

UNIVERSITAS STUDIORUM IN SUBURIAE

Cataloghi CRiSAC 2

ISBN 979-12-200-5570-3



9 791220 055703

€ 15,00



AMBROGIO POZZI

Opere dalla collezione di famiglia

Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria - Varese
6 novembre 2019 - 14 febbraio 2020

Ideazione della mostra: Massimiliano Ferrario e Andrea Spiriti

Coordinamento della mostra: Massimiliano Ferrario

Curatela del catalogo: Massimiliano Ferrario

Testi: Laura Facchin, Massimiliano Ferrario, Sandro Soldati, Andrea Spiriti

Collana editoriale CRiSAC: a cura di Andrea Spiriti e Massimiliano Ferrario

Campagna fotografica: Sandro Soldati

Servizi generali e logistici: Stefano Stella, Daniele Binda, Sara Visconti

Campagna comunicazione: Laura Balduzzi, Cinzia Borciu

Progetto espositivo e allestimento: Laura Facchin e Massimiliano Ferrario

Progetto grafico: Massimiliano Ferrario

Stampa: Galli & C. s.r.l.

Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale a Etta Pozzi, Piera e Stefano Caletti, per le ricche informazioni sulla vita e sull'opera di Ambrogio Pozzi.

Un ringraziamento a tutti coloro i quali hanno collaborato alla buona riuscita della mostra.

Con il patrocinio del Centro Internazionale di Ricerca per le Storie Locali e le Diversità Culturali e del Centro Speciale di Scienze e Simbolica dei Beni Culturali - Università degli Studi dell'Insubria.



INTERNATIONAL RESEARCH CENTER
FOR LOCAL HISTORIES
AND CULTURAL DIVERSITIES
Università degli Studi dell'Insubria



CENTER FOR CULTURAL
HERITAGE STUDIES
Università degli Studi dell'Insubria

In copertina: Ambrogio Pozzi, *Presenza sciamana*, 2006

Editore: Università degli Studi dell'Insubria

ISBN 979-12-200-5570-3



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DELL'INSUBRIA

AMBROGIO POZZI

OPERE DALLA COLLEZIONE DI FAMIGLIA

Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria

Varese, 6 novembre 2019 - 14 febbraio 2020



CENTRO DI RICERCA
SULLA STORIA
DELL'ARTE
CONTEMPORANEA

Sommario

<i>Prefazione</i>	7
Prof. Angelo Tagliabue Magnifico Rettore dell'Università degli Studi dell'Insubria	
<i>Le dialettiche di Ambrogio Pozzi</i>	8
Prof. Andrea Spiriti Professore di Storia dell'Arte Moderna Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)	
<i>«Il gesto ripetitivo mi annoia, mi disturba, mi stanca»</i>	
<i>Ambrogio Pozzi: artista</i>	10
Massimiliano Ferrario PhD Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)	
<i>Ambrogio Pozzi in Ateneo</i>	
<i>Note per un allestimento</i>	20
Laura Facchin PhD Prof.ssa di Storia Sociale dell'Arte Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT)	
<i>Adeguazione dell'arte alla fotografia</i>	
<i>Riflessioni sui "Cataloghi d'arte" attraverso l'opera di Ambrogio Pozzi</i>	23
Dott. Sandro Soldati Dipartimento di Diritto, Economia e Culture (DiDEC)	
<i>Catalogo delle opere</i>	27
Laura Facchin, Massimiliano Ferrario	
<i>Biografia</i>	104
Massimiliano Ferrario	
<i>Bibliografia</i>	106
Massimiliano Ferrario	

Prefazione

L'inaugurazione della mostra dedicata ad Ambrogio Pozzi rappresenta in sé un ottimo risultato per il nostro Ateneo: esporre, grazie alla sensibilità degli eredi che ci è gradito ringraziare, un'ampia selezione di un artista di caratura mondiale, rende indubbiamente felici. Ma c'è un motivo più profondo nella soddisfazione con la quale introduco questa realizzazione: il passaggio dall'occasionalità alla serialità programmata.

Dopo la mostra collettiva del Ventennale d'Ateneo che ha segnato l'inizio del mio mandato, l'esposizione dedicata a Gianluigi Bennati è stata la prima tappa, e questa di Pozzi è la seconda, di una volontà sistematica di ragionare, attraverso occasioni espositive negli spazi del Rettorato, degli artisti varesini (o comunque legati al territorio) ma di respiro internazionale. Stiamo cioè passando dall'evento al metodo, all'incontro per tappe con quell'arte contemporanea che è vocazionalmente propria di un'Università giovane. E in questo senso mi è gradito ringraziare gli artisti e i familiari che ci donano opere al termine delle mostre, per costituire un patrimonio stabile e in corso di musealizzazione che ci permette un ruolo nel grande dibattito nazionale sui musei universitari. In quest'ottica risulta importante la scelta parallela di utilizzare il Padiglione Morselli presso il Campus Bizzozzero quale sede di mostre fotografiche, a iniziare un mese fa con quella di Giorgio Lotti: un altro nome di massimo prestigio, e in generale la sottolineatura dell'importanza della fotografia nell'arte e nella comunicazione contemporanee.

Sono grato al Prof. Andrea Spiriti ed alla sua "squadra" per quanto il CRiSAC compie in queste direzioni; e sono certo che la mostra Pozzi contribuirà in modo efficace alla caratura culturale, sempre più articolata e complessa, perché così deve essere, del nostro Ateneo.

PROF. ANGELO TAGLIABUE
Magnifico Rettore

Le dialettiche di Ambrogio Pozzi

Il saggio di Massimiliano Ferrario, che costituisce la *pièce de résistance* del presente catalogo, pone in luce, con una precisione che qui si vuole solo anticipare a scopi metodologici, tre peculiarità dell'attività di Ambrogio Pozzi, della cui opera viene in questa sede esposta e studiata una selezione importante all'interno della pur sterminata produzione: per un verso il respiro internazionale, la capacità di dialogo (che per un artista si traduce di certo in stimolo figurativo, o in suggestione critica) con molti dei più vitali protagonisti del pieno Novecento; per un altro il legame con la produzione ceramica, riscoperta in tutta la sua grandezza ed importanza nell'elaborazione globale del discorso artistico, in un'ottica ancora un po' ostica per la comprensione critica italica; e per un altro ancora il nesso naturale con la riproduzione sistematica ed industriale, un tema certo ormai agevolato da un secolo di riflessioni critiche ma ancora difficile da cogliere appieno nella sua antinomica opposizione al primato ossessivo (scopi mercantili inclusi) dell'autografia intesa nel senso di "pezzo unico".

La capacità di Ambrogio Pozzi di superare tali pregiudizi con risultati di alta qualità è certo un modello, etico prima ancora che artistico; e solleva questioni metodologiche importanti, decisive quali terreno di confronto circa la precipuità varesina in specifico e le grandi questioni in generale. Si tratta di sfide per il CRiSAC, che è ben lieto di collaborare a quella che ormai, come ben chiarito nella prefazione del Magnifico Rettore al quale va la gratitudine per la volontà e il sostegno dimostrate, è una linea distintiva dell'Ateneo: il dialogo espositivo e musealizzante con il contemporaneo, letto quale terreno d'elezione sia per l'impatto comunicativo sia per il proprium dell'Università degli Studi dell'Insubria. Vi è infine, né va sottovalutata, la specifica volontà d'indagine sulla grande dialettica fra realismo e informale: una delle chiavi di lettura globale sulle quali si è misurata l'arte del Novecento, certo; ma anche una tensione costante, per molti versi interna alla produzione di ogni

singolo artista, se non altro come premessa accettata e sempre intimamente ridiscussa. E questo vale anche come contributo alla lettura di Ambrogio Pozzi.

PROF. ANDREA SPIRITI
Delegato del Rettore per i Beni Culturali d'Ateneo

«Il gesto ripetitivo mi annoia, mi disturba, mi stanca»

Ambrogio Pozzi: artista

Nell'articolato panorama italiano e internazionale del design della seconda metà del XX secolo, il nome del varesino Ambrogio Pozzi (1931-2012) risuona come una delle voci più limpide e cristalline. Una storia tanto prestigiosa e consolidata, sia a livello storiografico e critico¹, sia dal punto di vista della diffusione e del successo museale e mercantile dei suoi lavori, da rendere quasi pleonastica una mera rievocazione delle tappe, dei premi² e dei successi che hanno scandito la ricerca di una personalità poliedrica, al cui nome sono legate forme, pezzi, veri e propri oggetti d'arte, divenuti icone senza tempo: dai *Contenitori* eseguiti per la XIII^a edizione della Triennale di Milano, al servizio *Compact*, da *Duo* per Rosenthal, al *Cono* per Pierre Cardin, sino al servizio di bordo per Alitalia, progettato *in tandem* con Joe Colombo.

Parlare di Pozzi designer e ceramista significa confrontarsi con uno sperimentalismo e una progettualità, forgiati da una solida preparazione specialistica, universitaria, nell'ambito della chimica dei materiali e delle tecniche di lavorazione, in bilico costitutivo fra artigianato e produzione industriale. A partire da queste premesse, già sondate con acume, fra gli altri, da Gillo Dorfles e Flaminio Gualdoni³, sono da rintracciarsi le coordinate fondanti il rapporto privilegiato di Pozzi con la materia ceramica, nelle sue varie declinazioni (porcellana, terracotta, grès, maiolica, terraglia); legame sostanziato e alimentato, a partire dagli anni

¹ Per la ricca bibliografia generale si veda *Ambrogio Pozzi* 2000, pp. 67-70.

² Tra questi si segnala il Premio Andrea Palladio per il disegno industriale (Vicenza 1958-64, 1966, 1970); il Premio Ballardini per il disegno industriale (Faenza 1965); il Premio Internazionale Faenza, con il conferimento, da parte del Presidente della Repubblica, della Medaglia D'oro per la forma *Duo* (Faenza 1968), onorificenza replicata nel 1973 per il servizio di bordo in porcellana disegnato per Alitalia; la Medaglia d'Oro del Governo Bavarese (München 1972); il premio Macef per le serie *Pomona* e *Primaluna* (Milano 1973-76) disegnati per la Ceramica Franco Pozzi di Gallarate e per la Flli Guzzini di Recanati; il Die Gute Industrieform (Hannover 1984) per la serie di vasi *Totem*, disegnati per Rosenthal.

³ Cfr. Dorfles 1987, pp. 11-13; *Ambrogio Pozzi* 2000, pp. 11-29.

Cinquanta del Novecento, in occasione dei fondamentali anni formativi trascorsi a Faenza, storico baricentro della plurisecolare tradizione della lavorazione e decorazione della maiolica. Proprio nella commistione virtuosa fra la nobile attività manifatturiera e di alto artigianato appresa nella città romagnola e la volontà, pionieristica, specie se intesa alla luce dell'attecchimento e dell'implementazione del modello su scala locale, di serializzare le sue creazioni, si esplicita l'obiettivo primario perseguito, nei decenni, da Ambrogio Pozzi, già a partire dall'attività presso la ditta paterna, la Ceramica Franco Pozzi di Gallarate e, successivamente, in autonomia per alcuni dei maggiori marchi di design: Rosenthal e Pierre Cardin, certo, ma anche Alessi, Argenti, Bormioli, Guzzini, Ginori, Rometti e Vilca. Senza dimenticare, alla morte del padre nel 1967, il grande rilancio che Ambrogio, coadiuvato dal fratello Carlo, impresso all'impresa di famiglia; successo culminato con l'ingresso, nel 1980, della serie di contenitori del ciclo *Primaluna* al MoMA di New York.

Attingendo, ponderatamente, tanto dalle suggestioni di ambito nordico, profondamente legate alla lunga eredità di un'avanguardia d'impronta funzionalista e razionalista quale fu la scuola tedesca del Bauhaus, che alimentavano il dibattito italiano, col baricentro della Milano di Giò Ponti, delle Triennali⁴ e del Fronte Nuovo delle Arti, e internazionale, col traino della scuola scandinava (basti il dialogo con Tapio Wirkkala e Bjørn Wiinblad), quanto dalla nobile artigianalità faentina, Pozzi compì una chiara scelta di campo, nel solco di un dibattito ben più longevo. In effetti, ambire alla sintesi, non solo formale ed estetica, con la maturazione di una poetica, lontana dal ricercare funzioni meramente decorative, fatta di linee essenziali, asciutte e geometriche e legata, *in primis*, al rispetto del primato dell'ideale progettuale e alla possibilità di un'integrazione osmotica tra specificità artistiche, materie, tecniche e supporti, significava ribadire la necessità di superare antistoriche e obsolete distinzioni, come quelle che vorrebbero le cosiddette "arti minori o applicate", d'impronta artigianale, separate dalla triade canonica pittura-scultura-architettura, le nobilitate "arti maggiori". Una contrapposizione falsificante, non ancora del tutto estirpata, sulla quale è stata scritta buona parte della storia dell'arte moderna occidentale, da Vasari in poi, riemersa potentemente già nell'Ottocento, in

⁴ *Idem*, p. 12.

seguito alla piena affermazione della civiltà industriale (si pensi solo al dibattito in seno ad *Arts and Crafts* e alla nascita del concetto stesso di *design* nell'accezione corrente), esplosa compiutamente nell'età delle Avanguardie storiche e, ancor di più, delle Neoavanguardie post-moderne di secondo Novecento. In effetti, l'avvento della tecnica e della tecnologia a supporto della creazione artistica e artigianale scardinò non solo il tradizionale modo d'intendere il manufatto artistico *stricto sensu* ma anche il ruolo stesso e la funzione profonda, sociale, dell'artista. Quest'ultimo, sempre meno legato ai tradizionali canali di committenza, pubblica ed ecclesiastica, e sempre più attore autonomo agente nel contesto di un mercato dell'arte globalizzato, speculativo e impersonale, gestito da logiche economico-finanziarie massificate, dove la reificazione dell'opera d'arte divenne la *conditio sine qua non* alla base del nuovo modo di fare (e vendere) i prodotti dell'ingegno e dell'estro creativi. Per dirla con Walter Benjamin, che fece suoi concetti già in parte espressi da Paul Valéry⁵, attorno al 1900, «la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello, che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici⁶». Se, da una parte, la serializzazione tecnica dell'opera d'arte, poi oltremodo acuitasi nel corso del Secolo Breve, con l'acme rappresentato dalla Pop art di matrice warholiana, rappresentò un affronto alla tradizione e una sostanziale svalutazione di quell'aura sacrale di originalità e autenticità, di quell'*hic et nunc* che, un po' romanticamente, si credeva condizione imprescindibile di ogni autentico processo artistico, dall'altra, è indubbio che proprio con il tramite della riproducibilità, la funzione culturale dello stesso, profondamente mutata ma specchio fedele dei tempi in cui s'inseriva, si estese alla collettività con una potenza tale da consentire idealmente a chiunque la possibilità di accedervi e fruirne, con una capacità di dettare gusti e prefigurare tendenze mai sperimentata.

Ebbene, in una porzione cospicua dell'opera e della ricerca di Ambrogio Pozzi, quella maggiormente improntata al design e alla progetta-

⁵ Cfr. Valéry 1943.

⁶ Benjamin 1998, p. 8.

zione industriale⁷ e destinata all'ampia distribuzione (come nel caso dei servizi da tavola assemblabili, delle forme ornamentali o delle ceramiche d'uso e arredamento), seppur sovente per *maison* di elezione, ben si esplicitano le logiche poc'anzi menzionate. D'altra parte, il legame costante con la prassi artigianale d'impronta familiare, con il *modus operandi* di chi si è formato presso l'*atelier* paterno, finalizzato alla realizzazione di opere d'arte, di pezzi unici, siano essi ceramiche smaltate o vasi in grès torniti a mano, cristalli o sculture in legno dipinto, tecniche miste ed oli su tela o su carta, tessuti o terrecotte, grafiche o fotografie, testimonia l'essenza di un artista autentico, completo. Proprio a questa componente specifica dell'eclettica produzione di Pozzi, ad oggi poco sondata autonomamente dalla storiografia critica, è dedicata la mostra che s'intende presentare nelle pagine di questo catalogo. Una selezione di 54 pezzi, provenienti della collezione di famiglia e organizzati secondo il criterio cronologico (dalle terraglie smaltate degli anni Cinquanta ai dipinti e cromotarsie degli anni Novanta e Duemila), che testimonia il polimorfismo e la molteplicità di sfaccettature artistiche che qualificano l'arte e il pensiero progettuale del designer e artista varesino: un bilanciato *mix* di creatività e tecnica, come lo definì Bruno Munari⁸.

Le preziose ceramiche policrome del periodo faentino, catalizzatori di un'arte antichissima, primordiale, divengono, riprendendo la felice definizione di Enrico Baj, «somma espressione della massima sintesi tra arte e oggetto⁹». In effetti, anche manufatti d'uso comune, come un posacenere, un portaombrelli, un vaso, un vassoio o un piatto, in Ambrogio Pozzi assurgono a pretesto per sondare le potenzialità della materia e proporre sottili stratificazioni semantiche: ecco emergere forme solide e leggiadre al contempo, in bilico fra realtà e fantasia, zoomorfismo e antropomorfismo, nuove oggettività ottenute incidendo e graffiando il materiale, mescolando e sovrapponendo cromie. E, al contempo, si fanno mezzo per riproporre, indagandole e reinterpretandole alla luce della contemporaneità, suggestioni di grande rilevanza per l'arte del XX secolo. Tra queste, importanza primaria riveste il fascino per l'esotico e per il primitivo, per quell'*autre* omaggiato trasversalmente e continua-

⁷ Su questo aspetto della ricerca di Pozzi cfr. Pansera 1987, p. 16.

⁸ Cfr. Munari 1987, p. 14.

⁹ Cfr. Baj 1987, p. 15.

tivamente dall'artista sino a fine carriera; attrazione espressa nelle serie dei *Vatussi*, dei *Guerrieri*, degli *Idoli*, dei *Totem*, dei *Woodoo* o delle *Presenze sciamane*, rievocata anche mediante il ricorso a complesse tecniche estremo-orientali, come la lavorazione Raku-yaki, e narrata per immagini in alcuni splendidi taccuini di viaggio olografi, in tele dedicate a luoghi topici visitati e molto amati dal maestro, come Bali, e in ponderati omaggi a sommi interpreti del filone primitivista novecentesco come Amedeo Modigliani.

Una produzione, quella degli anni Cinquanta e Sessanta, d'indubbia rilevanza e qualità, nella quale è compiutamente rintracciabile il magistero degli scultori ceramisti incontrati all'Istituto d'Arte di Faenza¹⁰: Angelo Biancini, Carlo Zauli, Guerrino Tramonti, Goffredo Gaeta, Riccardo Gatti, Pietro Melandri, Nanni Valentini e Albert Diato; nonché quella longeva componente picassiana del periodo di Vallauris (1948-1955), filtrata dalla ricerca di autori come Guido Gambone, a tratti coltamente riletta in chiave ludica, giocosa, ironica; in altri casi, utilizzata per veicolare messaggi di sensibilizzazione su tematiche di enorme impatto sociale, come nel caso della serie di piatti degli anni Ottanta dedicati alla tematica ecologista e al dramma del disastro di Černobyl'. Inoltre, e ciò emerge chiaramente nella serie dei vasi antropomorfi e zoomorfi, è piuttosto immediato il riferimento alle forme organiche¹¹ e alle sculture archetipiche, epurate dalle durezza formali d'impronta cubista e maggiormente assimilabili a matrici surrealiste, rispettivamente di Hans Arp ed Henry Moore. Artisti di sintesi, fautori di un agile lirismo delle forme e di una riconoscibile commistione fra volumetrie piene e vuote, concavità e convessità, divenuti un punto di riferimento per intere generazioni di plasticatori attivi nella seconda metà del XX secolo¹² e che, tutt'oggi, continuano ad affascinare e stimolare ricerche che ambiscono a fondere l'elemento, senza tempo, del classico, all'audacia dell'astrazione, dell'informalità e del minimalismo.

¹⁰ Cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 12-15. Fondamentali, a Faenza, dove Pozzi giunse la prima volta nell'autunno del 1950 per frequentare l'Istituto d'Arte, furono anche gli studi critici e l'impegno attivo di Gaetano Ballardini, fondatore, nel 1908, del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza (MIC) e allora direttore dell'Istituto d'Arte.

¹¹ Cfr. *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 19.

¹² Si pensi, limitatamente al contesto lombardo, a Vittorio Tavernari, Oreste Quattrini, Giuliano Vangi, Gianluigi Bennati, Paolo Borghi o Mario da Corgeno.

Nella serie degli *Omaggi* (1951-1957), Pozzi dichiara apertamente e senza fraintendimenti la sua profonda conoscenza (e riconoscenza) nei confronti di alcuni pilastri dell'arte novecentesca d'avanguardia, accomunati dall'instancabile poliedricità della ricerca: Edvard Munch, lo stesso Picasso, Arturo Martini, Lucio Fontana; e, nel farlo, sceglie ancora una volta il formato medio-piccolo, intrinsecamente prezioso, e il *medium* della terraglia dipinta. In particolare, il padre dello Spazialismo secondo novecentesco, conosciuto, durante gli anni del liceo, al pari di Bruno Cassinari, Felice Casorati, Renato Guttuso, Ennio Morlotti, Vittorio Tavernari ed Ernesto Treccani, presso lo studio gallaratese del pittore Silvio Zanella, viene omaggiato in ben tre opere, sia direttamente che indirettamente, come nel caso della scultura *Guerrieri* (1953). Del Fontana ceramista, attivo per la manifattura di Albissola Marina dalla metà degli anni Trenta agli anni Sessanta¹³, Pozzi richiama l'attenzione per la figura umana e per la componente *animalier*, restituendo fedelmente l'utilizzo delle monocromie (bianco matt.), delle bicromie (bianco-nero) e delle policromie, a plasmare effigi o composizioni frastagliate, leggiadre ma mai leziose, in perfetta sintonia con quanto, sul doppio versante, pittorico e scultoreo (ceramico), negli stessi anni realizzavano Treccani e il gruppo di Corrente (1938-1940). L'iconico *Urlo* di Munch è rivisitato, su di un vaso dalla forma irregolare, tramite l'enfaticizzazione delle *silhouettes*, incise a graffito sulla materia, e con il dialogo fra il grande foro irregolare della scultura, la "bocca" del contenitore, e la piccola fessura circolare posta al centro della figura. Il genio di Picasso, col quale Pozzi, sollecitato da Liliana Bianchi, pittrice e gallerista di Gallarate, ebbe l'onore di esporre le sue prime opere nel 1952, al fianco, tra i molti, di Agenore Fabbri, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Fausto Melotti, Aligi Sassu ed Emilio Scanavino, in occasione della prima edizione della Mostra della Ceramica d'Arte Italiana di Messina¹⁴, è invece omaggiato con l'iconema del *Suonatore di flauto*, in una ricercata sintesi fra una celebre versione cubista di un soggetto più volte effigiato da Picasso e la riproposizione dello stesso secondo i modi e le cromie delle ceramiche realizzate dallo spagnolo a Vallauris,

¹³ Si veda, in ultimo, *Nascita della materia* 2018.

¹⁴ Cfr. Guidi 1987, pp. 19-20.

durante l'attività nell'*atelier* Madoura di Georges e Suzanne Ramié¹⁵. Infine, le sculture in ceramica policroma o in terracotta di Martini sono reinterpretate mediante l'accostamento di tre figure, che paiono fuse in un unico blocco materico, dai riconoscibili volti acuminati, quasi alieni, con un espressionismo a tratti esasperato, a tratti occultato, che rievoca, da un lato, la poetica plastica di Medardo Rosso, punto di riferimento per lo scultore trevigiano, dall'altro, l'accentuata espressività di Adolfo Wildt e le estreme stilizzazioni somatiche di Costantin Brâncuși. Con la sua opera, Pozzi sembra voler tendere un filo conduttore che leghi la storia di alcune delle più note manifatture ceramiche italiane ed europee (Faenza, Albissola, Vallauris) e i grandi protagonisti che, nel corso del Novecento, hanno messo il proprio estro al servizio della decorazione della preziosa materia ceramica.

Ai colti citazionismi, talvolta dichiarati, in altri casi di non immediata individuazione (i *Cavalli gialli* del 1996 omaggiano Franz Marc ma anche le molteplici rivisitazioni di Sassu o Tramonti), Pozzi affiancò sempre le convergenze stilistiche e la varietà delle tematiche sondate. Tra queste, un posto non secondario ebbe anche l'indagine sulla pittura di natura e paesaggio, specie quella legata all'amata Isola d'Elba; ma anche la riflessione sul Sacro¹⁶, rappresentata in mostra nella formella *Processione* (1954), nella serie dei *Presepi* (anni Ottanta-Duemila) e, scenograficamente, nel piatto *Omaggio a Salomè* (2006). Opere che ben dialogano con *Presenza celeste*¹⁷ (2006), scultura in terracotta refrattaria policroma donata dai familiari dell'artista in chiusura della mostra allestita per le celebrazioni del Ventennale dell'Università degli Studi dell'Insubria (1999-2019) ed entrata così a far parte della collezione permanente d'arte contemporanea di Ateneo, inaugurata ufficialmente il 27 settembre 2019. Rimarchevole, poi, è quella vena di raffinata ironia, espressa in lavori come *Uomo con cappello rosso* (1950) e *L'occhiolino* (1953) o in progetti volutamente paradossali ed effimeri, come l'*Umorometro* (1967), un vaso in ceramica smaltata di forma allungata cui è possibile, a seconda del variare del proprio stato d'animo, aggiun-

¹⁵ Sul Picasso ceramista, tra i molti contributi, si veda Cerritelli e Carli 2000.

¹⁶ Sulla componente dell'indagine sul Sacro nel lavoro di Pozzi cfr. *Ambrogio Pozzi* 2015.

¹⁷ Sull'opera cfr. M. Ferrario, scheda n. 20, in *Arte in Università a Varese* 2018, pp. 54-55.

gere o sottrarre una serie di anelli in legno laccato policromo, ognuno corrispondente a una precisa condizione umorale. O, ancora, nella serie delle *Mani* (1978), calchi in ceramica smaltata rappresentanti gesti, alfabeti visivi, convenzioni segniche che cristallizzano nella materia la gestualità teatrale di Pozzi e si fanno emblema della valenza sintetica e dell'immediatezza espressiva della comunicazione non verbale, entrata con forza nella prassi e nell'immaginario della collettività.

La figura di Liliana Bianchi si rivelò doppiamente cruciale per l'evoluzione dell'Ambrogio Pozzi artista e collezionista. Fu proprio in occasione di una mostra allestita presso lo spazio espositivo gallaratese che il nostro ebbe modo di acquistare una litografia di Marc Chagall, raffigurante il profilo di due amanti illuminati dalla luce soffusa della Luna. Ad essa si affiancò presto anche un disegno surrealista di Joan Mirò i Ferrà e, nel tempo, la collezione personale si arricchì delle opere di Fernand Legér, Enrico Baj, amico e collega, Emilio Scanavino e altri. Proprio Chagall, Mirò e Legér divennero, con Picasso, costantemente rievocato anche mediante il frequente riferimento al tema del mito e della metamorfosi, una fonte d'ispirazione continua e oggetto incessante delle ricerche di Pozzi, il quale, nella loro produzione, poteva rintracciare quella poliedricità artistica, espressa anche col fondamentale ricorso alla materia ceramica, cui sentiva fermamente di appartenere.

Tali matrici estetiche si rintracciano nella serie dei cristalli realizzati per Vilca (1987), figure sognanti, appartenenti a un universo fantastico, onirico, inconscio, di gusto marcatamente mironiano. Mentre la reiterazione polimaterica (disegni, dipinti, sculture in terracotta, ceramica o legno), dell'iconema dei profili umani, vicini a Chagall e Léger, talvolta proposti, anche caricaturalmente, per affrontare la tematica, largamente sondata dall'amico illustratore Raymond Peynet, del rapporto di coppia (*Amore a prima vista*, *Colloqui amorosi*, *Tentazioni n. 8*, *Terzo incomodo*), altre quella della socialità e del confronto/scontro tra esseri umani (*Tre chiacchiere*, *Confronti - Omaggio a Philip*, *Dualità rossa e Dualità nera*, *Doppia presenza M*), altre ancora dell'ecologia (*Pensieri ecologici*), dell'invito all'autonomia di pensiero, all'anticonformismo o all'orgoglio di patria (*Penso diverso*, *Profili italiani*), caratterizzò l'ultima porzione di attività di Pozzi, maggiormente orientata verso una produzione artistica *tout court*. Un'effigie, quella del volto rappresentato di profilo, che ha catalizzato l'attenzione di Pozzi come quella di altri noti artisti del

territorio varesino, Enrico Baj e Silvio Monti ad esempio, al pari del nostro capaci di sondare la tematica dell'indagine figurativa, di spiccata matrice esistenzialista, col tramite di una cospicua varietà di tecniche e materiali, inclusa la ceramica. Proprio una delle molteplici variazioni sul tema dei *Confronti*, l'opera *Mi dai un bacio?*¹⁸, tecnica mista su carta degli anni Novanta, fu donata da Pozzi in occasione di una mostra collettiva allestita nel 1999¹⁹ all'Università degli Studi dell'Insubria, che in quell'anno veniva istituita, a testimonianza del longevo e fecondo dialogo che lega il maestro al polo accademico insubre.

Quello di Ambrogio Pozzi è stato un percorso costellato di contaminazioni stilistiche, rimandi, riletture, corsi e ricorsi storico-artistici, compresa una vena espressionista francesizzante, fatta propria anche dagli artisti della Transavanguardia italiana (e le convergenze fra l'ultima fase della ricerca pittorica e scultorea di Pozzi e certi lavori di Sandro Chia, Mimmo Germanà e Domenico Paladino sono tutt'altro che aleatorie), legata all'utilizzo del colore in maniera antinaturalistica, con esiti quasi *fauve*, che richiamano in causa la *joie de vivre* di Henri Matisse o André Derain; o il recupero della grafia e del grafema, della parola o del simbolo, incisi su fondali monocromi, siano essi quelli di piatti o vasi di forma, a creare opere di poesia visiva²⁰, suggestioni pseudo-orientaliste o effigi decalcografiche d'informale segnico²¹. Ma anche sguardi tanto all'astrazione lirica, quanto a quella geometrica; alla potenza evocativa, fenomenologica e gestaltica, "spirituale", per dirla con Kandinskij²², di linee, forme, superfici e colori, come nella formella *Atomi piccoli* (1953), sottile omaggio all'Arte nucleare di Baj, Dangelo, Colombo e Del Pezzo, e al tono razionalista, modulare, a tratti bidimensionale nell'accentuata linearità e semplicità formale, di alcuni celebri prodotti di design.

Ambrogio Pozzi fu tutto questo e molto altro: protagonista indiscusso del design contemporaneo, finissimo artigiano e instancabile artista. Perché è proprio nel costante anelito all'evoluzione, all'innovazione e al cambiamento che si esplicita l'essenza, la linfa che nutre lo spirito di un

¹⁸ Cfr. *Arte in Università a Varese* 2018 p. 77.

¹⁹ Cfr. *Arte in Università a Varese* 1999.

²⁰ Cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 52.

²¹ Cfr. Guidi 1987, p. 21.

²² Si veda in proposito Kandinskij 2005.

vero Maestro. Di questo parlano le esperienze di Picasso e di Fontana, di questo nutrimento è intrisa la grande storia di Pozzi. La vicenda di un uomo che decise di non fermarsi. Come da egli affermato nell'ultima intervista pubblica, andata in onda sul programma di approfondimento culturale "ArteVagando":

Il gesto ripetitivo mi annoia, mi disturba, mi stanca, quindi devo cercare di trovare un'altra soluzione che mi dia un po' di eccitazione nella realizzazione di questi oggetti, di questi progetti. [...] È come avere davanti qualche favola di Grimm, che quando chiudeva il negozio tutti ballavano; io ballo quando mi metto a pitturare.

MASSIMILIANO FERRARIO PhD

Membro del CRiSAC - Curatore e responsabile scientifico

Ambrogio Pozzi in Ateneo

Note per un allestimento

La Mostra d'Arte Ceramica Italiana, tenutasi nei Padiglioni della Fiera Messina nel 1952, fu la prima occasione ufficiale in cui opere del designer e artista furono esposte al pubblico e messe a confronto con centinaia di lavori rappresentativi di grandi maestri e di giovani promesse, in una epocale *kermesse* durata meno di un mese. Dall'inizio degli anni Cinquanta sino a tutto il primo decennio del XXI secolo, i lavori di Pozzi sono stati protagonisti di decine di eventi espositivi nazionali, dal Premio Faenza alla Triennale di Milano, e internazionali – si ricordi solamente nel 2001 la sua partecipazione alla Korea World Ceramic Exposition, ove le opere richieste a designers di fama mondiale furono poi acquisite per costituire il nucleo fondativo del Museo Ceramico del Sud Korea.

Ne sono mancate le occasioni di importanti esposizioni antologiche: in particolare, il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, istituto che ha svolto un ruolo di primo piano nello studio e valorizzazione della ceramica d'arte italiana del Novecento, gli ha dedicato due mostre monografiche tra gli anni Ottanta e gli anni Duemila. Attraverso le opere esposte, oltre un centinaio, è stato possibile cogliere appieno continuità e trasformazioni degli oltre cinquant'anni di attività: dagli esordi, che videro proprio nella città romagnola un centro di esperienze fondamentali, ai grandi riconoscimenti ricevuti fra gli anni Sessanta e Novanta, alle riflessioni artistiche della piena maturità. Così dopo il 2012, anno della morte del maestro, non sono mancati gli omaggi alla sua brillante carriera che hanno visto coinvolte le più diverse realtà: dalla Ceramiche Rometti che ha scelto quale *location* per l'evento il suggestivo Museo della Casina delle Civette di Villa Torlonia, allestendovi una selezione di lavori fortemente diversi, da manufatti di uso quotidiano a opere di grandi dimensioni, tutti strettamente legati alla collaborazione di Pozzi con la celebre ditta, alla chiesa di Sant'Antonio Abate di Gallarate, città dove per lungo tempo il maestro ha vissuto e operato, che ha ospitato nell'aula settecentesca un ricco nucleo al fine di indagare il rapporto tra

l'artista e la tematica sacra. I lavori di Pozzi hanno quindi trovato temporaneo allestimento, nel corso dei decenni, con estrema versatilità, in spazi museali, padiglioni fieristici e gallerie d'arte, ma anche in dimore storiche e luoghi di culto.

Per la terza volta è la sede di rappresentanza di un ateneo, e più precisamente il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, a divenire spazio espositivo per le opere del maestro. L'edificio che ospita il Rettorato, la Segreteria Studenti e altri uffici amministrativi centrali dell'Università ha avuto origine come complesso scolastico e religioso, il Collegio femminile Sant'Ambrogio, nel 1939 ed è stato oggetto, negli ultimi decenni, di importanti trasformazioni per la sua rifunzionalizzazione. L'organizzazione, nell'autunno dello scorso anno, negli spazi del Rettorato, della mostra celebrativa per il ventennale di fondazione dell'Ateneo, coinvolgendo 27 artisti del territorio che, nel 1999, in occasione della nascita della sede universitaria, avevano preso parte a una prima esposizione, organizzata in questo stesso sito, come evento ben augurante per la futura storia culturale della città di Varese e il positivo sviluppo dell'attività accademica, ha dimostrato le potenzialità degli ambienti di rappresentanza dello scalone monumentale di accesso e di parte degli ampi corridoi del primo piano come sede espositiva sia temporanea che, per alcune parti, permanente.

Gli ultimi decenni hanno visto una grande varietà di spazi aprirsi, più o meno naturalmente, alla riconversione come luoghi atti ad ospitare mostre d'arte e in particolare di arte contemporanea: dalla più consolidata dialettica con dimore ed ambienti storici al re-uso di spazi di archeologia industriale destinati all'abbandono, ma anche tentativi di (de)contestualizzazione, talvolta alla ricerca di effetti provocatori o di straniamento, in fabbricati dismessi come ospedali o carceri. A differenza di queste variegate realtà ormai svuotate di qualunque funzione d'uso e alla ricerca di riqualificazione, gli spazi d'Ateneo di via Ravasi sono "vivi" e vengono fruiti quotidianamente per le attività di governance e amministrative a cui sono stati riconvertiti e, essendo spazi pubblici, sono sottoposti a precise normative. Pensare ad alcuni ambienti di questo complesso come aree destinate ad ospitare parte della collezione d'arte contemporanea di Ateneo e periodici eventi espositivi, missione primaria che si è assunta il CRiSAC, ha significato, prima di tutto, porre costante attenzione al rispetto di strutture e arredi funzionali che non

possono essere in alcun modo rimossi, dalle bacheche per gli avvisi alla segnaletica antincendio, e, in secondo luogo, contenere l'occupazione fisica degli spazi in modo da non ostacolare la quotidiana attività degli uffici e gli spostamenti di personale e utenti. Si è dunque trattato di cercare di applicare minimi criteri museografici e museotecnici per permettere una corretta esposizione delle opere e fornire un essenziale supporto informativo per i visitatori che, autonomamente, negli orari di apertura della struttura, possono visitare la mostra e la raccolta permanente che ospita ben due opere di Ambrogio Pozzi, donate dall'artista nel 1999 e dalla sua famiglia nel 2019.

Gli oltre 50 lavori selezionati per la mostra di Ateneo vogliono restituire, per nuclei tematici significativi in ordine sostanzialmente cronologico, l'intero percorso di Pozzi come artista, dalle sperimentazioni e *Omaggi* degli anni Cinquanta, agli interessi per le culture extra europee maturati attraverso i numerosi viaggi; dalla continua, quasi ossessiva, ricerca intorno alla coppia di profili affrontati di chagalliana memoria, sino alle riflessioni sui temi dell'ecologia e del Sacro, con una vetrina dedicata agli immancabili *Presepi*. Costante, negli spazi espositivi, è il dialogo con altre opere del Novecento che fanno parte dell'allestimento stabile: il monumentale *Sant'Ambrogio* dipinto sulla parete del vano di accesso al piano terreno, gli interventi affidati nel 1999 a Valentino Vago, sulle pareti dello scalone, e a Pierantonio Verga, nell'ambiente antistante la galleria di raccordo fra il Rettorato e la Segreteria Studenti al primo piano, a sua volta valorizzata dall'installazione *Vettorialità insubriche/ un volo verso l'infinito* di Francesco Cucci. Così la monumentale statua di Gianluigi Bennati, l'emblematico *Uomo di Cultura*, eseguita in terracotta refrattaria policroma, materia base di tutta la ricerca di Pozzi, collocata nel vano esterno di accesso allo scalone del Rettorato, naturale spazio di accoglienza per il visitatore, vuole essere un primo, convito, invito al percorso espositivo.

LAURA FACCHIN PhD

Membro del CRiSAC - Responsabile allestimento e curatela museografica

Adeguazione dell'arte alla fotografia

Riflessioni sui “Cataloghi d'arte” attraverso l'opera di Ambrogio Pozzi

Molto spesso, quando si discute sulla traduzione delle arti figurative in fotografia, si è soliti citare il commento del poeta Charles Baudelaire al *Salon* del 1846:

«La scultura è allo stesso tempo vaga e sfuggente, perché mostra troppi volti contemporaneamente. Invano lo scultore cerca di porsi in un unico punto di osservazione; lo spettatore, che ruota attorno alla figura, può scegliere cento punti di vista diversi. Un quadro, invece, è solo quello che vuole. La pittura ha un solo punto di vista, è esclusiva e dispotica».

Queste parole svelano, infatti, le premesse di una questione che in fotografia risulta ancora particolarmente sentita; ed è riemersa, in tutta la sua criticità, nell'opera di Ambrogio Pozzi.

È noto che, inevitabilmente, nel momento in cui ci si accinge a fotografare oggetti d'arte, bisogna imporsi delle scelte – e dunque restrizioni – che concernono la fruizione degli stessi. Ognuna di esse, tuttavia, può rivelarsi, a volte anche in modo accidentale, veicolo di una specifica interpretazione dell'opera originaria. Occorre, quindi, che venga considerata e impiegata con consapevolezza.

A cominciare dalle arti plastiche, scultura *in primis*, tali scelte non riguardano soltanto l'imposizione di un unico punto di vista a discapito di altri altrettanto legittimi, ma anche – solo per citare alcune delle più immediatamente prevedibili – la posizione della luce e il suo contrasto, con eventuale alterazione delle forme; la diversa lunghezza focale, con conseguente deformazione prospettica, il rapporto con lo sfondo, con una differente qualificazione dei contorni e delle superfici.

Se queste potrebbero sembrare parte di una mera faccenda tecnica, il fatto è che, invece, esse traggono origine da più complesse vicende culturali. L'esempio dell'opera di Ambrogio Pozzi, inserita in questo catalogo, ci può offrire spunti interessanti per affrontare la questione.

Negli ultimi decenni, si è via via diffusa l'opinione che, nei volumi d'arte illustrati, sia necessaria una traduzione quanto più “neutra”

possibile dell'opera originaria. A tal fine, oggi, si impiegano, nell'uso ordinario, colori attenuati e luci diffuse con l'intero soggetto posto in campo nitido e uno sfondo acromatico. Questa rappresentazione quasi eterea del soggetto artistico, d'inesorabile derivazione platonica, nel suo scopo più nobile di astrazione dell'opera al fine di considerarla come specifico oggetto d'indagine, risente, tuttavia, dell'eventualità di un'assunzione acritica.

Tale procedura, infatti, può condizionare, seppure in modo involontario, la fruizione dell'opera. Possiamo fare qualche esempio proprio sugli elementi sopracitati: l'impiego di luci diffuse potrebbe concorrere impropriamente nel suggerire che sia il museo, dove una tale illuminazione è più facilmente replicabile, la destinazione finale dell'opera d'arte; l'iper descrittivismo del soggetto, così vicino a istanze positiviste, potrebbe indurre lo spettatore a soffermarsi su particolari descrittivi o tecnici, spesso superficiali, a danno dell'unità dell'opera e dei suoi contenuti; infine, l'uso di uno sfondo acromatico potrebbe rischiare di alimentare il luogo comune di un mondo dei colori contrapposto al bianco e nero, e ai toni di grigio, pensati e vissuti come "non-colori" – un'idea di derivazione newtoniana che permane nel campo della fotografia e dell'editoria per la storia stessa di entrambi i mezzi – sebbene la loro influenza sulla qualificazione formale dell'opera è rilevante. Sono, indubbiamente, tutti temi di notevole importanza, soprattutto nell'ambito dell'arte contemporanea, e ognuno di essi richiederebbe particolari approfondimenti.

Se quanto detto finora ha interessato soprattutto la fotografia della scultura, l'esempio di Ambrogio Pozzi ci permette, inoltre, di volgere anche uno sguardo verso quella del disegno e della pittura. Queste arti, a prima impressione, potrebbero sembrarci meno soggette a simili problemi, in quanto si suppone che possa bastare una riproposizione cromatica fedele per ottenere una traduzione fotografica "neutra". Il luogo comune prevede quanto suggerito nel prosieguo della citazione di Baudelaire, ma l'affermazione che il quadro abbia un solo punto di vista, se rapportata alle opere di Ambrogio Pozzi, risulta, inevitabilmente, inesatta.

In molte di esse il soggetto è stato scomposto nel tratteggio o in pennellate dense di colore. Questa parcellizzazione, di ascendenza impressionista, introduce il problema della relatività visiva. Queste opere,

infatti, prevedono un loro variare a seconda della distanza dello spettatore che solo da lontano crea una sensazione di completezza. Il fatto è che non esiste un punto di vista privilegiato: sono tutti corretti allo stesso modo nonostante forniscono una lettura diversa del dipinto o del disegno. Questo fenomeno, nelle illustrazioni fotografiche dei cataloghi, non si può, certamente, restituire; e si dovrà operare una scelta in merito.

Se, oggi, il catalogo d'arte richiede, quindi, una vicinanza concettuale a una sorta di *adaequatio rei et intellectus* non si può prescindere dal porsi anche interrogativi di questo genere che possono stimolare una riflessione critica e, in questo caso, fornire, in aggiunta, al lettore una panoramica della complessità della materia.

DOTT. SANDRO SOLDATI
Membro del CRiSAC

Catalogo delle opere

LAURA FACCHIN, MASSIMILIANO FERRARIO

1. UOMO CON CAPPELLO ROSSO

1950

terraglia decorata con manganese e selenio, Ø cm 13,5

Su di un piccolo piatto in terraglia smaltata è effigiata, con l'ausilio del manganese, dalla caratteristica pigmentazione nero pece, la *silhouette* di una figura maschile, elegantemente agghindata secondo un gusto ancora tardo ottocentesco (quasi da *Belle Époque*), con indosso un copricapo a cilindro (tuba) e una giacca completamente abbottonata, che lascia in vista i lembi dell'alto colletto a piega quadrata della camicia sottostante. La particolarità dell'opera, pezzo unico della fase faentina di Ambrogio Pozzi, risiede nella dimensione di *horror vacui* generata dalla moltiplicazione, dall'affastellamento e dalla sovrapposizione delle figure, identiche, di uomo, con lunghi baffi a manubrio, pizzetto e un'espressività fra l'attonito, il serio e l'altezzoso. Il risultato, ottenuto mediante un tratto grafico finissimo, che, similmente allo stile di Guerrino Tramonti, pare ricamato, è un ricercato effetto di dinamismo e distorsione ottica, che induce nell'osservatore una condizione d'instabilità percettiva, determinata dalla coincidenza dei piani sfalsati, autopenetrantesi, e dall'accavallamento delle linee dei cappelli e dei volti. Mediante questo schema modulare, giocato sulla voluta compresenza di un *status* di ordine (i volti reiterati) e caos (l'accumulazione, idealmente *ad infinitum*, degli stessi) Ambrogio Pozzi riesce a restituire, mantenendosi nel territorio del figurativo, un impianto compositivo che ricorda l'Astrattismo geometrico di Piet Mondrian, prefigurando, al contempo, istanze di Pop art (seriazione e varianza) e di Optical art (illusionismo cromatico, cinetico e dimensionale), poi autonomamente ricercate sul finire degli anni Sessanta (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 25, 71). Il tutto con quella vena di sottile ironia che caratterizza la produzione del designer e artista varesino sin dagli esordi. A rompere il *pattern*, serializzato secondo criteri di circolarità e di non linearità, è la figura collocata al centro della fascia superiore, che indossa un berretto rosso ottenuto mediante l'impiego della polvere di selenio, elemento capace di garantire quella ricercata tonalità "sangue di piccione" particolarmente bramata dai ceramisti faentini e di notevole complessità di resa (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 19). A un'attenta analisi dell'opera, si comprende quello che potrebbe essere inteso come un sottile omaggio di Pozzi a uno dei maggiori ed eclettici interpreti dell'avanguardia surrealista, dal nostro sempre molto amata: Salvador Dalí. L'estroso artista catalano, noto, oltre che per le sue indubbie doti di pittore, scultore, fotografo, designer, scrittore, sceneggiatore e cineasta, anche per una condotta di vita *sui generis* all'insegna dell'anticonformismo e degli eccessi, è identificato mediante gli iconici e vistosi baffi, ispirati a quelli del grande maestro del Seicento spagnolo Diego Velázquez. Al suo capo il berretto frigio, emblema di emancipazione, libertà e volontà di rottura con schemi precostituiti, simbolo di forte appartenenza che caratterizzò il metodo paranoico-critico teorizzato da Dalí, il quale non mancò di effigiarlo in varie opere e autoritratti degli anni Trenta e Quaranta. Pozzi, che da uomo e artista si interrogò più volte sul tema dell'autonomia di pensiero (cfr. scheda 36), riesce, con un semplice tocco di colore, a rendere vividamente l'ideale, etico e sociologico, del singolo individuo che emerge dall'uniformità indistinta della massa amorfa e disinteressata che lo circonda.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 25; *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 12; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 6.

[MF]



2. FRUTTA

1950

terraglia dipinta con vernici e smalti, cm 25 x 33 x 5

Il piatto, dal corpo ovale con larga tesa rialzata liscia, presenta nel cavetto alcuni frutti di forme stilizzate tra i quali si distinguono, al centro, una mela e una pera. Le forme colorate si stagliano su un fondo scuro che le evidenzia.

L'opera, tra le prime eseguite da Pozzi, venne realizzata nell'*atelier* paterno di Gallarate che aprì quello stesso anno.

L'iconografia del piatto con frutta, in particolare semplici pere e mele, vanta un'ampia tradizione dal XVII secolo sino alle avanguardie del primo Novecento e oltre. L'adesione al tema vanta nomi illustri: da Paul Cezanne a Pablo Picasso. Le soluzioni di sintesi proposte da Pozzi per un soggetto, quello della frutta, proprio del quotidiano, rimandano senza dubbio alla lezione cubista e neocubista a cui, proprio all'inizio degli anni Cinquanta, il giovane artista si accostò con vivo interesse, come denota l'omaggio a Picasso eseguito l'anno seguente (cfr. scheda 6). Tuttavia, in questo caso, il rimando per le cromie, appare più vicino a Georges Braques, pur giocando la decostruzione degli oggetti, non sulla scomposizione in più piani, quanto piuttosto sulla riduzione dei singoli frutti a macchia di colore, deformandone così la linea.

Non mancano neppure rimandi, tra i modelli cui poté fare riferimento il giovane Pozzi, alla sottile malinconia delle nature morte di Felice Casorati e all'essenzialità quotidiana di quelle di Ernesto Treccani, maestri conosciuti personalmente durante l'adolescenza.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 24; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 6.

[LF]



3. UBU UBU

1950

terraglia dipinta con vernici e smalti, Ø cm 28

Al centro di un piatto in terraglia smaltata e verniciata in policromia (verde acido, turchese, nero, bianco, rosso-*bordeaux*) si staglia il volto di una bizzarra e grottesca figura zoomorfa, dalle vaghe sembianze umanoidi, con un insolito paio di piccole corna sommitali divergenti, che fanno da contraltare alle due ampie guance inferiori. Nonostante la fissità obbligata, le orbite oculari, simili a quelle di un camaleonte, paiono muoversi in autonomia l'una rispetto all'altra, effetto amplificato dalla conformazione irregolare delle stesse e dalla traslucidità delle cromie.

L'opera fa parte della primissima fase della produzione ceramica di Ambrogio Pozzi, quella legata al soggiorno faentino; la datazione al 1950, infatti, coincide con l'arrivo dell'artista nella città emiliano-romagnola. Delle variegate tecniche apprese presso l'Istituto d'Arte di Faenza, nel lavoro in oggetto risulta piuttosto chiaro il magistero di Pietro Melandri, cui Pozzi attinse con costanza (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 12), protagonista della maiolica istoriata novecentesca, capace di restituire sbalorditivi effetti cromatici, riflessi, iridescenze e cangianze mescolando e trattando i colori per ottenere complessi effetti decorativi, sfruttando con oculatezza le proprietà chimico-fisiche dell'impasto materico pre e post cottura e le amplificazioni conferite dal fumo (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 18). Nello specifico, la contrapposizione fra i toni del rosso della parte centrale e quelli del verde, del nero e del bianco della tesa e dell'orlo, sembrano un omaggio diretto ad alcuni piatti di Melandri lavorati con l'antica tecnica del lustro (*Piatto*, 1946-1971, Civiche raccolte d'arte applicata, Castello Sforzesco, Milano); procedimento che Pozzi reiterò in molte delle opere degli anni Cinquanta, compresa una significativa serie di piccoli vasi antropomorfi, eseguiti fra il 1953 e il 1956 (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 21; *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 23), dipinti in bicromia nero-rosso "sangue di bue", quest'ultimo ottenuto con l'ausilio dell'uranio, del cromo o del selenio, elemento chimico utilizzato anche per definire il copricapo nell'opera *Uomo con cappello rosso* (cfr. scheda 1) o per caratterizzare le escrescenze e le incisioni in lavori come *Stalagnite* e *Ciclope* (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 19; *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 11; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 7).

Iconograficamente, l'opera omaggia il personaggio di *Ubu re*, protagonista dell'omonima opera teatrale di Alfred Jarry (1896), anticipatrice dell'avanguardia surrealista, precorsa dagli scritti di Guillaume Apollinaire e formalmente teorizzata da André Breton negli anni Venti del Novecento, e capostipite del Teatro dell'Assurdo e della patafisica. Un soggetto, di grande fortuna nella pittura surrealista del XX secolo (dall'*Ubu Imperator* che Max Ernst dipinse nel 1923, alla serie di tredici litografie a colori che Joan Mirò pubblicò nel 1966), che testimonia il fascino precocissimo esercitato, su Ambrogio Pozzi, dalle suggestioni provenienti dall'inconscio, dall'onirico, da un mondo in cui le dimensioni del reale e del fantastico, del possibile e del paradossale, si mescolano e sovrappongono, con un'accentuata vena d'ironia e *nonsense* che non lo avrebbe mai abbandonato.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 63.

[MF]



4. OMAGGIO A FONTANA

1951

terraglia verniciata (scultura), cm 23 x 17 x 14; refrattario smaltato (formella), cm 27 x 47 x 4

Nelle due opere, Ambrogio Pozzi omaggia uno dei maggiori interpreti del panorama artistico italiano e internazionale del XX secolo, conosciuto a diciassette anni nello studio gallaratese del pittore Silvio Zanella (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 8): Lucio Fontana. Oggetto dell'attenzione del nostro è la produzione ceramica dell'artista nato a Rosario (Argentina) nel 1899 e scomparso a Comabbio (Varese) nel 1968, capostipite e teorico del movimento spazialista (*Manifesto blanco*, 1946) e noto al grande pubblico soprattutto per i suoi *Concetti spaziali*, i famosi “tagli” nel tempo divenuti iconici *status symbol*. Un corpus di opere realizzato negli anni in cui l'artista italo-argentino collaborò con la manifattura di Albissola Marina, importante centro di lavorazione e decorazione della ceramica che, grazie alla figura di Tullio Mazzotti, poi ribattezzato Tullio d'Albisola in seguito all'adesione al Futurismo, divenne, sin dagli anni Venti del Novecento, importante polo di attrazione per moltissimi artisti. Oltre a Fontana, che lavorò per la manifattura dal 1936 agli anni Sessanta, vi collaborarono autori del calibro di Giovanni Prini, Enrico Prampolini, Giuseppe Capogrossi, Giacomo Manzù e Aligi Sassu. Nella scultura in terraglia verniciata in tonalità bianco matt., colore poi divenuto tra i marchi di fabbrica della Ceramica Franco Pozzi (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 12-14), l'artista varesino plasma una figura umana, privata degli arti superiori e seduta su di una sorta di masso, o comunque di basso supporto. Lo stile è quello tipico delle ceramiche di Fontana (*Stella marina e conchiglia*, 1938; *Via Crucis*, 1953-54; *Crocifissione*, 1955), reiterato anche in gessi (*Bozzetti per la quinta porta del Duomo di Milano*, 1950, Museo Diocesano, Milano) e bronzi (*Monumento funebre a Paolo Chinelli*, 1949, Cimitero Monumentale, Milano), riproposto da Pozzi in maniera letterale; opere solitamente di piccole dimensioni, lavorate a tutto tondo o a bassorilievo in modo da ottenere un riconoscibile effetto di frastagliamento, irregolarità e asperità materica, acuito dalla dipintura in monocromia bianca smaltata, dall'abbacinante effetto traslucido, o dal ricorso a fini inserimenti policromi. Nella formella in refrattario smaltato in policromia, Pozzi omaggia invece il dialogo fra uomo e cavallo, più volte sondato dal Fontana ceramista (*Cavallo*, 1936; *Cavalli marini*, 1938; *Cavallo e cavaliere*, 1952; *Pilastro*, 1959). Nella parte superiore della composizione sono effigiati due equini, con le caratteristiche zampe anteriori sollevate, al di sotto dei quali è posta una figura umana che richiama la *silhouette* dei cavalieri fontaniani e che, al pari degli animali, sembra fluttuare, come in assenza di gravità, in balia del non-spazio circostante, segnato da solchi e irregolarità materiche e riccamente policromo. Il riferimento più esplicito, quantomeno da un punto di vista formale e iconografico, è il *Cavallo rampante dorato*, formella eseguita da Fontana nel 1939 sulla base di un disegno leonardesco per la *Battaglia di Anghiari* ed esposta in occasione della Mostra di Leonardo e delle Invenzioni Italiane, presentata nello stesso anno nel Palazzo dell'Arte di Milano dove, nell'atrio d'ingresso alla Triennale allestito dagli architetti Giovanni Muzio e Carlo Bruno Negri, la scultura campeggiava.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 20; *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 13; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 8.

[MF]



5. OMAGGIO A MARTINI

1951

terraglia verniciata effetto opaco e manganese, cm 19,5 x 13 x 10

Nella scultura in terraglia verniciata in bicromia giallo-nero, che conferisce alla composizione un particolare effetto di simil ceroplastica o volutamente mimante la terracotta o le porosità della pietra, Ambrogio Pozzi omaggia Arturo Martini, grande protagonista della scultura (e della pittura) di figura della prima metà del Novecento, espressa col tramite di una molteplicità di materiali e tecniche: terracotta refrattaria e pietra, appunto, ma anche bronzo, ceramica, gesso e marmo.

La composizione è ritmata dall'accostamento di tre figure, una centrale e due laterali, che sembrano emergere da un unico blocco materico, dai caratteristici volti connotati da un espressionismo a tratti esasperato, a tratti occultato, che rievoca, da un lato, la poetica plastica di Medardo Rosso, punto di riferimento per lo scultore nato a Treviso nel 1889 e scomparso a Milano nel 1947, dall'altro, l'accentuata carica espressiva di Adolfo Wildt, mescolata alle estreme stilizzazioni somatiche di Costantin Brâncuși.

A differenza del citazionismo, quasi letterale, espresso nei riguardi del lavoro di Fontana, nel suo omaggio a Martini, Pozzi opta per un processo sintetico, condensando in un'unica scultura, parimenti di piccole dimensioni, molteplici istanze caratterizzanti la plasticità dell'artista trevigiano, fautore di una ricerca mirante al purismo delle forme, obiettivo suggellato dall'adesione, fra il 1918 e il 1922, alla rivista *Valori Plastici*, baricentro culturale della teorizzazione della nozione di arte Metafisica, profondamente attenta al recupero della componente classicista.

Nella restituzione del gruppo scultoreo, il nostro allude alla specificità della produzione in ceramica di Martini, sovente legata proprio a composizioni effigianti più soggetti; mentre nella marcata sottolineatura dell'espressività dei volti, colti in un momento in bilico fra vivido stupore, paura e sgomento, è immediato il rimando ad alcuni dei più noti, quanto criptici, capolavori dello scultore veneto: dalle opere *Maternità e Ubriaco* (1910, Treviso, Museo Civico Luigi Bailo) a *La madre folle* (1929, Fondazione Cassa di Risparmio, Bologna), *Ragazzo seduto* (1930, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino), *La lupa ferita* (1930-31, Middelheim Museum, Anversa) e *Venere dei porti* (1932, Treviso, Museo Civico Luigi Bailo).

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 20; *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 13; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 8.

[MF]



6. OMAGGIO A PICASSO

1951

terraglia verniciata, cm 23,5 x 18 x 11

La scultura propone una figura antropomorfa, di cui si riconosce il tondo del viso con gli occhi a spillo, seduta su una sorta di ampio treppiede dalle forme naturalistiche, quasi animalesche, intenta a suonare un lungo flauto diritto.

L'opera fa parte degli *Omaggi* che l'artista, appena rientrato dallo stimolante soggiorno faentino, realizzò per la ditta paterna Franco Pozzi con intenti sperimentali e una volontà di meglio indagare novità e idee acquisite in Romagna. Furono scelti grandi maestri contemporanei che, nella molteplicità dei loro interessi, e pur con declinazioni differenti, si dedicarono alla ricerca sull'arte ceramica (cfr. schede 4, 5 e 14). Fortunatissimo fu l'incontro tra Picasso e il mondo della modellazione dell'argilla, a cui lavorò a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta del Novecento, sperimentando nei decenni diversi metodi di produzione, cottura e decorazione. Per altro, Pozzi conobbe nei primi anni Cinquanta il ceramista e pittore monegasco Albert Diato, reduce dall'esperienza con Picasso a Vallauris, dove nel 1948 fondò l'*atelier du Triptyque* con Francine Del Pierre e Gilbert Portanier.

Esplicito è il richiamo alle diverse declinazioni del *Suonatore di flauto*, elaborate in pittura e grafica, e poi riproposte anche nei piatti in ceramica, dall'artista spagnolo: dalla rappresentazione stante a quella seduta, il cui rimando alla postura con le robuste gambe aperte spicca nella scultura di Pozzi, dallo strumento diritto all'aulos doppio, dalla dimensione umana a quella ferina del fauno, personaggio del mito ricorrente e carico di valenze autobiografiche che certamente poté colpire il giovane artista lombardo. Ma si devono anche ricordare le suggestioni dagli uomini e donne-anfora, messi in opera a partire dal 1948 nell'officina Madoura di Vallauris. Con questi lavori l'opera in esame condivide quell'aura arcaica e ambigua di certe forme picassiane, combinata con una sottile ironia suggerita dalla posa del suonatore. Delicata e rara in Pozzi è la colorazione, giocata su toni e riflessi lilla e violetti.

Uno schizzo dell'opera, così come altri relativi agli omaggi ai maestri Fontana e Martini (cfr. schede 4 e 5), si conserva nei taccuini di disegni del maestro, accompagnata da una nota sulla sperimentazione per le fasi di colorazione della terraglia, a conferma delle ricerche tecniche effettuate da Pozzi nei primi anni Cinquanta dopo l'esperienza presso l'Istituto d'Arte Ceramica di Faenza dove, tra gli altri, si confrontò con i lavori fortemente influenzati dalla lezione di Picasso di Pier Claudio Pantieri.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 20; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 9.

[LF]



7. CIOTOLA - POSACENERI

1952; 1953

terraglia smaltata, cm 8 x 13 x 12; cm 21 x 9 x 5; cm 5 x 11 x 13,5

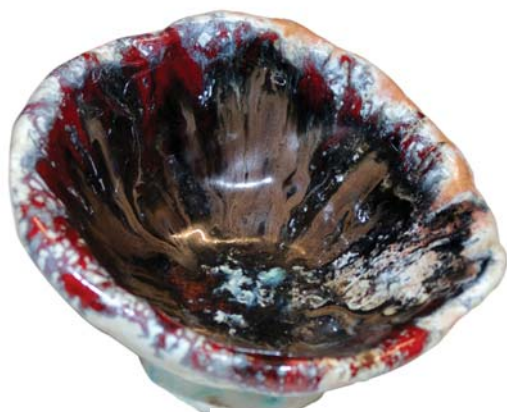
Le tre opere presentano linee molto semplici, funzionali all'uso come piccoli contenitori, con bordi arrotondati e variegate cromie cangianti, grazie all'impiego dello smalto. La prima, che ricorda nella sua coppa la valva di una conchiglia, poggianti su piede circolare, è utilizzabile come una ciotola. Le altre due, l'una dotata di una sorta di manico sinuoso che introduce al corpo tondeggiante, l'altra a base piatta e mistilinea che ricorda la forma stilizzata di un pesce, le cui pinne posteriori, sollevate, fungono da impugnatura, possono essere impiegate come posacenere o portagioie.

Si tratta di lavori eseguiti, all'interno della ditta paterna Franco Pozzi di Gallarate, subito dopo gli stimolanti mesi trascorsi a Faenza nel 1950, frequentando i corsi dell'Istituto Statale della Ceramica. Riproponendo sperimentazioni già avviate in terra romagnola, presso i laboratori della Ca' Pirotta diretti da Carlo Zauli, Pozzi si dedicò innanzitutto alla ricerca sulle potenzialità cromatiche degli smalti e dei loro riflessi mutevoli, seguendo il magistero del ceramista faentino e di più anziani maestri come Pietro Melandri.

Sia le varianti coloristiche, che le naturalistiche e solo parzialmente definite forme di questi oggetti, creati in piena libertà, senza un preciso intento commerciale, suggeriscono una materia in fase di metamorfosi, di trasformazione che sfiora gli ambiti del biomorfismo. Lo stesso Pozzi, ricordando le ricerche giovanili sulla materia e la sua lavorazione, sottolineava lo stupore, quasi di natura ancestrale, che egli aveva provato ogni volta che le opere modellate in argilla uscivano dalla fornace parzialmente diverse dopo la cottura nel fuoco.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 10.

[LF]



8. PESCE - MASCHERA

1952; 1953

terraglia smaltata, cm 3 x 18 x 13 e 3 x 11 x 18

Le due piccole sculture in terraglia smaltata policroma rientrano nel novero della produzione di Ambrogio Pozzi ascrivibile al periodo faentino dei primi anni Cinquanta. Come per buona parte delle opere di questa fase, anche nei casi in oggetto l'artista ricorre al piccolo formato, capace di esaltare l'intrinseca preziosità del materiale e la complessa ricercatezza della lavorazione, appresa con impegno e abnegazione osservando al lavoro i maestri ceramisti dell'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza e ulteriormente approfondita e consolidata negli anni di Università dedicati allo studio della chimica.

Nei due soggetti, un pesce e una mascherina carnevalesca, si apprezza la ricercata irregolarità dei profili, che amplifica la sensazione di artigianalità e cura del dettaglio, *leitmotiv* in manufatti che risentono della fondamentale lezione di Angelo Biancini, Albert Diato, Riccardo Gatti, Pietro Melandri, Guerrino Tramonti, Nanni Valentini e Carlo Zauli, ma anche di Luigi Massoni e Alessio Tasca (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 19). Veri e propri innovatori nell'ambito della produzione e della decorazione della ceramica, sia di soggetto *animalier*, secondo un'attenzione per la natura molto in auge in quegli anni non solo in ambito ceramico manifatturiero (si pensi a certi lavori di Picasso per l'*atelier* Madoura), ma anche sul versante del design, sia più legata alla rappresentazione delle fattezze umane, il tutto coltamente filtrato da una sottile vena d'ironia e raffinatezza d'esecuzione che esalta la qualità degli oggetti.

A livello tecnico, le opere presentano un elevato grado di complessità. Nel profilo del *Pesce*, caratterizzato dalle fauci spalancate e dal grande occhio fisso, le cavità, esaltate dalle cromie, sono colmate mediante l'innesto di polveri vitree a grosso spessore sovrapposte a del filo di rame che conferisce la vivida tonalità turchese. Parimenti, gli effetti di cangianza, trasparenza e lucidità della *Maschera*, sono ottenuti con l'ausilio della medesima polvere di vetro mescolata a ossidi e colori.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 24-25; *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 19; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 12.

[MF]



9. L'OCCHIOLO - GUERRIERI

1953

terraglia smaltata, cm 17 x 18 x 2 e 18 x 27 x 4

Come già visto a proposito delle opere *Pesce e Maschera* (cfr. scheda 8), anche queste due piccole terraglie smaltate a effetto invetriato risentono, a livello tecnico, compositivo e formale, della grande lezione appresa da Ambrogio Pozzi a Faenza. A ritornare è infatti il piccolo formato, la caratteristica lavorazione del materiale per asportazione (solchi, cavità, frastagliamenti) e riempimento (polveri vitree), nonché lo scenografico effetto traslucido delle cromie.

Nell'opera *L'occhiolino*, che ricorda alcuni lavori di Pietro Melandri, l'artista e designer varesino plasma un volto di uomo, colto frontalmente in un attimo di espressività a metà fra il ludico-giocoso e il serio-corruciato. In effetti, nonostante l'espressione facciale dell'occhiolino venga canonicamente utilizzata in maniera informale per comunicare intesa fra gli interlocutori o ammiccamento amichevole, il contrasto con l'andamento della bocca, sottolineata dai baffi e con gli angoli rivolti verso il basso, e con le sopracciglia convergenti, palesa una condizione di risentimento: una sovrapposizione di differenti *status* umorali ed emotivi che restituiscono un'ostentata quanto forzata sintonia di facciata.

La scultura testimonia la precoce attenzione di Pozzi per l'ambito della comunicazione non verbale e della prossemica (gestualità, postura, espressività facciale), più volte sondato, negli anni, col tramite di un ampio ventaglio di tecniche e supporti e declinato nell'ambito di indagini eterogenee, dal variegato tema dei *Confronti/Diverbi/Colloqui* (cfr. schede 27, 28, 34, 35) alla serie delle *Mani* (cfr. scheda 18), sovente avvolte dall'immane vena ironica, mutuata, specie per quanto concerne la riflessione sulla mimica dei volti, dalla produzione picassiana di Vallauris.

La formella *Guerrieri*, raffigurante quattro *silhouette* di uomo disposte in maniera irregolare nello spazio, pare invece un omaggio indiretto ad alcune ceramiche eseguite da Lucio Fontana per la manifattura di Albissola Marina. In effetti, l'utilizzo della bicromia bianco-nero e, soprattutto, il richiamo alla tematica della lotta fra armigeri, reso da Pozzi mediante l'innesto di piccoli elementi oblungi che mimano oggetti contundenti, rievocano un ampio ciclo di lavori che Fontana dedicò al tema del combattimento. Il ciclo dei *Guerrieri* (1949), certamente, ma, soprattutto, le formelle dedicate alla *Battaglia* (1947) palesano innegabili punti di contatto con l'opera di Pozzi, che ripropone la medesima gestione dinamica del rapporto tra le figure, minimaliste, e il fondale materico e sagomato.

Bibliografia specifica: inedito.

[MF]



10. IDOLO ROSSO (SERIE TOTEM)

1953

terraglia smaltata con rosso all'uranio e collage, cm 120 x 31 x 21

L'opera fa parte della serie di sculture e di vasi dalla connotazione antropomorfa e zoomorfa create da Ambrogio Pozzi negli anni Cinquanta. Nel lavoro in oggetto, realizzato in terraglia smaltata con la tecnica del collage e l'innesto di rosso all'uranio (elemento che conferisce l'aspetto "rugginoso"), l'artista plasma un feticcio, una sinuosa creatura surreale a tre zampe, privata degli arti superiori e con il lungo collo che s'innesta direttamente nel ventre rotondeggiante, mentre la testa, biforcuta, ricorda nella conformazione quella di un gasteropode (chiocciola).

Similmente alle opere, realizzate nello stesso anno, *Gallo*, *Totem*, *Idolo nero* e *Polipo* (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 26; *Ambrogio Pozzi* 2000, pp. 14-16; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 13), Pozzi omaggia, da un lato, l'avanguardia surrealista, richiamata mediante l'innesto del riconoscibile occhio graffito di matrice mironiana; dall'altro, l'importante filone della scultura organica novecentesca, parimenti di connotazione surrealista e legata al lascito del post-cubismo plastico e alle audaci sperimentazioni Dada, che ebbe in Hans Arp ed Henry Moore i maggiori esponenti; una ricerca orientata verso la semplificazione formale più estrema, sovente acuita da linee sinuose e da un ricercato bilanciamento volumetrico fra pieni e vuoti, concavi e convessi, capace di riflettere la vitalità dei processi naturali e il legame uomo-natura, secondo una visione pansichista accentuata. Tematiche sondate da molti artisti, architetti e designer nell'immediato dopoguerra, dai *Fossili* di Le Corbusier al funzionalismo razionalista della scuola scandinava (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 31-32).

La specificità della riflessione sui *Totem*, in particolare, richiama l'attenzione di Pozzi per le suggestioni primitiviste, rievocata anche in altre opere presenti in mostra (cfr. schede 15, 16, 25); fascino che scandì trasversalmente la produzione artistica del Secolo Breve: dall'*Art nègre* picassiana alle composizioni cubiste di Léger e Braque, ma anche Ernst, Mirò e Campigli, sino alle strutture totemiche dei succitati Arp e Moore.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 14; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 13.

[MF]



11. ATOMI PICCOLI - GALLO

1953; 1954

terraglia smaltata, cm 22,5 x 16,5 x 1

Nelle due formelle in terraglia decorata con l'impiego di smalti policromi, parte della produzione ceramica degli anni Cinquanta, Ambrogio Pozzi indaga tematiche antetiche, figurazione e astrazione, poli cardine dell'ampio dibattito artistico e critico secondo novecentesco.

In *Atomi piccoli*, l'artista realizza una composizione ritmata da una serie di forme ellittiche affastellate e sovrapposte, descritte mediante rapidi tratti grafici circolari e retti, sottolineati dalle cromie del fondale. L'effetto ottenuto è quello di un apparente disordine che mima la condizione d'instabilità cui sono sottoposti i nuclei atomici durante un processo di decadimento radioattivo. Un'indagine che ricalca a pieno l'attenzione rivolta, proprio a partire dal 1950, anno della prima mostra milanese, dal collettivo Movimento Arte Nucleare per l'indagine sull'energia atomica. Legittimo credere che Pozzi abbia voluto omaggiare l'amico Enrico Baj, tra i co-firmatari, con Sergio Dangelo, del Manifesto della Pittura Nucleare, cui aderirono successivamente, fra gli altri, Joe Colombo, Lucio Del Pezzo, Franco Palumbo, Ettore Sordini e Angelo Verga, legati all'ambiente e alle ricerche del gruppo CO.BRA, *in primis* ad Asger Jorn. Nell'azzeramento della figurazione in favore del recupero del primato surrealista (rimando confermato anche dal sottile riferimento agli occhi fluttuanti di Joan Mirò) dell'automatismo psichico che connotò molte delle istanze che avevano animato l'Espressionismo astratto statunitense, sono tradotti gli effetti devastanti delle bombe atomiche che rasero al suolo Hiroshima e Nagasaki in chiusura del secondo conflitto bellico mondiale. Effetti raccontati dalle forme di Ambrogio Pozzi come dai monocromi di Yves Klein, dalle brevi cromie di Jorn, dalle inquietanti figure di Baj, dalle geometrie circolari di Palumbo, dalle *Spirali* di Crippa e dalle composizioni informali di Dangelo; ma anche dalle griglie modulari di Del Pezzo o Colombo, effigi di quelle monadi leibniziane, di quegli "atomi spirituali" che separano la materia divisibile da quella inscindibile.

In voluta contrapposizione con l'opera precedente, nella seconda formella, identica per formato e tecnica, è raffigurato, con un tratto marcatamente grafico, il profilo di un gallo, collocato al centro di un fondale blu-violaceo. L'immagine dell'uccello domestico, simbolo al contempo di giocosità e furezza, largamente raffigurata nel corso del XX secolo tanto in pittura come in scultura, bastino le molteplici versioni di Picasso e Fontana, fu più volte proposta anche dai ceramisti faentini, alla cui produzione Ambrogio Pozzi attinse costantemente, in particolare, nelle versioni di Biancini, Diato e Melandri. Interesse, quello per la rappresentazione del volatile, tradotto da Pozzi, negli stessi anni, anche in una serie di vasi zoomorfi, legati all'estetica surrealista (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2000, pp. 14-15).

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 17.

[MF]



12. PROCESSIONE

1954

terraglia smaltata, cm 42 x 21 x 3

La formella parallelepipedica, firmata, contiene una veduta urbana delimitata da due ali di fabbricati, dal forte slancio verticale, tra i quali, sul lato sinistro, si distinguono alcune strutture turrette. Gli edifici sono rappresentati scorciati, secondo una prospettiva centrale intuitiva che converge sulla facciata di una chiesa che fa da quinta alla scena, affiancata da un alto campanile. L'ampio viale centrale è occupato da una serie di figure in corteo, rappresentate di spalle, alcune delle quali con vivaci abiti dai decori geometrici che richiamano i preziosismi delle vesti dei mosaici bizantini ravennati. Tra queste, alcune si distinguono, pur nella forte stilizzazione, per avere il capo tonsurato, allusivo alla condizione religiosa. Due di loro reggono alte croci, rendendo così evidente l'iconografia proposta.

L'opera fu concepita a *pendent* della formella *Crocefissione*, da cui deriva il medesimo sfondo color nocciola, qui attraversato da striature orizzontali, e simili cromie giocate sui bruni per i pieni, i verdi e gli azzurri per delimitare i contorni. Il tema sacro, presente lungo tutto l'arco della produzione di Pozzi (cfr. scheda 29), è qui declinato privilegiando la dimensione narrativa rispetto alla più frequente umanizzazione del fatto sacro. Una voluta e ricercata enfasi delle strutture architettoniche, minuziosamente definite, rispetto alla figure, è piuttosto insolita nella produzione del maestro. Potrebbe trattarsi di una suggestione dalle opere dello scultore Angelo Biancini, incontrato durante il produttivo soggiorno a Faenza. Si vedano, a titolo di esempio, le architetture presenti nel monumento a *Dante* del Buen Retiro Park di Madrid (1968), qui tradotte in bronzo, ma precedentemente sperimentate nella sua attività di ceramista. La facciata della chiesa tradisce elementi architettonici di epoca medievale, quali i finti loggiati nell'ordine superiore e il rosone al centro; così la parte sommitale del campanile torre, oltre alla croce che ne sottolinea la funzione sacra, è contraddistinta, nella porzione superiore, da una serie di aperture a bifora. Benché non sia possibile, né, probabilmente, ricercato dall'autore ricondurre l'osservatore a una identificazione degli edifici con una realtà definita – ed anzi l'ampiezza della strada e la disposizione sovrapposta delle figure del corteo suggerisce una dimensione sospesa, quasi “metafisica” – è possibile percepire un'eco di architetture dell'Italia centro settentrionale, preferibilmente emiliane o toscane, forse un velato richiamo alla stessa città di Faenza dove l'artista aveva soggiornato pochi anni prima.

La percezione di trovarsi di fronte a un frammento proveniente da un indeterminato passato è poi suggerita dal bordo asimmetrico, quasi “smangiato”, del lato inferiore sinistro della formella.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 16; *Ambrogio Pozzi* 2015, p. 11.

[LF]



13. PESCE SPADA

1956

terraglia smaltata con graffiti e smalti a effetto screziato su fondo nero, cm 100 x 40 x 25

La scultura si caratterizza per la semplice forma conica che richiama quella di un contenitore, interrotta da due corti bracci che si dispongono, secondo piani asimmetrici, nella parte mediana e inferiore del corpo dell'oggetto. La superficie è arricchita da una serie di graffiti di soggetto antropomorfo e zoomorfo sui temi della pesca e della fauna ittica.

L'opera fa parte di un gruppo di vasi e sculture, tra cui si annovera anche l'*Omaggio a Munch* (cfr. scheda 14), realizzati tra il 1956 e il 1957, che si riconnettono al filone della scultura organica, da Arp a Moore, i cui riflessi furono colti, nel corso degli anni Cinquanta del Novecento, anche dal mondo del design.

Nella forma dell'oggetto, analogamente ad altre della stessa serie come *Squalo*, non mancano anche richiami ad una dimensione irrazionale e sospesa, «di chiara intonazione surrealista» come già recitava la positiva recensione pubblicata su "L'Illustrazione Italiana" ad alcuni suoi lavori esposti alla 1° Mostra della Ceramica Italiana di Messina del 1952 (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 20). La lineare figurazione graffita è, invece, riflesso di una vena primitivista di lunga durata nella produzione di Pozzi, alimentata dai numerosi viaggi extra europei.

Dal punto di vista della cromia, la scultura si deve ancora annoverare nell'ambito delle sperimentazioni sugli smalti e i loro effetti cangianti, pienamente apprezzabili su tutto il corpo dell'opera, tipiche della ricerca di Pozzi nel corso degli anni Cinquanta, fortemente influenzate dal giovanile soggiorno faentino (cfr. schede 3, 7, 8, 9).

Bibliografia: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 20.

[LF]



14. OMAGGIO A MUNCH

1957

terraglia smaltata e graffiti, cm 31 x 22 x 14

Nella serie degli *Omaggi* realizzati da Ambrogio Pozzi negli anni Cinquanta, quello dedicato al tormentato pittore norvegese Edvard Munch (1863-1944) si discosta profondamente dal *modus operandi* impiegato dall'artista per rievocare Picasso, Fontana o Martini. L'opera è infatti un vaso di forma ovale irregolare in terraglia smaltata, lavorata a graffito e decorata con sovrapposizione di vernici a effetto screziato su fondo nero che conferiscono alla superficie un impattante effetto cangiante.

Ad essere rievocato è l'iconico *Urlo*, opera realizzata da Munch in quattro versioni (due nel 1883, una nel 1885 e una nel 1910) e divenuta tra le effigi più dirompenti di quella "nevrosi collettiva", come icasticamente la definì Sigmund Freud, che accompagnò, a vari livelli, il complesso passaggio di *Fin de siècle*, scandito dal crollo di un radicato sistema valoriale, sociale e culturale che diveniva prodromico della stagione delle Avanguardie novecentesche, fortemente influenzate dall'imposizione delle teorie psicanalitiche e dalla formalizzazione della nozione di inconscio.

L'inquietante soggetto urlante di Munch è reso da Pozzi attraverso una riduzione minimalista della *silhouette*, semplificata a tal punto da divenire quasi irriconoscibile; mentre graffi, bulinature e incisioni nella materia, impronte di una manualità e artigianalità senza tempo, delineano, parimenti in modo essenziale, il celebre paesaggio liquefatto dipinto dal norvegese. A chiarire, senza possibilità d'equivoco, la natura del soggetto è il foro collocato al centro del volto della creatura, sul cui capo sono incise un paio di corna, immediato e riconoscibile simbolo del male, che riproduce proprio il terrificante grido, i cui effetti sconvolgenti sono sottolineati tramite cinque linee, poste appena al di fuori del contorno del volto, che fungono da amplificazione degli effetti della disperazione vissuta. Una resa estremamente ricercata, oltremodo accentuata dalla grande fessura oblunga, posta sul fianco del vaso, che dialoga con il piccolo buco frontale, che in questo frangente diventa un occhio. L'effetto ottenuto è una magnificazione della scena: l'intero oggetto diviene, infatti, a sua volta immagine di quel volto deturpato dal tormento.

Da un punto di vista stilistico, l'opera fa parte della ricerca di Ambrogio Pozzi sulle forme organiche, che include anche i vasi antropomorfi e zoomorfi (cfr. schede 10 e 13; *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 26; *Ambrogio Pozzi* 2000, pp. 14-16, 20; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 13), certamente segnata dalla poetica sintetica, vicina a istanze post-cubiste e surrealiste, di autori come Hans Arp ed Henry Moore, molto in voga in quegli anni in Italia anche nell'ambito del design, influenzato dalla scuola nordica (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 31-32; *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 19; *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 15, 20).

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 20.

[MF]



15. GUERRIERI

1961

batik su tela di cotone, cm 77 x 71

In primo piano sono rappresentate, in forme stilizzate, tre figure maschili, frontali e stanti, con lo sguardo, sottolineato dal giallo dei bulbi oculari rotondi, rivolto verso l'osservatore. Portano ciascuno un copricapo a elmo, con un alto pennone al centro, e indossano manti variopinti, giocati sui toni del verde smeraldo e del marrone scuro, ornati nella parte inferiore da un decoro geometrico in giallo disposto su più fasce. La figura a sinistra tiene in mano una lancia e condivide con quella centrale, lievemente più alta, a sottolineare una gerarchia di importanza, uno scudo circolare che, analogamente, è posto, a difesa del corpo, dal terzo personaggio. Il gruppo si staglia su un fondo policromo ad ampie campiture ad effetto marmorizzato e verdi. In alto, a sinistra, un tondo allude alla luna, suggerendo un'ambientazione notturna della scena.

L'opera propone un classico tema primitivista filtrato attraverso l'arte tribale, ossia quello dei guerrieri in armi, in procinto di incontrare una presenza "altra", "straniera", proposto sperimentalmente da Pozzi con un mezzo espressivo per lui meno consueto, ovvero quello del batik (tecnica di colorazione del tessuto che prevede la copertura delle superfici con cera, o altro materiale impermeabilizzante, inclusa l'argilla, da rimuovere al fine di creare il disegno o particolari effetti cromatici), sviluppato su una ampia pezza di cotone dal filato sottile. Tecnica praticata sin dall'antichità in contesto africano e asiatico, divenne nota in ambito europeo dal XVII secolo attraverso esemplari provenienti dall'Indonesia, baricentro di questa produzione. Tessuti carichi, nei paesi d'origine, di valori simbolici e sacrali, godettero di particolare apprezzamento, in Occidente, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, quando si sviluppò un interesse collezionistico e la tecnica venne adottata per realizzare, soprattutto, tessuti per arredo, ambito al quale si dedicarono celebri artisti, da William Morris a Ernst Ludwig Kirchner.

Pozzi in questo caso non riprende iconografie proprie del batik indonesiano, ma propone tipologie idealizzate di guerrieri di indefinita provenienza, dal momento che lo stesso copricapo sviluppato in altezza si ritrova già nella serie di vasi e sculture graffite concepite nel 1956-57 (cfr. scheda 13).

L'interesse per le culture extra-europee africane e asiatiche fu poi alimentato nell'artista da una serie di viaggi che lo portarono anche in Indonesia (cfr. scheda 25), testimoniati, tra l'altro, dalla compilazione di una interessante serie di taccuini illustrati, in cui Pozzi fissò impressioni del quotidiano, paesaggi e manufatti umani da rielaborare nel proprio immaginario creativo.

Bibliografia specifica: inedito.

[LF]



16. VASO (SERIE VATUSSI)

1962

grès tornito a mano e sali su ingobbio, cm 73 x 40 x 40

Il vaso dal corpo di forma cilindrica, presentato come i restanti esemplari della serie in occasione della XX^a edizione del Concorso Internazionale della Ceramica di Faenza del 1962 (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 67), fa parte dell'indagine di Ambrogio Pozzi sulla specificità materica del grès, composto ceramico a pasta dura, compatta, sonora, impermeabile, ottenuto cuocendo l'impasto a 1250° C, sino a vetrificazione. I caratteristici solchi concentrici, le asprezze e le ruvidità superficiali, impresse sia per mezzo della tornitura manuale, sia tramite l'aggiunta di una piccola quantità di argilla refrattaria cotta e macinata (*chamotte*), enfatizzano l'effetto della smaltatura policroma, realizzata con l'ausilio di miscele di sali differenti sovrapposti a uno strato protettivo d'ingobbio a base d'argilla sottilmente stesa (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 28). L'effetto, volutamente rustico e arcaizzante (ma solo fintamente grossolano) e dal marcato tono primitivista, aspetto, insieme al fascino per l'esotico, più volte sondato dall'artista (cfr. schede 9, 10, 15, 25, 30), richiama alla mente la produzione vasaia delle aree della regione africana dei Grandi Laghi (Burundi, Kenia, Repubblica Democratica del Congo, Ruanda, Tanzania, Uganda). Infatti, come sottolineato anche dal titolo dell'opera e dell'intero ciclo, Ambrogio Pozzi dedica la ricerca all'etnia dei Vatussi (o, più propriamente, dei Tutsi), uno dei tre ceppi etnici che popolano le nazioni di Ruanda e Burundi, triste protagonista di uno tra i più sanguinosi genocidi della storia contemporanea, condotto, a metà degli anni Novanta del Novecento, dall'etnia rivale degli Hutu.

Stilisticamente, l'essenzialità e la purezza formale dell'opera rimandano in maniera inequivocabile alla lezione dei maestri ceramisti, frequentati a Faenza negli anni Cinquanta, Albert Diato, Guerrino Tramonti, Nanni Valentini e Carlo Zauli, come all'influsso di Guido Gambone. In particolare, l'utilizzo del grès tornito e smaltato omaggia Valentini e, soprattutto, il francese Diato, formatosi a Parigi, successivamente operoso a Vallauris, luogo in cui collaborò con Picasso, e fra il 1954 e il 1956 attivo presso l'Istituto d'Arte per la Ceramica di Faenza, dove si dedicò quasi esclusivamente alla lavorazione del particolare composto ceramico.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2000, p. 67; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 23.

[MF]



17. UMOROMETRO

1967

ceramica smaltata e legno laccato, cm 31 x 13 x 13

L'opera, eseguita nella ditta paterna Ceramica Franco Pozzi in più esemplari, si compone di un vaso in ceramica smaltata dal corpo cilindrico lungo il cui collo si possono inserire variamente, o rimuovere, anelli mobili in legno laccato di colori e forme diverse, potendo così comunicare le mutazioni di stato d'animo del proprietario o messaggi ai propri ospiti, come suggerito dallo stesso artista: «Guarda... se è bianco parla, se colorato taci».

La curiosa combinazione di oggetti, espressione del pensiero vivacemente creativo nei confronti dell'argilla di Pozzi e il suo gusto per sperimentarsi con diversi materiali, al di là dell'effetto di *divertissement* generato nel fruitore, ben sintetizza alcuni temi cardine della produzione dell'artista che vennero definendosi, dopo le sperimentazioni degli anni Cinquanta del Novecento, nel corso del decennio successivo, fase di importanti svolte di stile, innovazioni formali e strutturali nelle manifatture ceramiche italiane ed europee in direzione di uno svecchiamento rispetto a consolidati modelli, la cui genesi aveva avuto origine nell'eclettismo tardo ottocentesco o nell'Art Nouveau di primo Novecento, confrontandosi con gli indirizzi artistici contemporanei. L'adozione di forme geometriche ben definite e di cromie giocate su pochi, prediletti, colori, tra cui il bianco, qui utilizzato per il vaso, e il rosso brillante, fu determinata sia da una ricerca di funzionalità, sia da una precisa visione estetica. Così trovò importanti realizzazioni nel corso del settimo decennio del Novecento quell'interesse per la progettazione di oggetti multiuso e componibili, culminata nel pluripremiato set da tavola *Cono*, realizzato per Pierre Cardin (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 81-82). Tuttavia, senza mai prendersi eccessivamente sul serio, questi ultimi aspetti vengono declinati da Pozzi nell'opera in oggetto con una sottile ironia e una vena di giocosità che gli furono propri. L'*Umorometro* stimola una forma di interazione con l'osservatore o il proprietario, sia esso amatore o collezionista, lasciando aperta la possibilità di variare l'opera secondo il proprio individuale sentire sia nella composizione che nel tempo.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 66; *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 26-27.

[LF]



18. ATTENZIONE - AUTOSTOP - OK - VITTORIA (SERIE MANI)

1978

calchi in ceramica smaltata, cm 14 x 18,5 x 7

Nella seriazione di quattro calchi in ceramica smaltata sono raffigurate le mani di Ambrogio Pozzi nel momento di compiere gesti divenuti un vero e proprio manifesto di comunicazione non verbale contemporanea, un alfabeto segnico, convenzionalmente riconosciuto e accettato, capace di comunicare, nell'immediatezza dell'atto, significanti estremamente precisi. Il gesto del richiamo all'attenzione è reso dall'artista mediante il dito indice teso verticalmente verso l'alto; quello dell'autostop tramite l'enfatizzazione del pollice, che si proietta verso destra, anziché verso l'alto, staccandosi dalle restanti dita chiuse a pugno; l'iconico gesto dell'ok, emblema di assenso, accordo, intesa, attraverso il collegamento del pollice e dell'indice a formare un cerchio, con il palmo della mani aperto e le restanti dita semiflesse; infine il gesto della vittoria, «simbolo di volontà inespugnabile» per dirla con le parole di Winston Churchill, è reso con la canonica conformazione a "V" (in inglese detta, appunto, *V-sign* o *Victory Hand*).

Il ciclo viene a costituirsi come una dissacrante rivisitazione contemporanea della plurisecolare attenzione o, meglio, ossessione, che, in arte, è stata riservata alla descrizione degli organi prensili, vettori principali di qualsiasi prodotto dell'estro e della creatività umana, nonché banco di prova fondamentale e complesso per qualunque artista: dalla grande mano della statua colossale di Costantino I al realismo della descrizione, della plasticità e del *pathos* delle mani del *David* di Michelangelo o del Plutone berniniano nel *Ratto di Proserpina*; e come non menzionare le celebri mani di Leonardo, Dürer, Goltzius, Canova, Rodin, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Moore, Escher, Guttuso e Munari? Quest'ultimo, in particolare, amico ed estimatore del lavoro di Ambrogio Pozzi, è ricordato anche per l'irriverente ciclo *Speak Italian: the fine art of the gesture*, appendice al dizionario di lingua italiana composta da una guida, figurata e descrittiva, all'interpretazione dei segni gestuali "parlanti", pubblicata per la prima volta nel 1958.

È probabile che Pozzi abbia voluto omaggiare, con la caratteristica vena ironica che lo contraddistinse, uno dei più eclettici protagonisti dell'arte, del design e della grafica del XX secolo, maestro dell'estro e dell'immaginazione più audace e visionaria, capace di gettare, al pari del nostro, un ponte fra passato e presente (si pensi solo al neoleonardismo rivisitato delle *Macchine inutili*), tradizione e innovazione, memoria e indagine sull'attualità più stringente.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2015, p. 23.

[MF]



19. *FEBO - SETI - SELENIK*

1987

cristallo, inserti policromi e oro 24 carati, cm 37,5 x 26 x 8; cm 9 x 24 x 27 ; cm 16 x 16 x 6

Nell'ambito della multiforme produzione di Pozzi e del suo interesse a sperimentarsi in differenti ambiti materici, rientra anche la produzione di sculture di piccolo formato, eseguite tra la seconda metà degli anni Ottanta e il primo decennio del nuovo millennio, per la ditta Collevilca, nata nel 1958 per iniziativa dei fratelli Marco e Mario Brogi, in un territorio, quello di colle Val d'Elsa, celebre sin dal XIV per la lavorazione del vetro e del cristallo.

La serie si compone di opere in cristallo forgiato a mano, con inserimento di lamina metallica e pigmenti, che hanno per filo conduttore quello di essere immaginarie espressioni, tra l'animale e l'umano, di un ipotetico mondo extra terreno. Quest'ultimo appare comunque connesso alla sfera del sistema solare e al mondo della mitologia classica, più volte sondato da Pozzi, come evocano i nomi dati a queste piccole figure costituite da una forma di base geometrica. *Febo*, immediato richiamo ad Apollo, divinità solare per eccellenza, si compone di un corpo a trapezio rovesciato, sul cui lato maggiore si innestano due elementi tondi che richiamano gli occhi e una escrescenza ramificata che evoca una capigliatura. Il nome di *Seti* rimanda all'acronimo del *Search for Extra-Terrestrial Intelligence Programme*, rivolto alla ricerca di forme di vita intelligente nello spazio, ma potrebbe anche ricollegarsi, per traslitterazione, alla divinità egiziana Seth, connessa al caos, alle tempeste e al deserto, ma anche responsabile, viaggiando insieme a Ra sulla barca solare, della difesa del sole dagli attacchi del mostro Apopi.

La scultura si caratterizza per una struttura del corpo a trapezio simile all'opera precedente, ma, in questo caso, esso è correttamente orientato, con la base maggiore in basso, e decisamente più tondeggiante; il corpo è poi dotato di due escrescenze nella parte superiore che simulano due bracci. Del tutto vicine sono anche le soluzioni adottate per suggerire il viso.

Più prossima all'ambito umano, e impreziosita dagli inserti policromi e in oro, è la forma di *Selenik (Lunoide)* il cui nome, ad evidenza, si ricollega alla titanide Selene, personificazione della stessa luna, figlia di Iperione e Teia, sorella di Elio, ossia del Sole, e di Eos, ovvero l'Aurora. Dal punto di vista formale, l'opera richiama un volto umano di profilo – modalità di figurazione particolarmente cara a Pozzi – dalla bocca aperta e gli occhi sbarrati che sembrano voler guardare verso l'alto, verso un'infinita pluralità di mondi, grazie all'inclinazione del disco del capo sul semplice basamento-collo.

Le sculture manifestano una vena surrealista e onirica, sviluppata nella produzione di Pozzi sin dagli anni Cinquanta, e ulteriormente stimolata dalla acquisizione per le sue stesse collezioni di un'opera di Mirò. L'espressione di una dimensione oltre il reale è favorita dalla stessa natura del materiale utilizzato che permette, attraverso la rifrangenza della luce, un pieno godimento della tridimensionalità delle piccole sculture.

Le figure tra fantastico e mostruoso trovarono, nello stesso anno 1987, ulteriore espressione anche nei lavori ceramici dedicati a Cernobil (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 4; scheda 20) sottolineando la valenza visionaria e immaginifica di questo ciclo di sculture.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 68.

[LF]



20. RICORDO DI CERNOBIL - LAPPONIA EFFETTO CERNOBIL

1987

terraglie dipinte con vernici e smalti, Ø cm 31 e cm 24

Idue piatti in terraglia, parte di una più ampia serie comprendente 11 pezzi (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 40-41), dipinti uno in policromia e l'altro in monocromia nera, testimoniano l'interesse di Ambrogio Pozzi per la tematica ecologista in generale (cfr. scheda 33), per la catastrofe nucleare di Chernobyl del 1986 in particolare.

In *Ricordo di Cernobil/Cernobil, il mostro*, l'artista plasma figurativamente il volto della nube radioattiva che contaminò l'Europa in seguito al più grave incidente nucleare mai verificatosi in una centrale. Il sinistro essere, dalle sembianze antropomorfe, è rappresentato mediante il ricorso alle caratteristiche forme d'impronta cubista-surrealista, che tanto fascino esercitarono anche sulla poetica "nucleare" dell'amico e collega Enrico Baj, come in quella di Sergio d'Angelo o Lucio Del Pezzo, più volte riproposte da Pozzi anche con l'ausilio del cristallo (cfr. scheda 19). Ma, mentre in altri lavori affini la vena ludica, sognante e ironica risulta preponderante, nell'opera in oggetto la creatura assume un aspetto macabro, spettrale, visionario. Gli occhi, sbarrati, segnati da marcati solchi violacei, le corna e le fauci digrignate conferiscono alla fluttuante entità un tono demoniaco e nefasto; condizione amplificata dalla sensazione di sfaldamento dello spazio circostante, irrimediabilmente intaccato dalla mortifera nuvola tossica e dalla pioggia acida che avvolge l'incedere del mostro.

In *Laponia effetto Cernobil* l'attenzione si rivolge agli effetti devastanti della catastrofe nucleare sull'ambiente naturale e sulla fauna. Il tratto nero, steso in maniera minimalista a delineare la *silhouette* di una renna su cui incombe, minacciosa, la nube mortale, rende in maniera efficace lo straniante effetto di svuotamento, di privazione di ogni impulso vitale, determinato dall'esposizione al letale composto radioattivo. Una sorte funesta che accomuna l'uomo all'animale, le piante alla terra, l'aria all'acqua.

Stilisticamente, è immediato il confronto con alcuni celebri piatti ceramici decorati da Pablo Picasso a Vallauris (il rosso delle guance pare una citazione diretta): talvolta grandi visi, descritti con rapide pennellate di colore, dalle sembianze allucinate; altre, sottili sagome nere che risaltano sul fondale bianco perlaceo. Un *modus pingendi* riproposto anche da altri sommi protagonisti dell'arte del Novecento, come Matisse e Léger.

L'attenzione di Ambrogio Pozzi per l'ecologia, tema di stringente attualità, risale al 1970, anno che lo vide protagonista, insieme a Enrico Baj e Renato Guttuso, di una *performance* "ludico-liberatoria" (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 40) allestita al Bosco di Capra (Vergiate). Nell'occasione fu imbandito, a terra, un *Pranzo per trentasei reclute* (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 124-125), metaforicamente servito su 36 piatti di colore rosso, bianco e verde, in omaggio alla bandiera italiana, disposti verticalmente sul terreno boschivo e, dunque, inutilizzabili. Nell'anno successivo, il 1971, Pozzi propose una seconda *performance* ecologica, questa volta a Galliate Lombardo (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 126-127), parimenti condotta mediante il dialogo fra la materia ceramica (piatti policromi), qui intesa quale simbolo antropico di consumo e asservimento al potere, e l'ambiente naturale, boschivo e lacustre.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 40-41.

[MF]



21. CAVALLI GIALLI

1996

acrilici e pastelli su carta, cm 34 x 24,5

Nel disegno sono raffigurati quattro cavalli, descritti in maniera minimalista mediante rapidi tratti grafici. Particolare attenzione è rivolta, dall'artista, alla plasticità delle pose degli equini, con una sottolineatura dei glutei e delle zampe anteriori, sollevate verso l'alto da due esemplari. Il groviglio di animali è immerso in un fondale dipinto in monocromia gialla che limita la percezione prospettica, senza annullarla completamente; infatti, la scansione dei piani figurati e la resa "a piramide" della composizione consentono all'osservatore di intuire la profondità della scena. Il colore, penetrando anche all'interno delle *silhouette* dei cavalli, diviene elemento totalizzante e caratterizzante l'impianto compositivo, nonché attributo identificativo del soggetto dipinto: cavalli gialli, per l'appunto.

L'opera fa parte dell'indagine di Pozzi sulla componente *animalier*, minoritaria ma comunque presente (cfr. scheda 4) nella ricerca dell'artista varesino. Nello specifico della rappresentazione delle fattezze e delle pose del cavallo, ampiamente indagate da alcuni grandi esponenti dell'arte italiana del XX secolo come Martini, Fontana, Marini, Messina, Boccioni, De Chirico, Savinio o Guttuso, Pozzi sembra guardare anche alla grande pittura d'avanguardia europea: il Picasso di *Guernica*, certamente, omaggiato nell'acquaforte *Cavalli neri* (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, p. 129), ma soprattutto Franz Marc, protagonista del collettivo espressionista tedesco *Der Blaue Reiter* (Monaco di Baviera 1911-1914). In effetti, i *Piccoli cavalli gialli* (1912, Staatgalerie, Stuttgart) del pittore bavarese paiono un riferimento calzante, specie per quanto concerne il richiamo all'attributo cromatico, tonalità divenuta emblematica di una precisa modalità d'intendere la pittura. Un espressionismo lirico, giocoso, lontano dalla grevità figurativa e dall'impegno politico del gruppo *Die Brücke* (Dresda 1907-1913), anticipato dal collettivo francese dei Fauves (Parigi 1905-1907) che fece proprie suggestioni romantiche (Eugène Delacroix), e memore, al contempo, della gloriosa temperie post-impressionista di Paul Gauguin, Vincent van Gogh ed Edvard Munch.

Un'onda lunga che affascinò Ambrogio Pozzi, ma anche Aligi Sassu o Guerrino Tramonti, e che testimonia la longevità e la fortuna transtorica di alcune effigi, divenute simboli pregnanti di quella gioia di vivere, di quell'ideale ludico e ironico che Pozzi abbracciò in vita, come in arte.

Bibliografia specifica: inedito.

[MF]



22. *ELBA*

1996

acrilici su carta, cm 28 x 38

Il disegno ad acrilici su carta, parte di una serie più ampia di opere dedicate da Ambrogio Pozzi alla tematica paesaggistica, omaggia l'Isola d'Elba, luogo in cui l'artista era solito trascorrere le vacanze estive in compagnia della famiglia.

La ricchezza e la varietà geomorfologica e naturalistica dell'isola toscana viene restituita mediante una serie di bande cromatiche sovrapposte che mimano le diverse stratificazioni: il nero, i grigi e i marroni connotano le fasce geologiche più profonde, ma anche i rilievi e i bassorilievi di più antica formazione, caratterizzati da colline composte da rocce scistose e calcaree; gli azzurri, mescolati a tracce di rosa, descrivono i mari Ligure e Tirreno che, con i canali di Piombino e di Corsica, bagnano le coste dell'isola; i verdi la rigogliosa vegetazione; infine, il rosa sommitale i suggestivi e famosi tramonti che tingono il cielo di soffuse tonalità pastello.

Stilisticamente, l'opera si caratterizza per un marcato effetto minimalista, evidente nelle pennellate filamentose e nei tratteggi rapsodici, che richiamano alla mente la tecnica divisionista, riletta con una vena di neofuturismo boccioniano intuibile nei segni sferzanti, dall'andamento ben direzionato e funzionale alla sottolineatura delle linee di forza, dei vettori che caratterizzano il costante mutamento ciclico e il dinamismo degli elementi naturali; un effetto pittorico finalizzato alla destrutturazione, scomposizione e alleggerimento delle masse e dei volumi. D'altra parte, nella riflessione sulle cromie, accostate in maniera giustapposta così da risaltare autonomamente le une rispetto alle altre, riecheggia il lungo lascito della Minimal art italiana e internazionale, di quell'"arte per l'arte" finalizzata alla ricerca dell'essenziale e all'eliminazione di tutti gli orpelli decorativi. Ma, a differenza dei rigidi geometrismi di artisti come Donald Judd, Sol LeWitt, Barnett Newman, Ad Reinhardt o Frank Stella, l'opera di Ambrogio Pozzi pare più un saggio di Pittura Analitica, nell'accezione di un cromatismo irregolare ma dall'effetto d'insieme ordinato, bilanciato e composto, alla Giorgio Griffa.

Bibliografia specifica: inedito.

[MF]



23. TENTAZIONI n. 8 - TERZO INCOMODO

1997

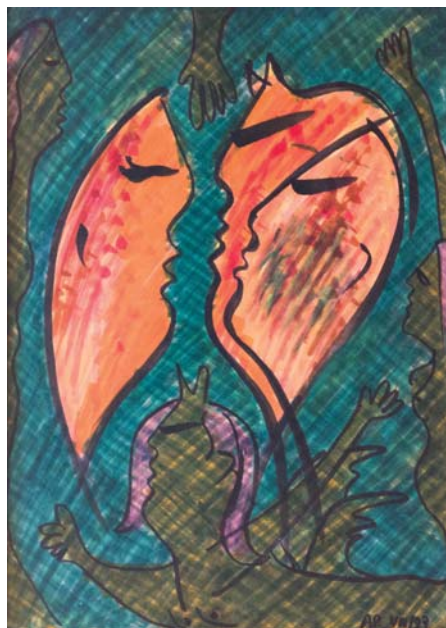
acrilici e tecnica mista su carta, cm 35 x 25

Dagli anni Novanta il vivace immaginario di Pozzi legato alla rappresentazione dei profili umani, variamente posizionati affrontati o opposti, scatenatosi a partire dagli anni Cinquanta, quando ebbe luogo l'incontro con l'opera di Marc Chagall, si è arricchito di nuove iconografie, più schiettamente connesse alla tematica amorosa e alla dialettica di coppia, interpretate con quella sottile ironia propria della personalità dell'artista. Ne sono evidente testimonianza le due opere in oggetto, entrambe firmate e datate al 1997. In *Tentazioni n. 8* è rappresentata nella parte inferiore della composizione una figura di demone di colore verde militare, riconoscibile per la presenza delle piccole corna al centro della nuca, sulla quale poggia anche una ambigua parrucca violetta, e due ali di pipistrello. Al di sopra di essa, tre profili umani, fluttuanti nello spazio alla maniera chagalliana, dominano la scena. Un singolo è dipinto a sinistra e due, disposti in parallelo, sulla destra, nell'atto di conversare. Ai lati, come fossero una sorta di quinta, si intravedono due nudi femminili di profilo, il cui incarnato mostra le stesse cromie della figura demoniaca. Fin troppo esplicito è, quindi, il richiamo alla seduzione, simboleggiata dal demone e dai complici personaggi muliebri, e al tradimento, alluso dalla dialettica tra la coppia e il singolo. È il numero, destabilizzante, di tre personaggi che ricorre nella seconda opera in oggetto, come alluso anche dal titolo, a richiamare sulle diverse sfaccettature della dinamica di coppia. In questo caso, con un raffinato gioco di ribaltamenti semantici, due svelte *silhouette* con le corna sul capo e l'espressione ferina, efficacemente rese nella sintesi della guizzante linea di Pozzi, sono rappresentate in atto di conversare tra loro, impassibili all'irrompere, sul primo piano della scena, di una figura dai caratteri umani che agita le braccia e rivolge lo sguardo oltre il margine del foglio.

Dal punto di vista formale, queste opere, di medio-piccolo formato, si caratterizzano per la ricerca di contrasti cromatici evidenti, alla maniera Fauves, dominati, per quantità e frequenza nelle sue diverse tonalità, dal rosso, colore particolarmente amato da Pozzi. La campitura degli spazi e delle forme, rimarcate da ispessiti contorni neri, viene eseguita utilizzando un fitto tratteggio diagonale e intrecciato che determina un effetto di fondo da "trama di tessuto", conferendo un maggiore senso di movimento alle composizioni.

Bibliografia specifica: inedito (*Tentazioni n. 8*); Ambrogio Pozzi 2015, s.p. (*Terzo incomodo*).

[LF]



24. AMORE A PRIMA VISTA

1998

acrilici su carta, cm 29 x 20,5

In primo piano, nella parte inferiore della tela, è rappresentata una coppia a mezzo busto, di profilo e in forme semplificate, nell'atto di abbracciarsi. Al di sopra di questa sono dipinti, fluttuanti in una dimensione tra cielo e natura, due animali che paiono ripetere il gesto dei due esseri umani. Si tratta di specie tradizionalmente non compatibili, essendo raffigurato, in corrispondenza dell'uomo, un pesce dalla lunga coda e, al di sopra del viso della donna, un gatto. Si tratta di animali ricorrenti in questi soggetti dalle note valenze allusive: il primo come simbolo del Cristo di origine paleocristiana e il secondo come creatura evocativa del maligno. Poco più in alto, sull'angolo destro, compare un uccello.

L'opera fa parte di un ampio ciclo, la cui esecuzione fu avviata alla fine degli anni Novanta e si sviluppò per tutto l'ultimo decennio di attività, dedicato a varianti sulla rappresentazione di Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden (*Ambrogio Pozzi* 2015, s.p.). Al di là dall'evidente riferimento all'episodio biblico, piuttosto che porre l'accento sul tema sacro del peccato, pur talvolta alluso dalla presenza del serpente o da altri elementi simbolo, come sottolineato dai titoli ideati per questo genere di opere, Pozzi, caricando di una forte dose di umanità i suoi personaggi - si pensi solamente alle procaci forme di Eva - insiste piuttosto sulla rappresentazione dei progenitori in atteggiamento amoroso, riconducendo dunque anche questo soggetto all'interno del più ampio filone di ricerca sulla dialettica di coppia. Le tipologie maschile e femminile, nell'insistita preferenza verso la rappresentazione di profilo, si riconnettono agli amati modelli di Pozzi: le coppie di fidanzati o sposi di Marc Chagall e, non ultimi, gli innamorati dell'amico Raymond Peynet.

Bibliografia specifica: inedito.

[LF]



25. *BALI*

1999

acrilici su carta, cm 23 x 22

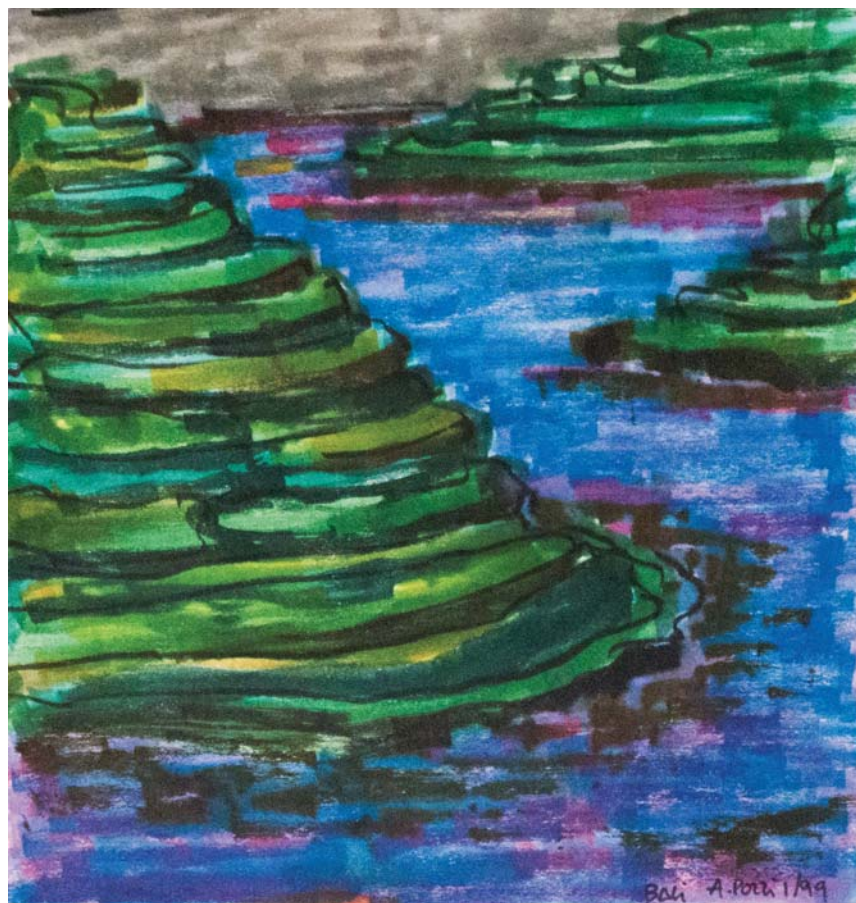
La scena di paesaggio dai colori contrastanti e vivaci mostra uno specchio d'acqua dall'andamento sinuoso, sul quale si affacciano rilievi dalla struttura piramidale a gradini, ricoperti di vegetazione, che richiamano l'architettura di un tempio indù. Lo sfondo è appena accennato nei toni del grigio.

L'opera, firmata e datata, raffigura una scena naturalistica, uno scorcio pittoresco della celebre isola di Bali, colta in occasione di un viaggio, tra i numerosi intrapresi da Pozzi nei diversi continenti, talvolta per puro svago e arricchimento culturale, talvolta per i pressanti impegni di lavoro. Più precisamente, si tratta, in questo caso, di un soggiorno in Indonesia, territorio di antiche tradizioni artistiche, oggetto della riflessione e della curiosità del maestro sin dagli anni Sessanta, come testimonia il Batik su cotone *Guerrieri* esposto in mostra (cfr. scheda 15). Esperienza ricca di stimoli naturalistici e artistici, come illustrano i taccuini di viaggio redatti dall'artista con meticolosa cura, ricchi di appunti grafici e di notazioni manoscritte, fu oggetto poi di una serie, per lo più inedita, di trasposizioni pittoriche di formato contenuto che ricalcano lo stesso stile grafico degli schizzi effettuati durante il viaggio. L'Indonesia e, in particolare, le isole di Bali e Giava, hanno attratto fortemente, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, gli artisti europei. Il centro di Ubud divenne dimora dagli anni Venti-Trenta di una vera e propria colonia di pittori che fortemente influenzarono la storia artistica del territorio da cui erano stati profondamente attratti: il tedesco Walter Spies, l'olandese Rudolph Bonnet, lo spagnolo Antonio Blanco e lo svizzero Theo Meier.

L'interesse per il paesaggio in Pozzi, manifestato anche con opere rappresentanti vedute, fortemente reinterpretate dal punto di vista formale, dell'amata isola d'Elba (cfr. scheda 22), ha trovato espressione artistica soprattutto a partire dagli anni Novanta del Novecento venendo ad arricchire il già ampio bagaglio tematico dell'artista.

Bibliografia specifica: inedito.

[LF]



26. QUADRIGA

2001

maiolica smaltata, cm 11 x 40 x 20,5

Vassoio di forma rettangolare, con il piano leggermente convesso, al cui centro è rappresentata una spirale. Poggia su quattro sostegni, disposti in corrispondenza dei due lati brevi, che richiamano la forma di teste umane di profilo stilizzate.

Queste ultime rappresentano una variante rispetto alle *silhouettes* di volti maschili e femminili, affrontati o divergenti, spesso caratterizzate da un allungamento del collo e dall'andamento orizzontale del taglio degli occhi che hanno contraddistinto la ricerca di Pozzi almeno dagli anni Ottanta del Novecento (cfr. scheda 19), intensificandosi nel decennio successivo (cfr. schede 23, 24, 29). Infatti, in questo caso, mancano le reciprocità spaziali tra i volti e, soprattutto, i profili degli stessi sono semplificati: una linea retta per la fronte, interrotta dall'andamento della bocca aperta, e una linea curva unica per la nuca. Permane, tuttavia, l'uso dei colori primari del nero e del rosso, per uno solo dei quattro sostegni, quello che riporta la firma del maestro.

Il piano dell'originale vassoio, nella bicromia bianco e nero e nel ritorno a forme puramente geometriche, rimanda a soluzioni costantemente praticate da Pozzi. Più precisamente, la scelta del motivo centrale a spirale si configura come un omaggio al mondo figurativo della Optical Art a cui l'artista e designer ha più volte guardato anche attraverso l'esperienza di amici come Bruno Munari, ai cui lavori rimanda anche l'alternanza di forme concave e convesse, e di critici come Gillo Dorfles.

L'opera fa parte di un gruppo di lavori realizzati in omaggio ad un centro ceramico di antica tradizione, ovvero quello di Castellamonte, nel Canavese. Qui, presso l'Istituto Statale d'Arte Felice Faccio, Pozzi tenne nel 2001 un ciclo di fortunate lezioni nell'ottica di favorire le collaborazioni tra artisti e designers nella creazione di prodotti ceramici.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 48-49.

[LF]



27. CONFRONTI - OMAGGIO A PHILIP

2004

ceramica smaltata, Ø cm 51

Il rilievo, prodotto in 49 esemplari, mostra al centro due teste affrontate dal profilo stilizzato con un caratteristico occhio allungato, a forma di pesce, ricorrente nelle opere dell'artista (cfr. scheda 8). L'una bianca e l'altra nera, si stagliano su un fondo composto da due figure geometriche: un cerchio rosso inserito in un quadrato blu. Quest'ultimo è, a sua volta, inscritto in un tondo nero.

L'opera fa parte della serie di ceramiche artistiche prodotte dalla ditta Rosenthal in omaggio alla figura di Philip junior (1916-2001). Diciassette artisti, tra cui si possono ricordare Marcello Morandini e Otmar Alt, legati all'imprenditore da rapporti di amicizia, collaborazioni professionali e comuni visioni politiche, crearono ciascuno un'opera a tiratura limitata dedicata alla sua memoria, richiamando la linea *Rosenthal Relief Serie*, lanciata dallo stesso imprenditore nel 1968, in seguito divenuta *Rosenthal Serie Artistica Limitata*.

Figlio dell'omonimo fondatore (1855-1937) della famosa azienda tedesca di porcellane e ceramiche, ma anche di mobili e accessori di moda per la tavola, la casa e la persona, che vide la luce nel 1879 a Selb, in Baviera, Philip prese la direzione della ditta nel 1950. Nel 1961 fondò la *Rosenthal Studio-Line*, un marchio specificatamente dedicato alla produzione di nuovi prodotti frutto della collaborazione con artisti come Victor Vasarely, Salvador Dalí, Roy Lichtenstein e Frank Stella, architetti – si pensi solo al rapporto con Walter Gropius – e designers del calibro di Raymond Loewy, Tapio Wirkkala, Sebastian Herkner, riprendendo una tradizione di *partnerships* con celebri maestri che risaliva alla fine dell'Ottocento. Ebbe luogo in questa fase l'inizio del rapporto con Ambrogio Pozzi: nel 1967-1968 ideò la forma *Duo* per Rosenthal (Ambrogio Pozzi 1987, pp. 60-61), che valse alla *partnership* svariati premi, tra cui, nel 1973, il riconoscimento all'International Forum Design con la versione *Duo Electric*. Successivamente, fu la volta della fortunata serie di vasi "Circolo Pozzi" e, infine, nel 2004, per "Celebrity Art" Pozzi ideò il piatto "V.I.P." per le vendite del quale il 5% del ricavato, seguendo la volontà del maestro, dovette andare alla fondazione "Varese con te".

L'opera in esame, secondo le stesse intenzioni dell'autore, voleva richiamare allo schietto rapporto degli artisti con Rosenthal, corretto e dialettico, aperto al confronto, tema alluso dallo stesso titolo dell'opera. Sono proposte le forme umane tipiche della produzione matura di Pozzi, ispirate ai modelli di Marc Chagall e di Ferdinand Léger (si veda in particolare *Profil près de l'arbre*), combinati con le forme geometriche care alla sua produzione di designer, evidenziate dall'uso di colori contrastanti sui quali spicca l'amato rosso acceso.

Bibliografia specifica: Ambrogio Pozzi 2008, p. 56; Ambrogio Pozzi 2015, p. 21.

[LF]



28. DIVERBI

2006

maiolica tecnica Raku e graffito, Ø cm 50

Piatto, pezzo unico, di forma circolare a fondo nero, realizzato in tecnica Raku, sul quale sono poste due teste opposte ornate con tecnica a graffito. I volti stilizzati mostrano gli occhi socchiusi e il capo calvo. La sagoma della porzione posteriore della nuca definisce nel suo margine un andamento che suggerisce altri due visi umani e delimita nello spazio interstiziale del cavetto un motivo a vaso o candelabra. L'uso dei profili umani variamente sintetizzati e posti in stretto dialogo è un tema caratteristico della poetica di Pozzi che, secondo la sua stessa testimonianza, sarebbe stato ispirato dall'acquisizione, sin dagli anni Cinquanta, di una litografia di Marc Chagall con i caratteristici amanti dai volti che si sfiorano, apprezzatissima e riproposta in innumerevoli varianti attraverso i decenni.

In questo caso, tuttavia, la dialettica è opposta rispetto all'atteggiamento amoroso dei personaggi dell'artista russo, come indicato dalle teste rovesciate e dallo stesso titolo dell'opera. Inoltre, la forte stilizzazione riconduce, piuttosto, alla rielaborazione, nei termini di ambiguità e contraffazione, dei meccanismi della percezione visiva che trovarono nella *Coppa/Profili* dello psicologo danese Edgar Rubin (1915) la più celebre esemplificazione. Essa fu, a sua volta, fonte di ispirazione per numerosi artisti e movimenti dal Surrealismo alla Op art.

Pur con minore evidenza, anche Pozzi, operando a livello tridimensionale, gioca in questo caso sulle alternanze percettive determinate dalla variabile temporale di osservazione dell'opera in oggetto. Se, indubbiamente, la primaria valenza della immagine della coppia, rispetto allo sfondo, suggerisce immagini e concetti connessi con il tema della divergenza, è possibile, riconoscere, privilegiando i margini interni che si stagliano sul fondo scuro del piatto, anziché il profilo esteriore dei due personaggi, potenziali alternative e nuove configurazioni visive che relativizzano la percezione del disegno e dei contenuti dell'immagine.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 59.

[LF]



29. OMAGGIO A SALOMÈ

2006

argilla refrattaria smaltata, cm Ø 50

Il piatto, in argilla refrattaria smaltata, parte dell'ultima fase della produzione di Ambrogio Pozzi, è indubbiamente l'opera più provocatoria e scenografica tra i lavori presenti in mostra.

A livello compositivo, risalta l'applicazione orizzontale, al centro del supporto circolare, di un profilo umano, dalla canonica conformazione di estrazione chagalliana sistematicamente riproposta dall'artista sin dal finire degli anni Ottanta (cfr. scheda 19) e via via divenuto iconema preponderante nelle opere degli anni Novanta (cfr. schede 23, 24) e, soprattutto, Duemila (cfr. schede 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 37). Ad essere sondato è il soggetto sacro, che, al pari di quello mitologico (Cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 48, 50, 58, 60, 69, 71), come negli omaggi a Calipso, Circe, Chimera, Giano, Cassandra, Pegaso, Sibilla e Ulisse, catalizzò l'attenzione dell'artista sin dagli anni Cinquanta (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2015, pp. 8-11), periodo in cui vedevano la luce disegni e sculture in ceramica policroma dedicati al tema della *Maternità*, della *Deposizione*, della *Crocefissione* e della *Processione* (cfr. scheda 12); cui si aggiunsero, a partire dalla fine degli anni Ottanta, i primi *Presepi* ceramici (cfr. scheda 38), negli anni Novanta, alcune opere pittoriche (*Adamo ed Eva*), mentre, negli anni Duemila, sculture in terracotta rievocanti episodi biblici, come nell'*Omaggio a Giuda* (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2015, p. 16). Pozzi omaggia l'episodio evangelico, ampiamente riprodotto nella storia dell'arte occidentale, che ebbe come protagonista Salomè, principessa giudaica figlia di Erodiade e di Erode Filippo, protagonista del martirio di Giovanni Battista. Durante il banchetto indetto da Erode Antipa, Salomè danzò per il sovrano, il quale le concesse in premio qualunque cosa desiderasse; dietro istigazione della madre, la principessa chiese la testa del Battista, che aveva criticato fermamente l'unione incestuosa fra Erodiade ed Erode Antipa. Nell'opera, il capo decollato del precursore di Gesù è interamente coperto da una colata di smalto rosso sangue, che scivola lungo il profilo del viso con un ricercato effetto *dripping* e si deposita sul fondo del piatto, creando un'ampia e materica pozza sanguinolenta. Al di là del tono volutamente *splatter* della composizione, per altro già ampiamente anticipato, nello specifico dell'episodio, dall'illustre precedente caravaggesco (*Decollazione di San Giovanni Battista*, 1608, Concattedrale di San Giovanni, La Valletta, Malta) e riproposto da alcuni noti artisti internazionali contemporanei (si pensi solo alle *performance* di Hermann Nitsch o alle provocatorie sculture di Marc Quinn) è interessante notare il fatto che il profilo del volto esanime del Battista, caratterizzato dal foro connotante l'occhio che amplifica la sensazione di azzeramento dell'impulso vitale, ricordi nella conformazione la forma di un coltello o di una mannaia. Non di meno, la scelta di Pozzi di effigiare il solo vassoio contenente la testa del Battista potrebbe essere intesa come un colto omaggio al celebre dipinto che il lacuale Andrea Solari realizzò attorno al 1507, opera oggi conservata presso il Museo del Louvre di Parigi, modello cui guardarono alcuni dei maggiori interpreti del Seicento lombardo, come Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone e Daniele Crespi.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 60; *Ambrogio Pozzi* 2015, p. 16.

[MF]



30. PRESENZA SCIAMANA

2006-2014

terraglia smaltata, cm 90 x 55 x 16

La scultura a tutto tondo suggerisce, con le sue morbide forme, le fattezze di una figura antropomorfa stante, di cui si riconosce la testa ovale con i due occhi tondi. Essa è colta nell'atto di rivolgersi verso l'alto un arto o ala o altra parte del suo immaginario corpo che, per contrappeso, si piega lievemente verso destra. Ai lati del busto fuoriescono, con andamento quasi orizzontale, altri due elementi dalla doppia estremità.

L'opera è stata ideata nel 2006, ma realizzata *post-mortem* nel 2014 dalla fabbrica di ceramiche d'arte Rometti con la quale Pozzi collaborò per oltre un quindicennio, dall'inizio degli anni Novanta del Novecento alla morte, lasciando in eredità alla ditta di Umbertide svariati disegni, già pienamente da lui approvati, pronti per essere tradotti in opere tridimensionali. È questo il caso di *Presenza Sciamana*, concepita insieme con altri due prototipi scultorei dello stesso ciclo, *Presenza Pugnace* e *Presenza Equestre*, realizzati per la prima volta in edizione limitata di dieci esemplari, nei colori bianco, nero e dei metalli, in occasione della mostra celebrativa dedicata a Pozzi, voluta dalla Ceramiche Rometti nel 2014, in omaggio all'artista recentemente scomparso, e allestita presso la Casina delle Civette di Villa Torlonia.

Secondo quanto ricordato dallo stesso maestro, la vista di una figura sciamanica dipinta sulla parete della grotta di Lascaux, in Francia, determinò in lui una forte suggestione che lo indusse a interrogarsi su questa carismatica personalità, dedicandogli un'opera. Le forme, estremamente plastiche, della scultura sono molto vicine, specialmente nel movimento "di invito" a rivolgersi verso l'alto, forse il cielo, forse l'infinito, a quelle elaborate per il gruppo di opere in refrattaria smaltata e graffita prodotte nel 2006 dal titolo *Presenza celeste* (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 60-61), di cui l'Università degli Studi dell'Insubria conserva un esemplare donato nel 2019, a conclusione dell'esposizione organizzata per celebrare il ventennale dalla fondazione dell'Ateneo (cfr. scheda n. 20 di M. Ferrario, in *Arte in Università* 2018, pp. 54-55).

Figura plastica enigmatica, non è esente da suggestioni derivate dalla scultura organica di Hans Arp e dalla ricerca di una essenza spirituale nella realtà, dal forte impatto visivo. La sua superficie è totalmente priva di elementi decorativi, secondo un indirizzo di essenzialità praticato da Pozzi per oltre un cinquantennio. La vivacità della posa e la asimmetria d'insieme rendono conto della fantasia dell'artista, combinata alla razionalità del designer nella politezza della forma.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 17.

[LF]



31. PROFILI ITALIANI

2006

legno intarsiato e dipinto ad acrilici (cromotarsia), cm 30 x 29 x 12

La scultura è composta da tre volti scolpiti di profilo e lievemente sovrapposti gli uni agli altri, tutti orientati verso sinistra e completati da un collo longilineo che si innesta sul basso basamento di forma parallelepipedo. I caratteri fisionomici sono quelli propri di tutte le *silhouette* della produzione di Pozzi, qui indefinibili nell'identificazione di genere: fronte alta, taglio allungato e orizzontale dell'occhio, naso diritto, bocca aperta, mento prominente, nuca rilevata e capigliatura appena accennata in un gioco di rispecchiamenti con il profilo della parte labiale, nella porzione della testa più prossima al collo.

In questo caso il monocromo bianco è interrotto dall'evidenziazione dello spessore del profilo con colori accesi: da sinistra verso destra, verde, azzurro (limitatamente al volto) e rosso. Si definisce così una sequenza tricolore che allude alla cromia della bandiera italiana, fornendo giustificazione al titolo dell'opera, non senza una vena di sottile ironia nella rilettura della più antica modalità di rappresentazione del volto umano. La stessa composizione venne riproposta, all'interno di un piatto in ceramica, prodotto della ditta Rometti, tre anni più tardi per una mostra svoltasi all'Archivio di Stato di Roma in occasione della celebrazione dei sessant'anni della Costituzione italiana.

I profili androgini dell'opera in esame, sperimentati da Pozzi in pittura e in ceramica sin dagli anni Ottanta del Novecento (cfr. scheda 19), trovarono nel primo decennio del XXI secolo nuova espressione tridimensionale in composizioni scultoree in legno (cfr. scheda 37), materia molto utilizzata nella fase finale della carriera del maestro. In questa composizione, basata su un concetto di riproposizione modulare dello schema-profilo, viene rielaborato il più consueto rapporto tra le *silhouettes* e lo spazio interstiziale delle composizioni di Pozzi, in cui leggere nuove forme e significati, venendo qui parzialmente negato dall'assenza di interazione tra le sagome dei tre volti, chiusi nella loro dimensione individuale.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 66.

[LF]



32. COLLOQUI AMOROSI

2006

acrilici e tecnica mista su tela, cm 51 x 71

La composizione è caratterizzata da uno sviluppo orizzontale. Lungo il primo piano sono disposte a coppie, separate da un elemento verticale a trapezio allungato, quattro figure di profilo. Le prime due sono orientate entrambe verso destra, come se incedessero l'una dietro l'altra. Il secondo gruppo presenta, invece, due sagome affrontate, separate, a loro volta, da un elemento rettangolare.

I quattro androgini personaggi esibiscono fisionomie vagamente ferine e un'espressione smaliziata e ironica, sottolineata dall'evidenziazione della lingua e del suo movimento. In tutti sono riconoscibili alcuni elementi tipici della figurazione di Pozzi: l'occhio dalla vaga forma ittica (cfr. schede 13, 27), il posizionamento delle sagome in un gioco illusionistico, con suggestioni surrealiste e di optical art, in cui, non solo le forme si compenetrano, ma gli spazi intersiziali diventano significanti (cfr. schede 27, 28, 34, 36, 37). Infine, si deve ricordare l'insistito uso del prediletto rosso, in tutte le molteplici declinazioni della tavolozza e oltre, giungendo a raffinate graduazioni del colore primario verso i toni del lilla e dell'arancio.

La tela fa parte di un filone di ricerca, connesso al più ampio tema della rappresentazione del tipo umano di profilo, che ha interessato Pozzi, senza soluzione di continuità, dagli anni Cinquanta-Sessanta sino al primo decennio del XXI secolo e che, nel corso dei decenni, ha riscontrato sempre maggiore interesse anche da parte del pubblico. In questa opera, tuttavia, rispetto alla tradizionale iconografia elaborata dal maestro, Pozzi complica la dialettica delle relazioni tra le figure, estendendo il campo dell'osservazione, raddoppiando il numero dei protagonisti e introducendo varianti nel posizionamento delle stesse.

Bibliografia specifica: inedito.

[LF]



33. PENSIERI ECOLOGICI

2007

ceramica tecnica Raku e smalti, cm 37 x 41 x 10

La scultura, dipinta in ceramica smaltata a effetto bronzeo dorato che conferisce alla superficie cangianze e iridescenze marcate, è lavorata con l'antica tecnica *Raku-yaki*, più volte utilizzata da Ambrogio Pozzi negli anni Duemila (cfr. scheda 28). Un procedimento di lavorazione e cottura del materiale ceramico, impiegato nella cultura giapponese per la realizzazione di ciotole da destinarsi al rito zen della *Cha no yu* (cerimonia del tè), che consente di ottenere la caratteristica colorazione nera pece e le porosità superficiali.

A livello compositivo, l'opera raffigura cinque profili umani, canonicamente ispirati ai tipi umani di Chagall, *leitmotiv* dell'ultima fase di attività di Pozzi, rievocati in pittura anche dagli autori del collettivo della Transavanguardia italiana, operosi a partire dalla seconda metà degli anni Settanta del Novecento, Germanà e Chia in primo luogo.

Come già visto a proposito dei piatti degli anni Ottanta, dedicati alla tragedia nucleare di Chernobyl (cfr. scheda 20), nella scultura in oggetto l'artista sonda, con un'immane vena di sottile ironia, la tematica ecologista, evocata mediante la collocazione, al di sopra dei profili, tre orientati verso sinistra e due a riproporre, in una fine autocitazione, le tematiche dei *Confronti* e degli *Incontri* (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 54-58), di tre uccelli e un pesce; quest'ultimo, forse un omaggio alla produzione degli anni Cinquanta, unisce le sole due figure che si danno le spalle e che vengono, in tal modo, rese comunicanti.

Il lavoro testimonia la longeva attenzione di Pozzi per il dibattito legato alla salvaguardia dell'integrità ambientale e animale, sondato sin dagli anni Settanta (cfr. *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 124-127) e sovente declinato, come testimoniato dall'opera in oggetto, ma anche da lavori affini (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, pp. 53, 58, 64), nella plastica materializzazione del pensiero ecologista, che diviene realtà concreta e tangibile col tramite delle *silhouette* animali poggianti sulla sommità dei volti. Una sensibilità e un impegno ideologico e sociale militante che caratterizzarono l'attivismo artistico di Pozzi anche sul versante del pacifismo (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 50), indagato mediante il riferimento all'iconica colomba picassiana.

Bibliografia specifica: inedito.

[MF]



34. TRE CHIACCHIERE

2002; 2007

acrilici e tecnica mista su carta, cm 21 x 16; legno intarsiato e dipinto ad acrilici (cromotarsia), cm 33 x 27

Nelle due opere, un disegno e una cromotarsia, tecnica, quest'ultima, più volte utilizzata da Ambrogio Pozzi negli anni Duemila (cfr. schede 31, 36, 37), è rappresentato lo stesso soggetto, unico caso tra quelli riportati in cui l'artista "serializza" un proprio lavoro, variando tecnica e supporto ma mantenendo identico lo schema compositivo e cromatico: tre profili di volto umano stilizzati, dalla particolare, e ricorrente, conformazione acuminata della sommità del capo, ottenuta mediante la sinuosa descrizione della porzione retrostante e della nuca, volutamente concava, che dialoga con la parte frontale, parimenti giocata sulla componente curvilinea dei tratti somatici.

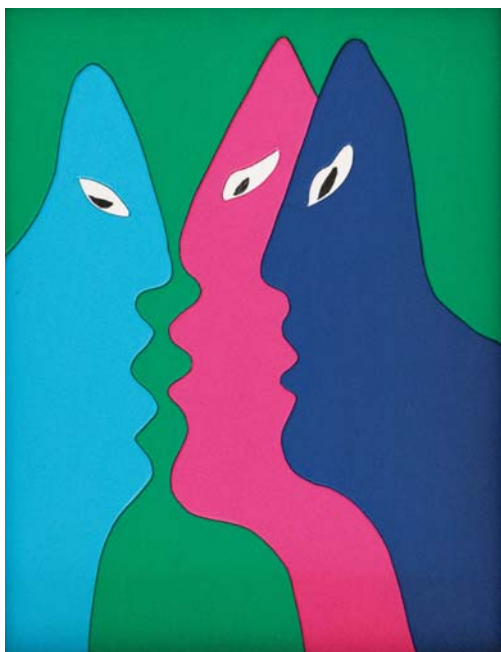
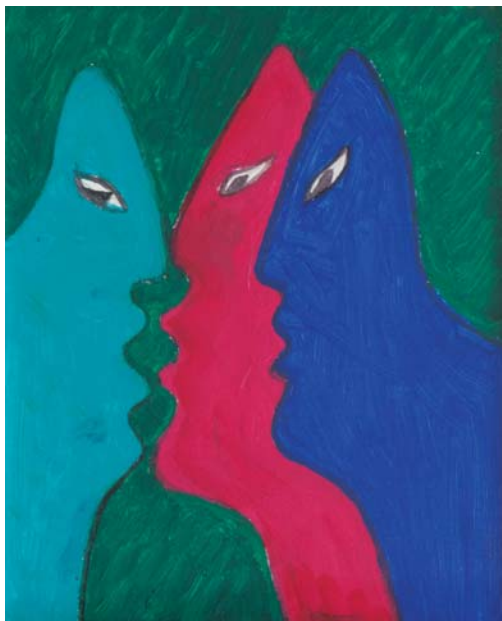
Il ritmo della composizione è dettato, oltre che dall'accentuato contrasto cromatico fra il fondale, in monocromo verde, e l'azzurro, il rosso-rosaceo e il blu scuro dei profili, dal gioco di sguardi ed espressioni delle *silhouette*, inserite nello spazio secondo il canonico impianto convergente-divergente che caratterizza i cicli dei *Confronti*, dei *Diverbi*, dei *Colloqui* o degli *Incontri*. La scena rappresentata, infatti, è da contestualizzarsi nella più ampia ricerca di Pozzi sulla tematica dei rapporti umani, ampiamente e continuamente indagata sin dagli Novanta, talvolta declinata sullo specifico del legame di coppia (cfr. schede 23, 24, 35), in altri casi indirizzata alla rappresentazione figurata di vari gradi di socialità: dalla piena sintonia e propensione al confronto e all'interscambio comunicativo, alla totale incomprensione e mancanza d'intesa fra gli interlocutori.

Cromaticamente, si nota una maggiore resa e "pulizia" delle tonalità nella versione in legno intarsiato e colorato ad acrilici, tecnica che conferisce un aspetto nettamente più limpido, luminoso e uniforme; viceversa, nella variante dipinta su carta, cronologicamente antecedente, la pennellata visibile, fatta di rapidi e graffianti tratti di colore stesi in direzioni differenti, crea un effetto più ondivago, accentuato da un assetto tonale più scuro.

Da un punto di vista stilistico, il ricercato gioco fra pieni e vuoti, concavità e convessità, riproposto anche in opere scultoree (cfr. scheda 37), oltre a richiamare indirettamente in causa le forme organiche di Arp e Moore, si riallaccia al trasversale rimando a Léger e Chagall, artisti amati e collezionati da Pozzi. Il primo, in particolare, diviene progressivamente modello fondamentale per quanto riguarda la ricerca sui profili, influenzata, con buona probabilità, dall'ampio ciclo di opere che il francese dedicò al tema de *Les deux profils*.

Bibliografia specifica: inedito.

[MF]



35. *DOPPIA PRESENZA M*

2006

ceramica smaltata, cm 28 x 23 x 12

Vaso antropomorfo il cui piede coincide con un collo dal quale si sviluppano due visi presentati di profilo e opposti che costituiscono il corpo dell'oggetto. Il labbro, dall'andamento lievemente concavo, viene a coincidere, manifestando una vena surrealista, con la nuca scoperta delle due figure. La bocca delle due sagome è semiaperta e il taglio degli occhi è allungato, riproponendo fisionomie androgine consuete nell'immaginario di Pozzi.

L'opera fa parte di una serie, contraddistinta per ciascuna tipologia da una diversa lettera dell'alfabeto, e giocata sulla dialettica delle coppia di *silboutte*, cara alla vena creativa dell'artista, realizzata per le ceramiche Rometti nelle varianti cromatiche del bianco e del nero, preferite da Pozzi, e nelle varietà di altezza del piede determinate dal maggiore o minore allungamento del collo da cui si origina la doppia testa. Pozzi elaborò anche una versione con una sola testa orientata. Si tratta, forse, per l'esemplare in esame, di una allusione ai temi archetipici della duplice natura umana e della dialettica degli opposti, largamente declinati nelle arti figurative del Novecento (cfr. scheda 37).

Il ciclo di vasi ben rispecchia alcuni degli assunti che contraddistinsero la produzione di Pozzi designer e artista sin dall'attività degli anni Sessanta: la doppia funzionalità come oggetto d'uso/arredo, in questo caso, di vaso e di bene da fruire per la sua qualità estetica, ovvero come scultura, e la totale assenza di elementi decorativi, lasciando emergere la pienezza della forma levigata.

La collaborazione tra la ditta, specializzata in ceramica d'arte, fondata nella provincia di Perugia quasi un secolo fa, e Pozzi risale agli anni Novanta del Novecento e continuò sino alla morte dell'artista che elaborò per questa manifattura sia raffinati oggetti d'uso che opere scultoree vere e proprie.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 63.

[LF]



36. PENSO DIVERSO

2006

legno intarsiato e dipinto ad acrilici (cromotarsia), cm 30 x 30 x 5

L'opera rientra nel novero della produzione lignea di Ambrogio Pozzi trattata con la tecnica della cromotarsia, sovente declinata in sculture vere e proprie (cfr. schede 31, 37; *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 67), altre, come nel caso in oggetto o in opere stilisticamente e tecnicamente affini (cfr. scheda 34), mediante la soluzione della tavola bidimensionale, intarsiata tramite l'innesto di lastrine di legno sagomate e dipinte ad acrilico.

Il ritmo della composizione è dettato dalla contrapposizione cromatica fra il nero del fondale e il bianco perlaceo delle due *silhouette* umane, che, come sistematicamente accade nelle opere realizzate tra la fine degli anni Novanta e gli anni Duemila, ripropongono l'iconoma dei profili chagalliani, vicini anche a Léger, dalle espressioni trasognanti, con gli occhi socchiusi e le bocche semiaperte (cfr. schede 23, 24, 25, 28, 31, 32, 33). Il ricorso alla cromotarsia su tavola conferisce spessore e profondità al quadro, che assume le sembianze di una teca, di una sorta di contenitore nel quale le due figure, descritte in maniera minimalista, divengono componenti di uno pseudo teatrino, in un sottile rimando a Fontana, tematica per altro affrontata esplicitamente da Pozzi nell'opera, parimenti del 2006, *Teatrino veneziano*, stilisticamente molto simile a quella qui presentata (cfr. *Ambrogio Pozzi* 2008, p. 66) e parte di un più ampio corpus di lavori in legno intarsiato e dipinto in bicromia bianco-nero, talvolta arricchiti dall'aggiunta di tocchi di rosso.

La tematica sondata è quella relativa all'importanza dell'autonomia di pensiero, per altro strettamente collegata all'impegno e all'attivismo dell'artista sul versante della sensibilizzazione su tematiche sociali e ambientali, in un anelito ribelle e anticonformista che caratterizzò l'indole dell'Ambrogio Pozzi uomo e artista.

A livello iconografico, a differenza dei cicli, similari nell'impianto, dei *Confronti*, dei *Diverbi*, dei *Colloqui* o degli *Incontri*, i profili, identici nella fisionomia (come identici sono tutti gli esseri umani), dalla caratteristica gestualità accentuata, risultano comunicanti, ma fisicamente contrapposti in modo da porre enfasi proprio sulla diversità d'intenti e di pensiero. La figura ribaltata che cala dall'alto è, fra le due, quella che attua il comportamento fuori dagli schemi, secondo un'ironica reinterpretazione contemporanea del *topos* del mondo alla rovescia.

Bibliografia specifica: inedito.

[MF]



37. DUALITÀ ROSSA E DUALITÀ NERA

2009

legno intarsiato e dipinto ad acrilici (cromotarsia), cm 40 x 38 x 6

Nelle due sculture, lavorate con la tecnica della cromotarsia su legno, più volte riproposta da Ambrogio Pozzi in opere degli anni Duemila (cfr. schede 31, 34, 36), sono effigiati due profili umani contrapposti, dipinti in quadricromia nero-bianco-rosso-giallo.

Come sottolinea il titolo, l'artista affronta la tematica senza tempo della dualità, del doppio, ampiamente sondata, nel corso del XX secolo, tanto in arte (bastino Léger, Magritte, Dalí, Bacon, Cassinari, Liechtenstein o Botero), quanto in letteratura (si pensi, fra i molti, a Pirandello), psicologia e psicanalisi (in concetti come *Doppelgänger*, Narcisismo o Perturbante).

La condizione di ambivalenza ontologica, accoppiamento o contrasto, complementarietà o antitesi, che descrive ogni *status* dualistico, in primo luogo la compresenza di bene e male, amore e odio, nell'animo di ogni essere umano, e che rimanda, in ultimo, al nesso vita-morte, è resa da Pozzi mediante la tecnica del "positivo-negativo", ovvero tramite l'inserimento, entro il profilo rosso, di un secondo semiprofilo nero e viceversa. I contorni delle quattro sagome di volto, due (quelle principali) leggermente protese verso l'alto e due (quelle interne) stanti, sono sottolineati, al pari degli occhi, decorati anche con un tocco di giallo, da bordure bianche che enfatizzano i contrasti cromatici.

Da un punto di vista stilistico e iconografico, è interessante notare il fatto che, nell'opera in oggetto come in lavori affini (cfr. scheda 35), Pozzi proponga una variazione sul tema delle sagome dei volti, meno legate al diretto riferimento a Chagall o Léger e più orientate alla sottolineatura delle espressività, a tratti esasperate e in bilico fra il ludico e il beffardo, con una vena caricaturale e tragicomica. In effetti, nonostante la tematica venga sondata dall'artista con la consueta ironia di fondo, il sorriso sardonico delle figure è controbilanciato da uno straniante alone di malinconia che rispecchia la sensazione di conflittualità che tocca tanto l'interiorità del singolo individuo, quanto, esternamente, la gestione dei rapporti sociali tra simili; aspetti ampiamente indagati da Pozzi anche nei cicli dei *Confronti* e dei *Diverbi*, dei *Colloqui* o degli *Incontri*.

Bibliografia specifica: inedito.

[MF]



38. TOTEMICO - SACRA FAMIGLIA - CULLA DORATA (SERIE PRESEPI)

1986; 1987; 2009

ceramica smaltata, cm 21x 20 x 20

Le tre opere, tutte realizzate in edizione limitata, fanno parte di una tra le serie più note della produzione di Pozzi nell'ultimo ventennio di attività, ossia quella dei *Presepi* che include opere realizzate, a cadenza annuale, a partire dal 1986, quando venne promossa la prima esposizione sul tema, a inviti, dal Comune di Laveno, sino al 2010. Gli esemplari esposti ne colgono gli estremi di sviluppo della ricerca. Tutte e tre le sculture, come la maggior parte di quelle del ciclo, sono accomunate da un elemento dominante, il cono, forma primaria eseguita in smalto bianco, colore simbolo della purezza, che richiama alla capanna nella quale ebbe luogo la Natività di Cristo, ma anche alla architettura dell'edificio ecclesiastico e, più in generale, la forma ascendente verso l'alto suggerisce il richiamo al cielo e al divino. Si tratta, per altro, di una figura cara alla creatività di Pozzi come designer ceramico sin dalla fine degli anni Sessanta del Novecento, quando ideò il set componibile *Cono* (1969-1970) per Pierre Cardin (*Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 81-82). Il solido viene declinato in molteplici varianti: in *Totemico* è proposta, in sezione, una sequenza degrandante di tre coni sovrapposti, mentre negli altri due esemplari è privilegiato il solido geometrico nella sua sostanziale interessezza. Diverso è il modo di restituire i protagonisti della vicenda evangelica. Per *Totemico* l'artista ha scelto una soluzione astratta, collocando al centro dell'apertura triangolare, descritta dal cono più piccolo, allusiva al femminile, una sfera rossa, idealizzazione, come suggerisce la sua riproposizione in altre opere della serie, della figura di Gesù Bambino. Doppio è il rimando: nella forma alla perfezione divina e nella scelta del colore, reso con il brillante smalto rosso al selenio, particolarmente amato da Pozzi, alla passione di Cristo. In *Sacra Famiglia*, invece, l'artista ha rappresentato il gruppo di Giuseppe, Bambino e Maria, "ritagliando" con un disegno continuo, alla base della porzione anteriore del cono, i tre profili stilizzati dei protagonisti che si stagliano contro un fondo nero costituito da un secondo cono interno. Le sagome di Giuseppe e della Vergine, delicamente, convergono verso l'alto, sottolineando il motto ascensionale della figura geometrica. In *Culla dorata*, Pozzi mantiene la figurazione, ritornando, tuttavia, a concentrarsi sulla sola figura di Gesù in fasce, con le braccia aperte e il capo aureolato, immagine, anche in questo caso estremamente semplificata, ma direttamente evocativa. Eseguita in lieve rilievo in smalto bianco, si staglia su un tondo dorato, richiamo alla simbologia sferica già proposta e tradizionale colore simbolo del divino. La composizione è completata dalla stella cometa, parimenti in smalto dorato, collocata in prossimità del vertice del cono-capanna, elemento più volte presente nei *Presepi* di Pozzi. Strutture spesso componibili in più accostamenti di forme e colori, pur esprimendo il concetto della Natività con una estrema sintesi di forme geometriche, furono il risultato di una vivace ricerca, feconda di numerose varianti sul tema natalizio del presepe, come testimoniano gli svariati fogli di schizzi e i disegni preparatori per l'esecuzione delle redazioni definitive, ancora conservati nella raccolta di famiglia.

Bibliografia specifica: *Ambrogio Pozzi* 1987, pp. 122-123; *La purezza della forma* 2011, s.p.; *Ambrogio Pozzi* 2015, pp. 11-12; *La Natività* 2018, s.p.

[LF]



Biografia

Ambrogio Pozzi nasce a Varese nel 1931. La sua formazione artistica percorre, da subito, due strade parallele: design e arte. Quest'ultima, supportata da una creatività innata che si sviluppa durante gli anni del liceo grazie alla disponibilità del pittore Silvio Zanella, il cui studio era luogo d'incontro e di dissertazioni di grandi artisti quali Renato Guttuso, Ernesto Treccani, Felice Casorati, Bruno Cassinari, Ennio Morlotti, Lucio Fontana e, infine, Vittorio Tavernari, il quale ebbe giudizi lusinghieri per le sue prime sculture realizzate in ceramica presso la fabbrica paterna. In quegli anni non mancava di visitare la Galleria Bianchi di Gallarate, dove venivano allestite mostre di importanti maestri del XX secolo: Marc Chagall, Joan Mirò, Pablo Picasso, Mario Sironi e molti altri. Proprio in una di quelle occasioni, Pozzi acquista una litografia di Chagall, raffigurante il profilo di due amanti illuminati dalla luna. Quei profili sarebbero poi diventati oggetto costante della sua ricerca pittorica, nonché fonte trasversale di ispirazione, sovente richiamata nella sua dinamica sperimentazione su materiali, supporti e tecniche.

Terminato il liceo frequenta l'Istituto Statale della Ceramica di Faenza, apprendendo, oltre ai principi sottesi alle analisi chimiche delle varie tipologie di impasto, le differenti tecniche di lavorazione e decoro della ceramica. Nella città emiliano-romagnola, storico polo di realizzazione di maioliche, frequenta ceramisti del calibro di Carlo Zauli, Angelo Biancini e Pietro Melandri. Portati a termine gli studi universitari a indirizzo chimico, inizia la collaborazione con l'azienda di famiglia: la Ceramica Franco Pozzi di Gallarate.

Numerosi sono i premi che gli hanno consentito viaggi di studio in Danimarca, Svezia, Inghilterra, Francia e Germania. Seguono anni in cui progetta forme entrate nella storia del design internazionale: la serie di *Contentitori* per la XIII^a edizione della Triennale di Milano; il *Cono* disegnato per l'Environnement Pierre Cardin, che fa parte della collezione permanente del MoMa di New York; il servizio di bordo per Alitalia, progettato *in tandem* con Joe Colombo.

Alfiere della progettazione industriale, Ambrogio Pozzi ha creato

innovative collezioni realizzate in differenti materiali (plastica, vetro, legno, cristallo, acciaio, argento, porcellana, tessuti e orologi), diversificando la progettazione di serie da quella d'immagine. Ha ottenuto premi e riconoscimenti nazionali e internazionali e artisti come Victor Vasarely ed Eduardo Paolozzi hanno decorato la forma *Duo* da egli progettata per Rosenthal.

La sua attività d'artista "puro" si esprime con spiccata poliedricità: scultura, pittura, disegno, grafica, fotografia e *performance*. La sua prima mostra (1ª Mostra d'Arte Ceramica Italiana, Messina 1952), dove esponeva figure di chiara ispirazione surrealista, lo vedeva giovanissimo in compagnia di artisti come Lucio Fontana, Fausto Melotti, Romano Rui, Aligi Sassu, Emilio Scanavino e Agenore Fabbri. Nell'ultima parte del suo percorso creativo ha dato maggior impulso al pensiero artistico *tout court*, realizzando opere che gli hanno permesso di spaziare tra le molteplici tecniche apprese e perfezionate, soprattutto per quanto concerne la lavorazione dei differenti materiali ceramici (ingobbio, raku, graffiti), con particolare attenzione a smalti e coloriture: nascono così figure antropomorfe e zoomorfe, alcune che richiamano la mitologia o il Sacro, altre scaturite dalla sua feconda immaginazione. Essenzialità, purezza delle forme, raffinatezza e spiccata abilità nel mescolare le crome dipingono il suo cammino. Lungo tutto il suo viaggio artistico è ricorrente l'immagine del profilo umano, iconema che, sin dalla prima gioventù, dopo l'acquisto della litografia di Chagall, non lo ha mai abbandonato, facendo scaturire quadri, sculture, cromotarsie, vasi.

Scompare a Gallarate nel 2012. Fra i molti importanti artisti che gli furono amici si ricordano Guttuso, Peynet, Fontana, Nespolo ed Enrico Baj, il quale definiva la sua creatività «tremenda fantasia».

Opere di Ambrogio Pozzi sono esposte nei più importanti musei del mondo: dal MoMA di New York al Victoria & Albert Museum di Londra, dal Bauhaus Museum di Berlino al World Ceramic Museum di Seul.

Bibliografia

- Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra XLV Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 18 luglio-4 ottobre 1987), Milano, Electa, 1987.
- Ambrogio Pozzi, storia di forme 1950-2000*, catalogo della mostra (Cerro di Laveno Mombello, Museo Internazionale Design Ceramico Civica Raccolta di Terraglia, 9 aprile - 25 giugno 2000) a cura di F. GUALDONI, Milano, Electa, 2000.
- Ambrogio Pozzi: il mio rosso brucia*, catalogo della mostra (48ª Mostra della Ceramica - 5a Mostra di Arte Applicata, Città di Castellamonte, 5 settembre - 5 ottobre 2008), a cura di V. SACCO, Torino, Stendhal, 2008.
- Ambrogio Pozzi: umano e trascendente*, catalogo della mostra (Gallarate, chiesa di Sant'Antonio, 26 settembre-18 ottobre 2015), a cura di S. CALETTI, Casorate, Lazzati Industria Grafica, 2015.
- Arte in Università a Varese*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 1999), Varese, Università degli Studi dell'Insubria, 1999.
- Arte in Università a Varese: 1999-2018. Mostra collettiva di 27 artisti del territorio varesino in occasione delle celebrazioni del Ventennale dell'Ateneo*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 23 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), a cura di M. FERRARIO, Varese, Macchione Editore, 2018.
- E. BAJ, *L'arte, l'uso e il sistema degli oggetti*, in *Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 18 luglio - 4 ottobre 1987), Milano, Electa, 1987, p. 15.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1998.
- C. CERRITELLI e C. F. CARLI, *Il fascino della ceramica. Percorsi tra arte e architettura dei maestri del '900: omaggio a Pablo Picasso*, Ascoli Piceno, Andromeda Editrice, 2000.

- G. DORLFES, *Ambrogio Pozzi: un designer dall'artigianato all'industria*, in *Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 18 luglio - 4 ottobre 1987), Milano, Electa, 1987, pp. 11-13.
- P. GUIDI, *La ceramica, il designer, il sentimento*, in *Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 18 luglio - 4 ottobre 1987), Milano, Electa, 1987, pp. 18-29.
- V. KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. PONTIGGIA, Milano, Edizioni SE, 2005.
- La Natività design di Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra (Varese, Battistero di Velate, 15 dicembre 2018-6 gennaio 2019), a cura di E. BRUGNONI e C. TOCCHETTI, Varese, Stampa Fotolito, 2018.
- M. MONINI e A. BARGELLI, *Una storia italiana. Le Ceramiche Rometti rendono omaggio al designer Ambrogio Pozzi (1931-2012)*, catalogo della mostra (Musei di Villa Torlonia, Casina delle Civette), a cura di N. GIANNONI e M. MONINI, Città di Castello, Icona, 2014.
- B. MUNARI, *Ambrogio Pozzi*, in *Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 18 luglio - 4 ottobre 1987), Milano, Electa, 1987, p. 14.
- Nascita della materia. Lucio Fontana e Albisola*, catalogo della mostra Albissola Marina, MuDA; Savona, Museo d'Arte di Palazzo Gavotti, Savona - collezione Milani/Cardazzo; Museo della Ceramica, 2 agosto - 2 dicembre 2018) a cura di L. BOCHICCIO, E. CRISPOLTI, P. VALENTI, Albissola Marina, Vanillaedizioni, 2018.
- A. PANSERA, *Ambrogio Pozzi: forme e materiali all'insegna della progettazione industriale*, in *Ambrogio Pozzi*, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo delle Esposizioni, 18 luglio - 4 ottobre 1987), Milano, Electa, 1987, pp. 16-17.
- P. VALÉRY, *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1943.

Finito di stampare nel mese di novembre 2019
da Tipografia Galli & C. srl - Varese