale degli anni '90, quale rappresentazione può assumere il soggetto sacro o, nello specifico, il tema religioso ai tempi di Giovanni Paolo II? Quale forza può nuovamente agitare lo spirito profondamente cattolico di Raffaele Spizzico alle prese con una nuova raffigurazione del sacro? Non è forse lo *spectare* dell'artista, la sua analisi profonda del tempo e delle sue rappresentazioni, fortemente intrisa delle logiche comunicative e culturali, dei *contorni* con cui abbiamo esperienza e visione delle cose?

La fine del Novecento e l'inizio del nuovo secolo sono tutt'altro che il tempo dei *quieti fantasmi*. La guerra e la logica del terrore hanno continuato a stravolgere la collettività. Tuttavia il monito di George Steiner *Noi veniamo dopo*¹⁷ e, più di recente, quello di Giovanni Paolo II *Non abbiate paura*, incidono fortemente sullo spirito di Raffaele Spizzico e di molti artisti e letterati sul finire del secolo. Il pensiero simbolico, primitivo, arcaico funzionale al mantenimento della salute collettiva ha dovuto redigere codici differenti e differenti riferimenti. Ancora oggi accade, non raramente, di ritrovare nella scultura numerosi riferimenti all'arcaicità: domandiamoci tuttavia se si tratti di contorni vuoti o pieni, di contenitori simbolici o solamente segnici.

¹⁷ G. Steiner, *Linguaggio e silenzio*, 1972, Rizzoli

La grande intuizione di Raffaele Spizzico è stata invece quella di svincolarsi da un codice che, sebbene nella società postcoloniale italiana potesse certamente attecchire ruminando le stesse pastoie del linguaggio fascista, giunti nello stravolgimento linguistico ed etico degli anni '90 esige una nuova costruzione del fantasma. Che non faccia paura, che non giunga da lontano e che sia rassicurante o, quanto meno, controllabile.

Casi certamente complementari sono rintracciabili nella serie delle forme alate in porcellana di Colin Person, nelle evoluzioni antropomorfe di Aldo Rontini o nei delicati grovigli del pugliese Iginio Iurilli, nell'immaginario ludico di Andrea Salvatori o, in termini assai differenti, nelle dissacranti e dissimulate allegorie di Bertozzi e Casoni.

Codici e materie. I leoni di Trafalgar Square

Infine, in questa disquisizione svolta lungo i contorni ed i codici del linguaggio, un'ulteriore riflessione è d'obbligo. Leggere le trasformazioni della società è un'operazione profondamente complessa e spetta forse più agli artisti che agli storici, i quali occuperanno sempre il ruolo di metascrittori, scrittori della ruminazione. Quello che è doveroso fare è scandagliare il linguaggio, partendo dalle materie e dalla plasticità delle forme. Tale è l'intenzione di questa mostra e di questa scrittura dipanata attorno ai soggetti fragili, bianchettati o maiolicati delle ceramiche. E un'ultima suggestione.

I leoni di Trafalgar Square sarebbero potuti essere aquile o mastini ed egualmente esprimere gli stessi (o analoghi) messaggi sull'impero e sulle premesse culturali dell'Inghilterra ottocentesca. Eppure, quanto diverso sarebbe potuto essere il loro messaggio se fossero stati fatti di legno! Ma il fatto di rappresentare è in sé significativo. I cavalli e i cervi estremamente realistici di Altamira non concernono



certo le stesse premesse culturali che i neri contorni assai stilizzati di un periodo successivo. Il codice tramite il quale gli oggetti percepiti sono trasformati in legno o in colori, è una sorgente d'informazione sull'artista e sulla sua cultura. Sono proprio le regole della trasformazione che m'interessano: non il messaggio, ma il codice¹⁸.

Roberto Lacarbonara

Curatore della Mostra

¹⁸ G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, 1977, Adelphi

Il Tempo della Memoria



Questa mostra vuole raccontare l'attività di ceramisti, ovvero "secondaria, da artigiani" dei due Maestri dell'Arte del Novecento pugliese, Francesco, mio padre e Raffaele Spizzico.

Essa raccoglie una quarantina di pezzi provenienti da collezioni pubbliche e private che spaziano dagli anni '60 all'ultima fatica del solo Raffaele, il Presepe Arcaico, eseguito nel 1999.

Il mio contributo all'illustrazione del percorso di questa mostra vuole essere, da queste pagine, di esclusiva memoria poiché è di altri il compito di cimentarsi con l'analisi critica.

Ho vissuto da bambino i momenti in cui papà cercava di convincere il fratello ad installare un forno nella loro "bottega" di piazza Ferrarese 18. Raffaele era inizialmente contrario per motivi di sicurezza. Non si fidava della tecnologia in un locale che riteneva poco adatto e fu così che in un locale della città vecchia, nelle vicinanze di Santa Teresa dei Maschi aprirono un laboratorio. Meglio lo racconta Raffaele.

Le prime ceramiche, prove di forno, di colore, di cottura, forme, disegni e decori legate al modernismo che si affacciava nelle Arti e nel Design, come riportato nel catalogo, di cui alcune sono in esposizione, sono firmate da papà, "Mest Ciccio" poi maliziosamente cambiato in F. S. e definitivamente diventato "Fratelli Spizzico" e poi "Ceramica Spizzico" quando Raffaele si convinse a diventare anche "artigiano" come sosteneva Francesco (*"quando manipolo la creta in questa bottega, sono un semplice artigiano"* usava dire).

A mio modestissimo avviso (lo affermo da architetto) poderosi e spettacolari nella finezza della decorazione e dello smalto sono alcuni pezzi di quegli anni con segni e decorazioni tipici degli "anni '60". Erano gli anni in cui frequentavano la bottega giovani amanti delle

Arti. Allievi prediletti erano Ignazio Lopez e “Vitino” Romita, coloro che ancora oggi mantengono i segreti di una perfetta smaltatura e di miscellanee di terre che una volta cotte ottengono gli effetti che fanno di queste ceramiche dei pezzi strabilianti. Io giocavo con la creta e con Ignazio ce la tiravamo dietro. Vitino Romita era più serio.

Poi negli anni successivi si aggiunse Michele Schino. Altro discepolo prediletto di papà.

Il forno fu poi trasferito in bottega e lì riprese vigore quel cenacolo di ritrovo di intellettuali ed artisti che costituì, negli anni dello sviluppo economico e fino al 2003, alla scomparsa di Raffaele rimasto solo dagli anni '80, un luogo ove incontrarsi, discutere, confrontarsi.

A confermarsi quella “Bottega delle Storie” con il suo bagaglio di uomini e idee che sono stati protagonisti di una stagione che ha segnato la storia culturale del novecento pugliese.

Un luogo – ahimè – non più proponibile.

L'attività compositiva di ceramisti ebbe una rapida evoluzione dal finire degli anni '50 nel richiamarsi alle terrecotte del periodo canosino del IV secolo a.c.; sono quelle terrecotte colorate con la tecnica “bianchettata”. Sono le “pomone”, espressione matriarcale di opulenza e protezione familiare che i critici hanno trattato meglio di me. Le ceramiche Spizzico sono state magistralmente descritte nel corso delle esposizioni da vari critici e intellettuali, da Pina Belli d'Elia a Mario Sansone e Bruno Apollonj Ghetti.

A mia memoria fra le esposizioni dei pezzi ricordo la eccezionale mostra, prodotta e voluta dalla Galleria Goethe di Bolzano alla prima “ExpoArte” in Fiera e quella voluta qualche anno più tardi dall'allora vicepresidente della Provincia di Bari, Colavecchio, nella sua Modugno.

Fra i ricordi, alcuni diventati dei veri e propri aneddoti su Francesco Spizzico vi è quello che narra del suo rapporto con il mitico “Colino patana”. Allora i fratelli avevano anche una ditta di allestimenti e scenografie. Nicola era l'uomo di fatica della bottega. Era

soprannominato “patana” perché vendeva patate al mercato di Bari vecchia. Papà aveva grande considerazione del suo gusto umile e popolare. Quando finiva di plasmare un pezzo lo chiamava e gli chiedeva se gli piacesse. Se “Colino” annuiva lo passava alla cottura, se “Colino” a bocca semichiusa pronunciava un “tz”... lo buttava giù e ricominciava.

Traccio questi brevissimi ricordi “primordiali” ed infantili per affermare, sempre con lo stesso vigore, che il Tempo della Memoria deve essere puntualmente richiamato perché una città deve ricordare il proprio passato se vuole affrontare il futuro.

L'omaggio alla “Bottega delle Storie” di Francesco e Raffaele Spizzico rende questa mostra un evento eccezionalmente importante nel panorama artistico e culturale della regione.

Dunque è importante che una fondamentale espressione dell'Arte pugliese del Novecento possa essere ancora mostrata e continuare ad essere fucina di creatività e racconto di identità culturale per le generazioni future.

Perché i colori di queste terrecotte e di queste maioliche sono i colori del nostro Sud.

Poiché i fratelli Spizzico, la loro opera appartiene alla nostra terra.

Perché il Tempo della Memoria continui oltre tutti ed oltre il tutto.

Gianvito Spizzico

Architetto

Francesco e Raffaele Spizzico

Note biografiche



Francesco (Bari, 1910-1981) e **Raffaele** (Bari, 1912-2003) rappresentano due figure fondamentali nell'ambito della pittura, grafica, scultura e ceramica pugliese del Novecento.

Nel 1939 i fratelli Spizzico avviano una manifattura ceramica in piazza Ferrarese a Bari dove operano come pittori, decoratori mosaicisti e ceramisti.

In quegli anni nello studio di Piazza Ferrarese 18 a Bari nasce la "Libera Associazione fra gli Artisti Pugliesi" e in seguito la galleria d'arte "La Vernice" di Bari, vero punto di riferimento delle esperienze artistiche della città.

Francesco, docente dal 1953 alla Scuola d'Arte Ceramica di Bari, si dedica all'insegnamento fino al 1975.

Raffaele, docente e direttore dal 1960 dell'Accademia di Belle Arti di Lecce successivamente presta la sua opera presso l'Accademia di Bari, dove apre uno studio d'arte in via Argiro 116, dedicandosi alla didattica fino al 1981.

Nel 1962 partecipano al Concorso di Ceramica organizzato dal Museo di Faenza.

Nel 1965 ottengono, sempre al Concorso di Faenza, il primo premio offerto dal Ministero dell'Industria.

Alcune ceramiche dei fratelli Spizzico sono presenti alla Biennale di Venezia 1955 e alla Quadriennale d'Arte di Roma 1965.





Nella pagina precedente:
Pomone a parete (1962)
Formelle di terracotta trattata
38x10 cm

Pomone a parete (1963)
Formelle di Terrecotte smaltate
33x11 cm



Pomone a parete (1964)
Formella di terracotta maiolicata
38x10 cm



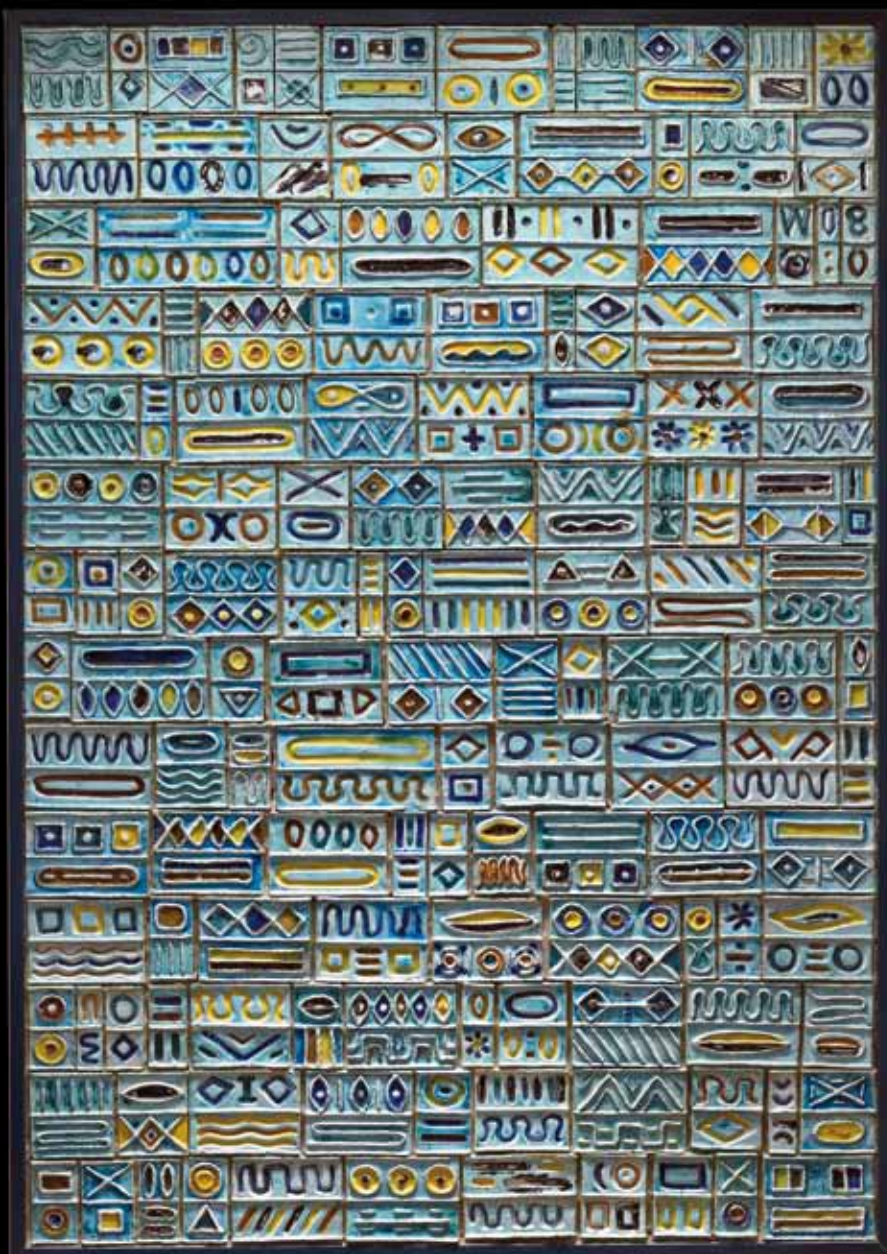
Pomona da muro (1980)

Terreacotta maiolicata
37x18 cm

A destra:

Pannello informale (1962)

Piastrelle di terrecotte maiolicate
100x150 cm





Piatto (1970)
Terracotta maiolicata
Diam. 40 cm



Sole (1972)
Piatto terracotta smaltata
Diam. 34 cm



Vaso (1959)
Terracotta maiolicata
42x18 cm

Candeliere 1 (1965)
Terracotta maiolicata
45x15 cm





Candeliere 2 (1966)
Terracotta maiolicata
51x14x14 cm

Vaso (1966)
Terracotta maiolicata
36x13x7 cm





Sculptura (1978)
Terracotta
58x24x20 cm

Scultura (1978)
Terracotta trattata
45x12.5x11 cm





A sinistra:
Pomona n° 1 (1965)
Terracotta maiolicata
55x37x20 cm

A destra:
Pomona con uccellini (1972)
Terracotta smaltata a gran fuoco
31x20x5 cm





Pomone (1978)

Terrecotte maiolicate

15x7x6 / 17x11x7 / 15x7x6 cm



Pomona con uccelli (1980)
Terracotta maiolicata
30x15x10 cm



A sinistra:
Pomona (1986)
Terracotta
30x21x17 cm

A destra:
Pomona (1988)
Terracotta maiolicata
24x17x12 cm





A sinistra:
Pomona solare (1991)
Terracotta bianchettata
50x40x16 cm

A destra:
Piramide della vita (1961)
Terracotta maiolicata
160x60x60 cm





Sopra:
Forme arcaiche - bozzetti per bronzi (1980)
 Terrecotte
 17x11x6 / 16x6x4 cm

A destra:
La Signora degli uccellini (1989)
 Terracotta
 100x15x14 cm





Sculpture (1997)

Terrecotte

58,9x8x6 / 60x15x130 / 60x16x14 cm



Scultura (1997)
Terracotta
62x16x12 cm



A sinistra:
Santa Manna (1998)
Terracotta
30x21x15 cm

A destra:
Bottiglie (1963)
Terrecotte maiolicata
e terracotta decorata
38x9 cm





A sinistra:
Vaso (1962)
Terracotta smaltata e decorata
25x15 cm

A destra:
Palma (1964)
Terracotta maiolicata
64x15x10 cm





A sinistra:
Brocca (1960)
Terracotta maiolicata
21x15x17 cm

A destra:
Vaso (1965)
Terracotta smaltata
43x15 cm







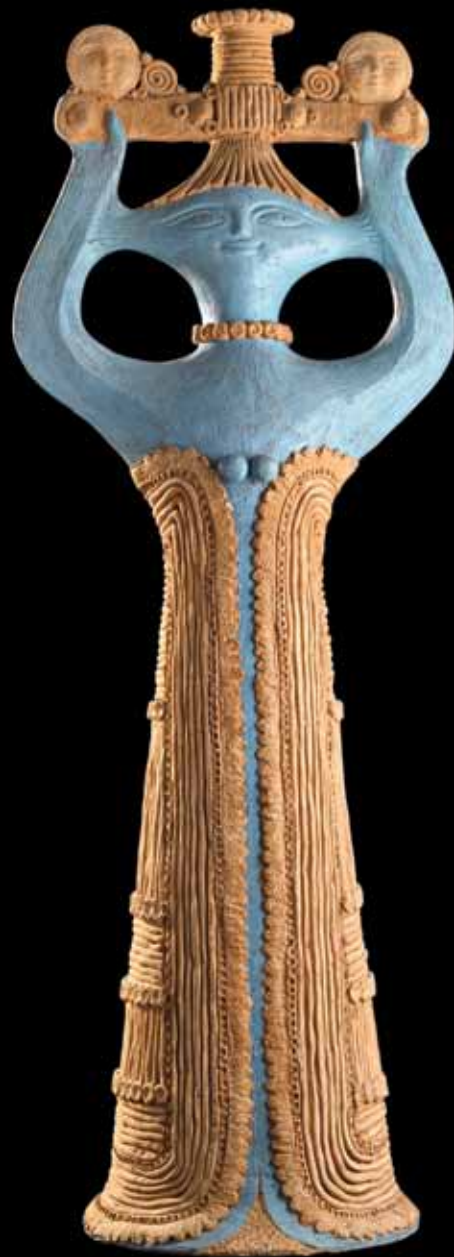
A sinistra:
Santa Manna (1966)
Terracotta smaltata
40x19x16 cm

Sopra:
Coda per un pesce (1964)
Terracotta smaltata
25x35x35 cm



Sopra:
Uccellini (1965)
Fischietti in terracotta smaltata
realizzati per RadioBari

A destra:
Pomona Celeste (1990)
Terracotta e smalto
77x20x9 cm





Gruppo di famiglia (1956-57)

Terrecotte smaltate

80x65X35 cm

*Per gentile concessione
dell' Archivio Pinacoteca
Provinciale di Bari*

A destra:

Presepe arcaico (1999)

Terrecotte e terrecotte
bianchettate (la natività)

48 pz.





www.popolarebari.it