

L'artigianato artistico in Campania fra età moderna e contemporanea

di
FRANCESCO BALLETTA

Premessa

L'attività artigianale, in particolare quella artistica, costituisce una fonte fondamentale per la ricostruzione della storia di una civiltà in tutti i suoi aspetti. La testimonianza delle opere che ci hanno lasciato gli artigiani ci aiutano a comprendere l'evoluzione della economia di un popolo, le sue ricchezze, le attività produttive, le finanze, la distribuzione dei prodotti sul territorio. La qualità e la quantità della produzione dell'artigianato, dall'antichità all'età contemporanea, ci consente di ricostruire le classi sociali e i loro mutamenti; di ricostruire i mutamenti dei gusti e delle esigenze di un popolo, le sue sensibilità artistiche e culturali. Dal paesaggio rurale – come è stato rilevato da Renato Biasutti, Giuseppe Barbieri e Lucio Gambi -, in particolare dalle case abitate dai contadini e dalle chiese di campagna, dalle loro caratteristiche architettoniche, dalla loro posizione e dalla loro struttura si può ricostruire il vivere civile ed economico di un popolo. Lo stesso vale per le strutture abitative delle città. Interessanti sono gli utensili di creta o di metallo e le armi prodotte e conservate fino ai nostri giorni. I monili di oro, di argento, di corallo e di tante altre pietre preziose sono l'indice delle ricchezze, dell'agiatezza, del gusto e della cultura di un popolo. Lo stesso vale per la lavorazione del legno, della seta, delle stoffe e delle pelli.

Per testimoniare l'evoluzione della civiltà, dell'economia e della cultura degli abitanti della Campania ho preso in considerazione la produ-

zione artigiana di alcuni settori caratteristici locali: il corallo, l'oro, la seta, la ceramica e l'intarsio in legno. In questa breve ricostruzione storica delle attività produttive ho collocato in primo piano, relativamente alle imprese artigiane, l'evoluzione dei processi di aggregazione o di disaggregazione, oppure dei processi di globalizzazione o di frantumazione. Processi che trovarono la loro forza nelle disposizioni emanate dalle istituzioni oppure nella natura dell'uomo, due forze che possono coincidere oppure contrastare, se coincidono sono motivo di crescita della civiltà e se contrastano sono ragioni di arretratezza.

1. La lavorazione del corallo a Torre del Greco

Il corallo, pescato fin dalla preistoria e dall'antichità, venne utilizzato dagli orientali – cinesi, indiani e giapponesi – e poi anche dagli occidentali, come ornamento, come moneta e come amuleto, poiché si riteneva avesse particolari virtù magiche¹¹¹. Torre del Greco viene considerata la città del corallo, poiché i suoi marinai praticavano la pesca dal 1200 in poi. Per certo si sa che nel XV secolo partivano dal porto numerose coralline, per cui il feudatario locale, appartenente alla famiglia dei Carafa, cercò di imporre pesanti dazi agli armatori delle imbarcazioni¹¹². Nel Cinquecento e Seicento, crebbe a tale punto il numero dei pescatori di corallo che partivano da Torre del Greco che si sentì la necessità, nel 1615, per difendersi dai rischi della navigazione – naufragio e rapine dei pirati – di costituire un *Monte Pio dei marinai*, cioè un istituto di assicurazione al quale i marinai versavano la ventesima parte del guadagno di ogni corallina. In cambio, le famiglie degli associati ricevevano un sussidio in denaro in caso di bisogno, oppure per curarsi dalle malattie o per costituire una dote per le figlie che si sposavano¹¹³.

I mesi buoni per la pesca erano quelli primaverili ed estivi, cioè i ma-

¹¹¹ G. Tescione, *Italiani alla pesca del corallo ed egemonie marittime nel Mediterraneo*, Napoli, 1940, pp. XIV – XV; A. Gruvel, *Le poche dans la préhistoire, dans l'antiquité et chez les peuples primitifs*, Paris, 1928.

¹¹² B. Liverino, *Il corallo dalle origini ai nostri giorni*, Napoli, 1998, pp. 81 e sgg.; L. Izzo, *Il corallo a Torre del Greco: arte ed economia*, in “Storia dell'artigianato italiano”, Milano, 1979, pp. 180 e sgg.

¹¹³ G. Tescione, *Italiani alla pesca*, cit., pp. 80 – 83; L. Izzo, *Il corallo a Torre del Greco*, cit., p. 180.

rinai partivano in aprile e tornavano ad ottobre. Il corallo pescato veniva venduto sulle piazze di Livorno, Genova, Marsiglia, Trapani e Firenze. A fare da intermediari fra i pescatori e gli artigiani spesso erano gli ebrei, che riuscivano a realizzare buoni guadagni. Una volta lavorato, il corallo veniva venduto ad un prezzo del 150 – 300 per cento in più rispetto al prodotto grezzo¹¹⁴. Intorno alla pesca del corallo si commettevano diversi soprusi, ruberie, piraterie e speculazioni varie sul prezzo praticato e sulle forme di pagamento dei marinai e della merce. I marinai spesso disertavano le barche per imbarcarsi su altre coralline; le città rivierasche, dove la pesca veniva praticata, pretendevano esosi diritti; spesso scoppiavano liti fra i pescatori e gli abitanti delle località della pesca con lunghi strascichi giudiziari; nelle acque africane, vi era concorrenza con i pescatori genovesi e francesi¹¹⁵.

Per mettere ordine in tanta confusione e frenare i soprusi, il governo borbonico, nel 1790, riconosciuta l'importanza della pesca del corallo per l'economia del regno di Napoli, promulgò il "codice corallino". Si trattava di norme ben precise per gli addetti alla pesca e al commercio del corallo. Fu messo ordine nelle operazioni di "cambio marittimo". Il prestito poteva concedersi solo ai marinai a "certa determinata ragione" e per il periodo che andava dalla partenza al ritorno dalla pesca. L'interesse variava in base al tempo. In caso di naufragio, il partitario non aveva diritto alla restituzione del prestito. In caso di avaria, o di preda da parte dei pirati del mare, il danno veniva ripartito fra creditori e pescatori¹¹⁶. Per redimere le controversie che sorgevano fra gli addetti alla pesca, il codice prevede la costituzione di un Magistrato (o Consolato) civile, composto da cinque consoli che stabilivano il tempo più opportuno per la partenza delle barche; fissavano il prezzo dello spago, delle vele e quanto altro occorresse per armare le barche. Tenuto conto della quantità e della qualità del corallo pescato, ogni anno, i consoli

¹¹⁴ F. Balletta, *La pesca e il commercio del corallo e dei cammei a Torre del Greco nell'Ottocento e Novecento*, in "I gioielli del mare. Coralli e cammei a Torre del Greco", a cura di F. Balletta e C. Ascione, Napoli, 1990, p. 143. G. Tescione, *Italiani alla pesca*, cit., pp. 114 – 115.

¹¹⁵ B. Liverino, *Il corallo*, cit., p. 77; G. Tescione, *Italiani alla pesca*, cit., p. 3; L. Izzo, *Il corallo a Torre del Greco*, cit., pp. 188 – 189; B. De Simone, *Il corallo*, in "Rivista marittima", aprile 1924, p. 8.

¹¹⁶ G. Tescione, *Italiani alla pesca*, cit., pp. 344 – 361; L. Izzo, *Il corallo a Torre del Greco*, cit., p. 182.

dovevano fissare il prezzo di vendita per ciascuna specie. Nessuno poteva “rompere” quel prezzo. Si stabilì anche la ripartizione del pescato fra i membri dell’equipaggio, dopo avere dedotto le spese sostenute ed i diritti pagati. Il codice corallino, citato dai giuristi e studiosi napoletani, secondo Tescione, fu “come un esempio unico di codificazione del tempo e come un modello tipico di regolamento della pesca, esaminato al riflesso di tutti gli elementi raccolti è, soprattutto, un documento storico della continuità e della unicità delle consuetudini marinare del Mediterraneo: una testimonianza dalla tradizione millenaria della partecipazione dei lavoratori agli utili dell’impresa sociale; delle leggi immanenti della cooperazione, della divisione del lavoro e di quelle della obbiettivazione del rischio e della mutualità”¹¹⁷.

Nonostante il corallo fosse pescato dai torresi da più secoli, solo nei primi anni dell’Ottocento fu aperta la prima azienda che lavorava il corallo. Ad iniziare, nel 1805, fu il marsigliese Paolo Bartolomeo Marten, che ottenne da Gioacchino Murat, da poco regnante, l’esclusiva, o “privativa” per un decennio della vendita del corallo lavorato in tutto il regno di Napoli¹¹⁸. Prima della scadenza della privativa, alcuni lavoranti incisori – Veneziani, Mangiarotti, Persichini, Fattori – si opposero al comportamento di Marten e decisero di mettersi in proprio. A nulla valse il ricorso al Consiglio di Stato inviato da Marten, perché si ritenne la lavorazione del corallo un’arte liberale, che non poteva sottostare a privative. Da quel momento, le piccole aziende artigiane che lavoravano il corallo si moltiplicarono¹¹⁹. Nel 1837, le aziende artigiane di Torre del Greco erano 8, nei successivi decenni si moltiplicarono, tanto che, nel 1878, si sentì la necessità di costituire una “Scuola per la lavorazione del corallo”¹²⁰.

Tra il 1875 e il 1880, si ebbe la scoperta dei ricchi banchi di corallo a Siacca, così anche il numero delle aziende crebbe a 82, nel 1880, con

¹¹⁷ G. Tescione, *Il corallo nella storia e nell’arte*, Napoli, 1965, p. 155.

¹¹⁸ B. Liverino, *Il corallo*, cit., pp. 143 e sgg.

¹¹⁹ C. Ascione, *Coralli e cammei a Torre del Greco (1805 – 1945)*, in “I gioielli del mare. Coralli e cammei a Torre del Greco”, a cura di F. Balletta e C. Ascione, Napoli, 1990, p. 21; G. Tescione, *Italiani alla pesca*, cit., pp. 220 e sgg.

¹²⁰ C. Ciavolino, *La scuola del corallo a Torre del Greco*, in “L’artigianato in Campania ieri ed oggi”, a cura di F. Balletta, Napoli, 1991, pp. 271 e sgg.; B. Liverino, *Il corallo*, cit., p. 246.

oltre 6.000 addetti¹²¹. Subito dopo la scoperta dei giacimenti di Sciacca, vi fu una rapida caduta dei prezzi e della qualità, ma successivamente si ebbe la diversificazione della lavorazione fra le aziende e il miglioramento della qualità, cioè prevalse il valore del lavoro dell'artista sul valore delle materie prime¹²².

Nella seconda metà dell'800, la bellezza dei gioielli prodotti a Torre del Greco veniva ampiamente riconosciuta alle grandi esposizioni nazionali e internazionali di Firenze (1861), Londra (1862) e Parigi (1878). Ciò significa che ormai l'artigianato del corallo aveva saputo conquistare un posto di grande dignità nella produzione mondiale. Il corallo di Torre del Greco, costituito dal ramo rosso carico ed uniforme del Mediterraneo, veniva venduto ed apprezzato in Europa – principalmente a Londra e a Parigi – ma anche in India, Africa, Austria, Ungheria, Polonia, Russia e Giappone¹²³.

Negli ultimi anni dell'800 (dal 1889), si cominciò ad importare a Torre del Greco anche il corallo pescato in Giappone e a Formosa, che era di qualità più scadente rispetto a quello del Mediterraneo, ma ugualmente bello, per cui dai primi decenni del Novecento, oltre a migliorarne lo stile, la produzione si diversificò per il colore. Contemporaneamente, crebbe la lavorazione dei cammei, cioè prodotti ricavati dall'impiego delle conchiglie sfruttando la stratificazione dei colori¹²⁴. Alla fine dell'Ottocento, Torre del Greco veniva considerata la “capitale mondiale del corallo”, grazie alla capacità artistica degli artigiani, accompagnata alla capacità di “intraprendenza commerciale” degli abitanti di Torre del Greco, che varcarono i ristretti confini nazionali istituendo filiali all'estero delle loro aziende (esempio Calcutta) per la vendita dei prodotti¹²⁵.

Il ristagno dell'economia, che si ebbe fra le due guerre, fu particolarmente avvertito dalla pesca e dalla lavorazione del corallo, trattandosi

¹²¹ P. Balzano, *Del corallo, della sua pesca e della sua industria nelle Due Sicilie*, in “Annali Civili delle Due Sicilie”, marzo – aprile 1838, p. 52; B. Liverino, *Il corallo*, cit., pp. 239 – 240.

¹²² C. Ascione, *Coralli e cammei*, cit., p. 23.

¹²³ C. Ascione, *Coralli e cammei*, cit., p. 22; P. Balzano, *Del corallo e della sua pesca (1870)*, S. Giovanni in Persiceto, 1988, p. 65.

¹²⁴ C. Ascione, *Coralli e cammei*, cit., p. 33.

¹²⁵ G. Mandile, *La commercializzazione del corallo e del cammeo*, in “L'artigianato in Campania ieri ed oggi”, a cura di F. Balletta, cit., p. 259.

di un bene di lusso. I prodotti dell'artigianato esportati principalmente all'estero, risentirono, in particolare, della chiusura dei mercati internazionali provocata dalle guerre e dalla politica autarchica¹²⁶. A poco valse, per ridare fiato alla lavorazione, l'impiego di nuove materie prime come la bachilite, la galalite, la plastica, il vetro colorato, le perle finte, i cristalli sfaccettati, che producevano una bijouterie a basso costo legata alla moda¹²⁷.

Con la fine della seconda guerra mondiale, dal 1945, non si ebbe subito la ripresa della pesca del corallo e le materie prime del Giappone arrivavano con difficoltà per le distruzioni provocate dai bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki¹²⁸. Le aziende artigiane furono costrette a ricorrere alle riserve di corallo pescato a Sciacca. Dal 1945 al 1960, le barche partite per la pesca furono in numero ridotto, cioè passarono da 11 a 45¹²⁹. La crescita più consistente si ebbe, alla fine degli anni Settanta, quando lievitò sensibilmente il prezzo del corallo e le imbarcazioni partite per la pesca salirono da 240, nel 1977, a 387 l'anno successivo. Si pescò in molte parti del Mediterraneo¹³⁰. Tuttavia, la ripresa fu frenata dai divieti di pesca voluti da alcuni governi degli stati che affacciano sul Mediterraneo, perché si trattava di un prodotto protetto ritenuto in estinzione. Negli anni '90, la guerra del Golfo e i mutamenti dei mercati monetari misero ancora una volta in difficoltà la commercializzazione del corallo grezzo e lavorato¹³¹. Tuttavia non mancarono iniziative, da parte dell'Assocoral, l'Associazione dei produttori di Torre del Greco, affinché venisse regolamentata, a livello internazionale, la pesca e l'approvvigionamento controllato del corallo¹³². Altra iniziativa presa a Torre del Greco fu l'apertura della "Scuola Artigiana Torre Emiddio

¹²⁶ N. De Ianni, *La lavorazione del corallo e l'economia di Torre del Greco*, in "L'artigianato in Campania ieri ed oggi", cit., pp. 254 – 256; Consiglio Provinciale dell'Economia di Napoli, *Relazione sull'attività economica della provincia di Napoli nell'anno 1928*, Napoli, 1929, pp. 25 e sgg.; L. Larussa, *L'industria del corallo*, Napoli, 1924, pp. 6 e sgg.; B. Liverino, *Il corallo*, cit., pp. 254 – 256.

¹²⁷ C. Ascione, *Coralli e cammei*, cit., pp. 87 – 97.

¹²⁸ F. Balletta, *La pesca e il commercio del corallo*, cit., p. 167.

¹²⁹ G. Tescione, *L'industria del corallo a Napoli*, in "Sintesi economica", 1956, n. 2, p. 12; B. Liverino, *Il corallo*, cit., pp. 86 – 88.

¹³⁰ G. Tescione, *L'industria del corallo*, cit., p. 11; ISTAT, *Statistiche del commercio estero*, a. 1961, Roma, 1961, pp. 369 e 1518; Idem 1978, pp. 28 e 1258.

¹³¹ F. Balletta, *La pesca e il commercio del corallo*, cit., pp. 169 – 170.

¹³² B. Liverino, *Il corallo*, cit., p. 193.

Mele”, con l’intento di indirizzare i giovani alla lavorazione dell’oro rosso”¹³³. Ciò per sopperire a quelle esigenze di preparazione che erano state soddisfatte dalla Scuola del Corallo istituita nell’Ottocento e che, dal 1960, fu trasformato in liceo, privandola della preparazione tecnica e artistica che, per circa un secolo, aveva formato abili artigiani¹³⁴.

Nonostante le difficoltà relative alla pesca, all’inizio degli anni Novanta del Novecento, nel settore del corallo venivano impiegate circa 5.000 persone fra operai e imprenditori addetti alla lavorazione e alla commercializzazione dei coralli e dei cammei; le imprese riconosciute erano 415, di cui oltre 50 erano società di vario tipo¹³⁵. Una caratteristica della commercializzazione del corallo di Torre del Greco – a differenza di quanto si verifica per i cristalli di Murano e per le ceramiche di Vietri e Faenza che vengono vendute nello stesso luogo di produzione – si effettua, prevalentemente, sui mercati esteri. La vendita locale è molto limitata, anche per l’assenza di strutture adatte, con negozi specializzati, esposizioni, mercati, ecc.¹³⁶. In generale, per la particolarità delle materie prime lavorate di valore elevato e per la possibilità di lavorare in locali non molto vistosi, al fine di evitare furti o rapine, molto diffuse, nella zona vesuviana, gli operai e i commercianti lavorano in nero, violando le leggi fiscali e previdenziali¹³⁷.

2. L’artigianato orafo a Napoli

Introdotta dagli arabi, la “nobile” arte della lavorazione dell’oro, fin dal VII secolo¹³⁸, si confrontò con quella coeva longobarda. Fu così importante la lavorazione dell’oro, a Napoli, che gli artigiani, nel 1347, ottennero da Giovanna I d’Angiò di riunirsi in corporazione con un col-

¹³³ Ibidem, pp. 194 – 196.

¹³⁴ C. Ciavolino, *La scuola del corallo di Torre del Greco*, cit., pp. 300 – 302.

¹³⁵ G. Mandile, *La commercializzazione del corallo*, cit., p. 260; B. Liverino, *Il corallo*, cit., pp. 196 – 198.

¹³⁶ G. Mandile, *La commercializzazione del corallo*, cit., pp. 260 e sgg.; B. Liverino, *Il corallo*, cit., p. 192.

¹³⁷ G. Mandile, *La commercializzazione del corallo*, cit., pp. 260 – 261.

¹³⁸ R. Marrone, *Appunti per una storia dell’artigianato in Campania*, in “L’artigianato in Campania”, a cura di F. De Ciuceis e R. Marrone, Napoli, 1984, pp. 7 e sgg.

legio “secondo solo a quello dei sacerdoti”¹³⁹. In conseguenza dell’evento, gli artigiani francesi furono sostituiti con i napoletani¹⁴⁰. L’affermazione dell’arte orafa divenne più marcata con il governo di Federico II. Alla fine del 1200, la corporazione era così ricca da fare costruire una apposita chiesa, nel quartiere Mercato, dedicata al vescovo e gioielliere S. Eligio, che divenne il protettore degli orefici. Sotto Carlo I d’Angiò e con Carlo II, gli orafi napoletani risentirono l’influenza di quelli francesi, venuti al seguito dei due re. Nel 1400, tra i quartieri di Mercato e Pendino di Napoli, gli orefici fissarono via via le loro officine. Fu durante il governo del vicere spagnolo, marchese del Carpio, che, preoccupato della crescita dell’arte, emanò bandi per concentrare le attività nella zona del Mercato. Ciò era giustificato dall’elevato valore delle materie prime che venivano trattate, ma anche dalla crescente consistenza delle corporazioni, che assumevano sempre maggiore peso politico¹⁴¹. Alla fine del Seicento, la politica di accentramento adottata dai vicere spagnoli fu ulteriormente rafforzata dal vicere, conte di Sant’Esteban, che stabilì la concentrazione del lavoro dell’argento nella città di Napoli o massimo in un’area di quaranta miglia intorno. Ciò significò che diversi artigiani dalla provincia si trasferirono a Napoli. La crescita della lavorazione dell’argento e dell’oro fu favorita dalle materie prime, che arrivavano dal Messico e dagli altri domini spagnoli, accompagnata al desiderio dell’aristocrazia spagnola di dimostrare la sua ricchezza. Pertanto, nel ‘600, la produzione di argenti, a Napoli, fu tanto elevata che non si riuscì più a raggiungere nei secoli successivi¹⁴². I lavori – in genere destinati al sovrano e alla sua famiglia, nonché al clero, ai feudatari e alla ristretta fascia delle classi nobili – seguivano “l’indirizzo delle arti maggiori”, soprattutto dell’architettura gotica¹⁴³. Nel ‘500, l’orafo assunto a “libero imprenditore, intenditore d’arte”, abbandonando, man mano, l’imitazione dell’architettura, approdò al “manierismo”, cioè alla sfarzosa arte barocca¹⁴⁴ di provenienza spagnola, tendenza che

¹³⁹ F. Assante, *L’artigianato orafa a Napoli*, in “L’artigianato in Campania ieri ed oggi”, a cura di F. Balletta, Napoli, 1991, p. 218.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 220; E. Catello, G. Mabile e H. Brunner, *Gli argenti. Italia, Francia e Germania*, Milano, 1981, p. 22.

¹⁴¹ E. Catello, G. Mabile e H. Brunner, *Gli argenti*, cit., p. 23.

¹⁴² Ibidem, p. 23.

¹⁴³ F. Assante, *L’artigianato orafa*, cit., p. 219.

¹⁴⁴ R. Marrone, *Appunti per una storia dell’artigianato in Campania*, cit., p. 17.

si attenuò durante il vicereame austriaco. I committenti degli artigiani, oltre alla nobiltà, furono gli appartenenti alle gerarchie religiose per gli arredi sacri, con riproduzioni di episodi biblici e vite dei santi. Nel Seicento, i lavori in argento dei napoletani erano famosi in tutto il mondo, ancora più noti erano gli “argenti liturgici”, prodotti per arricchire gli arredi delle chiese napoletane. La produzione ebbe una tale importanza che si avvertì la necessità, nel 1692, di introdurre l’obbligo della “punzonatura” dei prezzi per renderne certa la fattura e il valore. Purtroppo, spesso, il lavoro veniva annullato perché gli oggetti venivano fusi per ricavare l’argento per la monetazione¹⁴⁵.

Nel Settecento, l’orafo fu “schiavo della moda”. Il gioiello divenne un indispensabile complemento del costume, vero e proprio “status symbol”. L’ispirazione derivò dalla “parure” parigina. Fu in quel secolo che il gioiello si diffuse anche fra le nuove classi costituite dalla borghesia, che “vedeva nell’argento non solo un mezzo di elevazione del suo tenore di vita, ma un proficuo investimento, che poteva in qualsiasi momento tradursi in moneta”¹⁴⁶. Con l’arrivo dei francesi a Napoli, si ebbe l’abolizione della Nobile Arte degli Orefici, ormai in crisi finanziaria e organizzativa. Nel 1808, una legge disciplinò la lavorazione e il commercio dei metalli preziosi¹⁴⁷.

Le pietre più usate erano i diamanti, assieme agli smeraldi e ai rubini. La nobiltà napoletana, comunque, non si accontentò solo di possedere oggetti il cui valore dipendeva dalla rarità delle materie prime, ma anche dalla lavorazione, per cui sono stati rinvenuti numerosi disegni, fra le carte delle famiglie nobili, che “stanno a testimoniare, dal lato artistico, l’altissima qualificazione tecnica raggiunta dai gioiellieri napoletani”¹⁴⁸. Il ceto dei non nobili acquistava un gioiello, principalmente, nei momenti più significativi vissuti dalle famiglie, cioè matrimoni, battesimi e compleanni e costituivano l’espressione della ricchezza e del prestigio delle persone o delle famiglie che indossavano i gioielli.

Nell’800, il volume di affari realizzati dagli orafi crebbe e si diffuse lo stile neoclassico arrivato fino a noi. A questo periodo risale anche la consuetudine del bollo dell’arte, come la “punzonatura” introdotta alla

¹⁴⁵ R. Marrone, *Appunti per una storia dell’artigianato in Campania*, cit., p. 34.

¹⁴⁶ E. Catello, G. Mabile e H. Brunner, *Gli argenti*, cit., p. 23.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 25.

¹⁴⁸ F. Assante, *L’artigianato orafa*, cit., p. 221.

fine del Seicento, una sorta di “certificato” di garanzia necessario per evitare che la produzione napoletana fosse confusa con quella estera.

La rivoluzione industriale e la meccanizzazione del lavoro, assieme al mutamento dei gusti, sconvolsero questa forma d’arte. Essa, tuttavia, continuò a vivere nella figura di orafi che custodirono, gelosamente, una plurisecolare tradizione rivolgendosi ormai al ristretto mercato degli “intenditori ed estimatori”

Nel secondo dopoguerra, in Italia, per proteggere la qualità del lavoro effettuato dagli artigiani fu previsto un marchio di identificazione, costituito da una impronta poligonale con all’interno il disegno di una stella a cinque punte, un numero che identifica l’azienda artigiana produttrice dell’oggetto e la sigla della provincia dove l’azienda ha la sede legale¹⁴⁹. Nel 1924, a Napoli e provincia, la Camera di Commercio calcolava la presenza di 625 ditte che lavoravano o commerciavano gioielli; nel 1985, le aziende che avevano depositato il marchio “punzone” erano 400¹⁵⁰. La volontà di tenere viva questa arte, in Campania, è testimoniata dalla costituzione, a Marcianise, del “Consorzio Tari”, che, tra i suoi maggiori progetti, ha quello della formazione di una scuola per insegnare “oreficeria e gioielleria”.

3. La lavorazione della seta in Campania

L’arte di lavorare la seta iniziò, in Cina, nel 2602 a.C. e si diffuse, nei paesi islamici, in Africa e in Europa. Nel regno di Napoli, fu introdotta dagli ebrei, nel VI secolo d.C., e fu praticata nei conventi e nelle abbazie, ricavando le foglie del gelso, per l’allevamento dei bachi degli alberi, coltivati nelle terre circostanti. Con la dominazione normanna e con gli aragonesi, grazie alle agevolazioni fiscali, si diede grande impulso alla lavorazione della seta. Nel 1472, si ebbe la prima aggregazione della lavorazione della seta creando un’apposita corporazione, che stabilì norme per la lavorazione, marchi, licenze e prezzi di vendita¹⁵¹.

¹⁴⁹ F. Assante, *L’artigianato orafa*, cit., p. 225.

¹⁵⁰ F. Assante, *L’artigianato orafa*, cit., pp. 215 e 223.

¹⁵¹ A. Campolongo, *L’arte della seta in Campania*, in “L’artigianato in Campania ieri ed oggi”, cit., pp. 332 – 333; R. Marrone, *Appunti per una storia dell’artigianato in Campania*, cit., pp. 7 e sgg.

La lunga parentesi della dominazione spagnola e austriaca (dal 1503 al 1734) segnò la crisi dell'arte della seta, avvilita da pesantissime vessazioni fiscali e stretta dalla morsa dell'arretratezza per i numerosi divieti posti all'uso di prodotti chimici e alle nuove tecniche per la lavorazione. In questo periodo, si arrivò al punto che conveniva importare la seta dall'estero.

La rinascita della lavorazione si ebbe con Carlo di Borbone, che volle la costituzione di una fabbrica di arazzi a Napoli e una fabbrica di damaschi e drappi a Messina¹⁵². Ferdinando IV, nel 1789, volle la costituzione di una fabbrica di seta a S.Leucio, che raggiunse altissimi livelli qualitativi. Le vicende di questa fabbrica – che era anche una colonia reale gestita con specifiche regole –, fin dai primi anni di vita, furono abbastanza travagliate. All'inizio, la produzione fu elevata, grazie alle foglie dei gelsi che allignavano facilmente nelle terre circostanti, grazie alla presenza di manodopera esperta e al loro addestramento effettuato dal maestro torinese Francesco Brunetti e grazie alla produzione di veli di seta molto richiesti¹⁵³. Le stoffe di seta prodotte a S.Leucio – costituite da velluti, compassi e saie - furono vendute a Napoli e in molte province del Mezzogiorno, ma anche all'estero, come Corfù, Tripoli e in Tunisia¹⁵⁴.

Il successo della fabbrica dei Borbone, tuttavia, subì una battuta di arresto durante la rivoluzione napoletana del 1799, quando, con l'insurrezione popolare, furono distrutti alcuni telai e molti tessuti. I profitti erano bassi e si decise di dare in appalto a privati alcune fasi della produzione, gestendo in proprio solo quella della trattura. Durante il periodo francese, Gioacchino Murat abrogò le leggi speciali che sancivano l'autonomia della colonia. Tuttavia, si preoccupò di migliorare le condizioni della fabbrica, facendo costruire nuovi locali per i macchinari. Con la restaurazione, la colonia fu ricostituita, ma la situazione non migliorò. I moti del 1848 e i problemi connessi con l'unificazione dell'Italia produssero effetti negativi sull'azienda, il cui patrimonio passò

¹⁵² M. Siniscalco Spinosa e S. Grandjean MoniqueKing, *Gli arazzi*, Milano, 1988, p. 25; N. Spinosa, *L'arazziera napoletana*, Napoli, 1971, pp. 5 e sgg.

¹⁵³ O. Como e M.C. Sciaudone, *La seta di San Leucio: una tradizione industriale rinnovata*, in "Impresa forte politica debole. Imprenditori di successo nel Mezzogiorno", a cura di L. Baculo, Napoli, 1994, pp. 137 – 145.

¹⁵⁴ F. De Filippis, *Caserta vecchia e nuova*, in "Campania. Conoscere l'Italia", Novara, 1980, pp. 281 – 282.

al demanio del regno, venendo meno tutti i privilegi dell'ex colonia di S.Leucio.

L'opificio prosperò di nuovo, negli anni Settanta dell'Ottocento, con la gestione di Cesare Pascal, che introdusse innovazioni nella lavorazione, migliorando la qualità del filo e ampliando la gamma dei tessuti. Gli eredi di Pascal, tuttavia, non seguirono l'esempio del padre e, dopo il fallimento della loro società, la fabbrica passò ai De Negri, che attualmente continuano ad operare insieme con altre imprese artigiane del luogo (Cicala e Alois).

Nei periodi di crisi della reale fabbrica, molti operai abbandonarono la colonia per stabilirsi nei paesi vicini, dove impiantarono proprie botteghe artigiane. Gli operai della colonia e i loro discendenti si collocarono, con proprie aziende, nel quadrilatero costituito dai centri abitati di S.Leucio, Vaccheria, Briano e Caserta. Si continuò la produzione delle belle stoffe della colonia, ma si produsse, prevalentemente, per i corredi delle spose appartenenti alle famiglie agiate locali. Le famiglie di artigiani che meglio si affermarono furono quelle di Dumandet, Pascal e Mezzacapo¹⁵⁵.

Nel periodo successivo alla prima guerra mondiale, l'attività della seta fu penalizzata dalla concorrenza della fibra artificiale e dalla domanda di prodotti in serie. Alcune aziende riuscirono a sopravvivere differenziando la produzione e adeguando i prodotti alle esigenze del mercato.

Negli anni Settanta del '900, operavano, nel casertano, ancora tre aziende seriche costituite nell'Ottocento e quattro sorte nel Novecento. Tuttavia, la loro capacità produttiva era molto limitata e la loro forza di commercializzazione molto debole, infatti vendevano i prodotti esclusivamente sul mercato di Napoli¹⁵⁶.

Oggi, l'allevamento dei bachi e la filatura sono un monopolio dei paesi orientali, come Cina e Giappone. Tuttavia, le aziende del casertano, pure utilizzando i filati stranieri, continuano a produrre tessuti di ottima qualità, secondo la nobile tradizione settecentesca¹⁵⁷. Il merito della continuazione della lavorazione del polo serico, nel casertano, va attribuito

¹⁵⁵ A. Campolongo, *L'arte della seta*, cit., pp. 335 – 337; F. De Filippis, *Caserta vecchia*, cit., pp. 283 – 284.

¹⁵⁶ L. Baculo (a cura di), *Impresa forte politica debole. Imprenditori di successo nel Mezzogiorno*, Napoli, 1994, p. 145.

¹⁵⁷ A. Campolongo, *L'arte della seta*, cit., pp. 337 – 338.

alle famiglie degli operai delle colonie che costituirono un anello forte della catena legata alla tradizione e che ebbero la capacità di propagandare e vendere i loro tessuti anche all'estero. Pure essendo legati alle famiglie operaie della fabbrica di S.Leucio, gli eredi di quella tradizione, ormai arrivati alla quarta generazione, hanno rinnovato, notevolmente, le tecniche produttive, con telai meccanici programmati secondo le più avanzate tecnologie. Ampliando la produzione sono stati costretti a spostare le aziende in altre aree della regione. Le famiglie più importanti che lavorano la seta legata a S.Leucio sono quelle delle aziende Cicala, De Negri e Alois. Gli operai addetti alla lavorazione della seta sono oggi circa 500 e il fatturato si aggira intorno ai 25 milioni di Euro¹⁵⁸.

4. La ceramica artistica in Campania

La lavorazione della ceramica artistica, in Campania, ha una tradizione secolare nei centri di Napoli (Capodimonte), Ariano Irpino, Cerreto Sannita con San Lorenzello e Vietri sul Mare¹⁵⁹.

La ceramica di Capodimonte. Le vicende della lavorazione della ceramica di Capodimonte sono caratterizzate da itinerari molto simili a quelli del corallo di Torre del Greco e della seta di S.Leucio, cioè fu creata prima una grande azienda dalla quale gemmarono numerose aziende artigiane, che mantennero in vita una tradizione ormai divenuta quasi plurisecolare.

La produzione della ceramica, a Napoli e nella provincia, risentì delle vicende politiche della città combinate con l'influenza esterna arrivata dal Sud del Mediterraneo e dalle regioni del Nord. La ceramica artistica diffusa in Italia, si affermò prima che in altri posti della penisola, in Sicilia e nella Napoli normanno - sveva¹⁶⁰. L'arte della lavorazione della creta risentì l'influenza della Magna Grecia, della dominazione dei romani, dello stile islamico, del rinnovamento culturale degli aragonesi¹⁶¹. Fin

¹⁵⁸ L. Baculo, *Impresa forte politica debole*, cit., pp. 141 – 145.

¹⁵⁹ Touring Club Italiano e Associazione Italiana Città della Ceramica (Abb. TCI, AICC), *Le città della ceramica*, Milano, 2001, pp. 3 e 128 – 140.

¹⁶⁰ N. Vigliotti, *I Giustiniano e la ceramica cerretese*, Telese, 1991, p. 29; L. Mosca, *Napoli e l'arte ceramica dal XIII e dal XX secolo*, Napoli, 1963, pp. 10 – 30; R. Marrone, *Appunti per una storia dell'artigianato in Campania*, cit., pp. 7 – 12.

¹⁶¹ R. Marrone, *Appunti per una storia dell'artigianato*, cit., pp. 17 – 18.

dal Rinascimento, furono i ceramisti abruzzesi di Castelli, in provincia di Teramo, che portarono, a Napoli, i loro pregevoli manufatti e insegnarono agli artigiani l'arte del tornio e il segreto degli impasti e degli smalti invetriati. All'inizio del Settecento, la produzione ceramica dei napoletani era rinomata in molti paesi europei. Pertanto, l'arte ceramica, a Napoli, "deve moltissimo" agli artigiani di origine abruzzese¹⁶². La ceramica napoletana, ancora oggi, è conosciuta, in tutto il mondo, per le maioliche di Capodimonte volute da Carlo di Borbone¹⁶³.

La fabbrica di ceramiche, sulla collina di Capodimonte, fu costruita, nel 1743, per iniziativa di Carlo di Borbone, che aveva sposato (1738) Maria Amalia Valpurga, la quale portò in dote molti pezzi di ceramica di Meissen. Questa circostanza incoraggiò Carlo ad aprire un'azienda, che fu progettata e portata a termine nel giro di un anno. Grazie all'opera dei lavoranti, che combinarono sapienza tecnica e sensibilità artistica ricavata dalle antiche tradizioni locali, si riuscì a produrre pezzi di porcellane più belli e più precisi di quelli di Meissen¹⁶⁴. L'argilla adoperata – importata dalla Calabria (Fuscaldo e Porghelia) – dava una pasta "tenera" per l'assenza di caolino e dava uno splendido colore bianco, traslucido e con finissima grana. La vernice impiegata era molto compatta e produceva effetti di luce uniforme con toni cromatici molto delicati. Gli oggetti prodotti – costituiti da animali, uccelli, fauna campestre, gruppi di persone, ecc. – erano molto originali; particolare sensibilità vi era nell'impiego dei colori. In sintesi, si trattava di una produzione artistica che si distingueva dalle altre contemporanee per l'eleganza delle figure e la raffinatezza dei colori, in particolare per le serie floreali. In breve tempo, la ceramica di Capodimonte divenne famosa in Europa¹⁶⁵.

Purtroppo, l'azienda dei Borbone rimase in attività solo 16 anni, poiché, nel 1759, Carlo lasciò Napoli, per la Spagna, e decise di chiudere la produzione portandosi, nella nuova residenza, le maestranze e le attrezzature (forme, colori, ecc.)¹⁶⁶. Nel 1771, il figlio di Carlo, Ferdinando IV

¹⁶² Ibidem, pp. 22 – 23; L. Mosca, *Napoli e l'arte ceramica*, cit., pp. 15 – 20.

¹⁶³ *Disciplina della ceramica artistica e tradizionale di Capodimonte (Napoli)*, in "www.ceramics - online.it".

¹⁶⁴ R. Marrone, *Appunti per una storia dell'artigianato*, cit., pp. 28 – 29.

¹⁶⁵ E. Romano, *La porcellana di Capodimonte. Storia della manifattura borbonica*, Napoli, 1956, p. 26; TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., pp. 92 – 93.

¹⁶⁶ E. Romano, *La porcellana di Capodimonte*, Napoli, 1959, pp. 21 – 22; M. Schipa, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Milano – Roma, 1963, p. 63.

di Borbone, decise di aprire una nuova fabbrica di porcellana nella reggia di Portici e, due anni più tardi, anche nel Palazzo Reale di Napoli. All'inizio, la nuova azienda, poiché impiegò molti operai della precedente, riuscì a produrre pezzi ispirati alla fabbrica di Carlo. Ma, alla fine del '700, la direzione dell'impresa ferdinandea passò da Tommaso Perez, che non aveva introdotto grandi innovazioni, a Domenico Venuti, figlio e nipote di famosi archeologi, che diede alla fabbrica una nuova organizzazione con nuovi artigiani. La produzione si rinnovò dal punto di vista tecnico e per i pezzi prodotti: servizi di piatti ed altri oggetti, che, ancora oggi, fanno bella mostra nei maggiori musei d'Europa. Nel 1807, dopo l'arrivo dei francesi a Napoli, la fabbrica fu venduta ai privati¹⁶⁷.

Nell'Ottocento e Novecento, grazie alla ferrea formazione professionale realizzata nella fabbrica di Capodimonte e in quella ferdinandea, gli artigiani napoletani furono capaci di continuare un'attività, che era la somma della perizia tecnica e la sensibilità artistica. Si fondarono piccole e medie aziende artigiane che si tramandavano di padre in figlio i segreti delle tecniche di lavorazione. L'arte fu continuata con frequenti innovazioni e fondendo le nuove tecniche con la tradizione locale¹⁶⁸. Nel settore della produzione della terraglia, si affermarono i Del Vecchio e i Giustiniano. Per la terraglia decorata in stile ferdinandeo, per le terracotte di ispirazione archeologica e con la riproduzione dei fiori di Capodimonte, famose furono le famiglie degli artigiani Magliolo, Mollica, Colonnese, Savastano, Massa, Giustiniano ed Esposito¹⁶⁹. Alla fine del '900, le aziende artigiane che lavorano la ceramica erano 41 e producevano vasellame, servizi da tavola, pannelli murali, oggetti ornamentali, continuando la tradizione della produzione di Capodimonte e ferdinandea.

Nel 1990, la legge n. 188 regolò la lavorazione della ceramica artistica, prevedendo l'approvazione di appositi regolamenti delle singole re-

¹⁶⁷ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., pp. 93 – 94; G. Donadone, *La farmacia degli incurabili e la maiolica napoletana del '700*, Napoli, 1970, pp. 15 – 25.

¹⁶⁸ *Disciplina della ceramica artistica e tradizionale di Capodimonte*, cit., p. 1.

¹⁶⁹ C. Maiello, *L'arte della ceramica in Campania tra Ottocento e Novecento*, in "L'artigianato in Campania ieri ed oggi", a cura di F. Balletta, vol. II, Napoli, 1991, pp. 227 e sgg.; L. Mosca, *Napoli e l'arte della ceramica*, cit., pp. 151 – 161; G. Borrelli, *La scultura maiolicata a Napoli dall'Ottocento al Novecento*, in "Realtà del Mezzogiorno", a. XV, nn. 8 – 9, 1975, pp. 678 – 690; G. Borrelli, *Note inedite sulle famiglie Massa e Giustiniano del '700*, Faenza, 1929, pp. 25 – 30.

gioni dove l'arte aveva una tradizione e istituendo il *Registro dei produttori di ceramica artistica e tradizionale*, conservato dalle camere di commercio. Anche la Regione Campania predispose un regolamento intitolato *Disciplina della ceramica artistica e tradizionale di Capodimonte (Napoli)*, che fu approvato dal Consiglio Nazionale Ceramico nel 2004. Si trattava di regole molto vicine agli statuti delle antiche corporazioni. Nel regolamento di Napoli, fu previsto il diritto alla denominazione di “ceramica artistica di Capodimonte”, ai fini della conservazione delle caratteristiche tecniche e produttive dell'antica fabbrica borbonica. Pertanto si stabilì la zona di produzione, cioè la provincia di Napoli, le materie prime da adoperare, gli stili e le decorazioni di Capodimonte, le innovazioni che si potevano introdurre, il marchio, i controlli sulla produzione e i codici di comportamento delle vendite¹⁷⁰.

Le ceramiche di Ariano Irpino. Le prime notizie certe sulla esistenza di una fabbrica di ceramica, ad Ariano Irpino, risalgono al 1301, allorché gli angioini imposero dazi ai ceramisti e ai commercianti. In alcuni atti notarili siciliani del XV secolo, si parla di maioliche arianesi vendute a Palermo. Nella collezione di arte, conservata al Museo Civico di Ariano, vi sono frammenti di ceramiche con decorazioni di ispirazione islamica, cioè furono i conquistatori islamici che introdussero, in Sicilia, le tecniche dell'invetriatura, che dalla Sicilia furono introdotte ad Ariano¹⁷¹. D'altro canto, fin dal XIII secolo, ad Ariano, vi era una corporazione di ceramisti. Nel 1564, famosi ceramisti di Ariano erano Giovanni de Paulo de Milotta (o Bigotta), Vincenzo de Vitto e Vincenzo Marraffino. Dal catasto onciario del 1753, ad Ariano, risultavano 42 botteghe di faenzari e commercianti di terraglie¹⁷². Dal catasto del 1813, voluto dai governanti francesi, risulta che gli artigiani della ceramica erano venti, cioè si erano dimezzati.

Fra la fine del '700 e l'inizio dell'800, la produzione di ceramiche arianesi comprendeva fiasche, coppe e brocche. Particolari erano le fiasche e le coppe a “segreto”, cioè dalla produzione complessa, con l'interno diviso da intelaiature, che permettevano la presenza, contem-

¹⁷⁰ *Disciplina della ceramica artistica e tradizionale di Capodimonte*, cit., pp. 1 – 11.

¹⁷¹ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 89; *Disciplinare di produzione della ceramica artistica e tradizionale di Ariano Irpino*, in “www.ceramics - online.it”, p. 1.

¹⁷² *Disciplinare di produzione della ceramica artistica e tradizionale di Ariano Irpino*, cit., p. 1.

poraneamente, di due bevande. Oltre alla struttura di questi contenitori, va sottolineata la loro bellezza, perché festosamente decorati con frutti e fiori e foglie stilizzate; rappresentavano figure umane o geometriche, dipinte con colori sgargianti¹⁷³.

Dalla metà dell'Ottocento alla metà del Novecento, la lavorazione della ceramica di Ariano si spense per l'avanzare delle grandi imprese e per le frane che colpirono la collina dove la cittadina sorge, sotterrando le fornaci delle grotte. Alla metà del Novecento, alcuni artigiani locali vollero rilanciare la produzione della ceramica, introducendo le nuove tecnologie, ma recuperando le caratteristiche della produzione di Ariano. Alla fine del Novecento, si producevano oggetti diversi: acquasantiere, caponate, mattonelle votive, fiasche, comprese quelle a "segreto", boccali decorati. Furono riprese le decorazioni floreali e si adoperarono gli stessi colori forti che caratterizzavano la ceramica locale. Oggi, ad Ariano, lavorano quattro aziende artigiane che mantengono viva la tradizione. A ravvivare tale lavoro vi è anche la Scuola Media Statale Aurelio Cavotti, dove si insegna l'arte della ceramica¹⁷⁴.

Le ceramiche di Cerreto Sannita e di San Lorenzello. La storia di Cerreto Sannita, assieme a quella di San Lorenzello, in provincia di Benevento, ha uno spartiacque molto preciso, cioè il terremoto del 1688, che, in pochi minuti, rase al suolo i due centri abitati¹⁷⁵. Dell'arte della ceramica esistente nella vecchia Cerreto si sa poco, perché sono rimasti solo alcuni pezzi integri, che ci consentono di definire lo stile e la produzione. Comunque, l'esistenza della lavorazione della ceramica è documentata dagli atti notarili del 1500 e del 1600, dove si citano bacili, "giarrette", "giarre da lavare le mani", "solari", ecc., che sarebbero stati prodotti in loco. Tuttavia, da alcuni documenti dell'Archivio Storico Diocesano, risulta che, prima del terremoto, esisteva una strada detta "delli Pignatarri"¹⁷⁶.

Le ceramiche di Cerreto e di San Lorenzello, come tutte le produzioni del mezzogiorno d'Italia, prima del '700, risentirono dello stile i-

¹⁷³ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 90.

¹⁷⁴ *Disciplinare di produzione della ceramica artistica e tradizionale di Ariano Irpino*, cit., pp. 4 – 5.

¹⁷⁵ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 95.

¹⁷⁶ N. Vigliotti, *I Giustiniano e la ceramica cerretese*, Telesse Terme, 1991, p. 14; *Atti criminali*, in "R. Piscitelli, Chiesa Telesina, luoghi di culto, di educazione, di assistenza nel XVI e XVII secolo", Benevento, 1977, p. 92.

slamico. Pertanto, la produzione, frutto dell'incontro fra la civiltà cristiana e quella musulmana, venne definita "partenopeo – araba"¹⁷⁷. Le materie prime adoperate erano le argille locali; anche lo smalto veniva prodotto a Cerreto; i colori utilizzati erano, prevalentemente, giallo intenso (tipo di Cerreto), verde – rame, arancione e manganese. I temi erano di ispirazione religiosa; tuttavia, non mancavano motivi floreali, familistici, spesso ittomorfi. I pezzi prodotti servivano per l'uso comune della popolazione, ma vi erano anche lavori "da pompa" o "da parata", che venivano venduti in molte parti della penisola¹⁷⁸.

Per la ricostruzione di Cerreto e di San Lorenzello distrutte dal terremoto, da Napoli, si trasferirono diversi artigiani e fra questi alcuni ceramisti, che riaccesero la passione degli artigiani locali per la lavorazione della creta. Fra gli artigiani partiti da Napoli – in particolare dal Borgo Loreto, dove si trovavano numerose fornaci di ceramisti – vi erano Nicolò Russo e Antonio Giustiniano. "Si opera così – è scritto nel disciplinare di produzione dei ceramisti di Cerreto Sannita e di San Lorenzello – una suggestiva osmosi: Napoli offre alla contea di Cerreto, fondo dei Carafa, artigiani in possesso di schemi compositivi piuttosto aulici e barocchi, Cerreto Sannita e San Lorenzello li restituiscono a Napoli – come nel caso di Nicola Giustiniano, figlio di Antonio, nato a San Lorenzello il 7 gennaio 1732 – capaci di arricchire quegli schemi della vivacità tipica dei colori locali e di una spiritosa impronta rusticana, deliziosamente primitiva"¹⁷⁹. Oltre ai ceramisti napoletani trasferiti a Cerreto, continuatore della tradizione naturalistica fu Tommaso Marchitto, che produsse vasi ad imitazione dello stile greco ed etrusco. I pezzi prodotti erano costituiti da anfore, lucerne, mascheroni per fontane, mattonelle, stoviglie di ogni tipo, statuette e pastori. I disegni erano, prevalentemente, costituiti da fiori e foglie in stile sobrio e spontaneo, quasi rustico; colori bellissimi prendevano gli uccelli e le farfalle, dove prevaleva il giallo e il blu. Comunque la produzione di scuola sannitica era divisa in cinque gruppi: 1) piatti per uso domestico di colore bianco – azzurro o bianco – grigiastro; 2) maioliche che riproducevano stemmi gentilizi; 3) piatti e vasi sagomati con motivi a spirale con alberi della vi-

¹⁷⁷ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 96.

¹⁷⁸ *Disciplinare di produzione della ceramica artistica e tradizionale di Cerreto Sannita e San Lorenzello*, in "www.ceramics - online.it", p. 1.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 1.

te; 4) fiaschette schiacciate e vasi per farmacie dipinti di blu; 5) acquasantiere dipinte con colore blu, giallo e verde.

Anche la produzione di Cerreto e di San Lorenzello fu influenzata dagli stili adottati, nel Settecento, in altre parti d'Europa, come i "bianchi" di Faenza, la produzione della Francia meridionale (Montpellier e Samader), le ceramiche spagnole e quelle toscane¹⁸⁰.

L'evoluzione della produzione di Cerreto, diversamente da quanto si verificava in altre parti d'Italia – dove si ebbe decadenza dalla seconda metà dell'800 –, continuò per tutto il XIX secolo assumendo un nuovo stile, cioè le forme sinuose del rococò, sulla scia di quanto stava accadendo a Napoli con gli artigiani che avevano ereditato l'esperienza delle ceramiche di Capodimonte¹⁸¹. Gli artigiani che oggi continuano a produrre ceramiche caratteristiche di Cerreto sono ben sei. Anche per Cerreto Sannita, assieme a San Lorenzello, si è realizzato un apposito marchio della ceramica e sono state approvate dal Consiglio Nazionale Ceramico, in data 21 novembre 2001, le regole "*Disciplinari di produzione della Ceramica Artistica e Tradizionale di Cerreto Sannita – San Lorenzello*"¹⁸².

Le ceramiche di Vietri sul Mare. La produzione delle maioliche di Vietri, conosciuta in tutto il mondo, risulta documentata dal Medioevo e si intensifica nei secoli successivi. La storia di Vietri è legata a quella di Salerno, da cui dipendeva amministrativamente come feudo ed economicamente per i traffici marittimi e commerciali, che passavano per i porti delle due cittadine. La produzione di ceramica, nel salernitano, era dovuta alla presenza di cave di argilla. La invetriatura fu importata dalle famiglie di ebrei, che si stabilirono sulla costa fra il 1160 e il 1173. Comunque, le ricerche di Donatone¹⁸³ e Tortolani¹⁸⁴ hanno documentato

¹⁸⁰ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., pp. 96 – 97.

¹⁸¹ Ibidem, pp. 96 – 97.

¹⁸² *Disciplinare di produzione della Ceramica Artistica e Tradizionale di Cerreto Sannita – San Lorenzello*, cit., pp. 1 – 5.

¹⁸³ G. Donatone, *Maiolica popolare campana*, Cava dei Tirreni, 1976, pp. 19 – 20; L. Barone, *Cenni storici sulla ceramica vietrese*, a cura del "Centro studi sociali e culturali per la ceramica", Vietri sul Mare, 1981, p. 10; A. Compagnone, *La ceramica di Vietri*, in "Guida alla storia di Salerno e provincia", Salerno, 1982, pp. 25 – 30.

¹⁸⁴ G. Tortolani, *La ceramica salernitana nel secolo XI – XIII*, in "Faenza", n. 3 – 4, 1982, pp. 178 – 183.

la presenza di artigiani della ceramica a Vietri, fin dal Medioevo¹⁸⁵. Il primo documento di archivio che dimostra la lavorazione della ceramica vietrese è del 1472¹⁸⁶. Nella seconda metà del Cinquecento, importante era il commercio che si svolgeva nel porto di Vietri relativo ai prodotti tessili e alle ceramiche, le seconde provenivano anche da altre città, come San Severino e Giffoni.

Fra il '500 e il '600, i maestri di Vietri più affermati erano Loffredo, Cassetto e Pizzacoro, che adottavano lo stile di Faenza. La produzione di questi artigiani era molto varia, ma si distingueva per bellezza le saliere, le acquasantiere, le tazze, le coppe da brodo, oltre ad oggetti più comuni, come scodelle, vasi, arcinati, fiaschi, langelle e caroselli¹⁸⁷.

All'inizio del Seicento, il movimento della popolazione, che si ebbe dalle zone interne verso la costa, interessò anche Vietri, dove arrivarono ceramisti di Castelli d'Abruzzo, che arricchirono le esperienze degli artigiani locali¹⁸⁸. Successivamente, furono gli artigiani di Vietri che si trasferirono in altri centri di produzione della ceramica. Fra il 1500 e il 1600, oltre alle stoviglie e alle acquasantiere, a Vietri, si diffuse la produzione di mattonelle per la decorazione dei luoghi sacri, come campanili, cupole di chiese, di cui si ricorda quella di S.Giovanni di Vietri (1609). A queste si aggiunsero le mattonelle votive e decorative, che, sempre più spesso, ornavano le case, di cui va segnalato il pannello, del 1680, collocato sul corso principale di Vietri. Dopo il Seicento, i rivestimenti dei palazzi e delle chiese con ceramiche di Vietri andarono sempre più diffondendosi¹⁸⁹.

Nella seconda metà dell'Ottocento, si ebbe l'uso dei pavimenti per l'edilizia civile in cotto decorato¹⁹⁰. Un notevole impulso alla ceramica

¹⁸⁵ P. Peduto, *Ceramica e cultura urbana. Proposta di lettura da reperti del castello di Salerno*, in "Campo", n. 7, 1981, pp. 13 – 14; A. Della Porta, *La ceramica vietrese: un'arte di molti secoli*, in "Marina di Vietri", Cava dei Tirreni, 1984, pp. 15 – 16.

¹⁸⁶ *Disciplinare di produzione della Ceramica Artistica e Tradizionale di Vietri sul Mare*, in "www.ceramics - online.it", p. 1; TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 102.

¹⁸⁷ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 103.

¹⁸⁸ A. Sinno, *Commercio e industrie nel salernitano dal XII ai primordi del XIX secolo*, Salerno, 1954, pp. 10 – 15; AA.VV., *Artigianato: ceramica di Vietri*, in "Quaderni Elisse", n. 1, Napoli, 1973, pp. 3 – 5.

¹⁸⁹ *Disciplinare di produzione della Ceramica Artistica e Tradizionale di Vietri sul Mare*, cit., pp. 1 – 2; A. Tesauero, *Le faenzare di Vietri nei catasti*, in "Campo", n. 7, Salerno, 1981, pp. 20 – 25.

¹⁹⁰ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., pp. 103 – 104; M.A. Iannelli, *La produzione ceramica vietrese nella seconda metà dell'800*, Salerno, 1987, pp. 5 – 11; P. Capone, *La*

artistica di Vietri si ebbe ad opera dei maiolicari Punti e Tajani, che, all'inizio del '900, vendevano ceramiche agli stranieri in vacanza sulla costiera amalfitana. Nel 1914, risultavano attive, a Vietri, 30 fornaci¹⁹¹.

Negli anni 1924 – 1935, arrivarono, a Vietri, gruppi di artigiani olandesi e tedeschi, che si dedicarono alla lavorazione della ceramica, introducendo uno stile particolare, che prese il nome di “periodo tedesco”. Il maggiore impulso a tale produzione venne dall'ebreo tedesco Max Melamerson, che, attratto dalla notorietà internazionale delle maioliche vietresi e animato dal desiderio di sperimentare nuove forme artistiche, aprì una fornace a Vietri. Nel 1925, l'esempio di Melamerson fu seguito da Strudman, che aprì una fornace a Raito (frazione di Vietri). Furono questi i pionieri della produzione tedesca, che sposarono la cultura espressionistica tedesca con i valori e la tradizione locale¹⁹². Le scene riprodotte, in questo periodo, erano quelle della vita locale: pescatori, mamme con bambini, venditori ambulanti, ecc. La ricerca dell'armonioso venne identificata anche nelle gestualità e nel cromatico. Novità furono introdotte dal tedesco Richard Dolker con fondi neri al posto dei colori solari. Si trattava di colori che davano il senso del mistero nelle scene religiose e nei percorsi di vita che venivano riprodotti. Comunque, erano colori forti senza sfumature, che venivano accostati creando contrasti cromatici, facendo risaltare le figure che rappresentavano¹⁹³.

Con la ventata di innovazione introdotta dagli stranieri vennero alla luce, a metà '900, nuovi grandi artisti come Giovannino Carrano, i fratelli Procida, i fratelli Solimene, Andrea D'Arienzo e soprattutto Guido Gambene, “che apporterà una forte tensione artistica alla ceramica vietrese”¹⁹⁴.

Nel secondo dopoguerra, la ceramica di Vietri, per i suoi pavimenti e per i souvenir, si affermò a livello nazionale e internazionale, grazie anche alla crescita del turismo. All'inizio del Duemila, le botteghe artigiane

ceramica vietrese. Un primo rapporto sull'Ottocento, Salerno, 1983, pp. 10 – 11; G. Tortolani, *La ceramica di Vietri del XIX secolo*, in “Faenza”, n. 4 – 6, pp. 309 – 313.

¹⁹¹ C. Maiello, *L'arte della ceramica in Campania*, cit., p. 239.

¹⁹² Ibidem, p. 239.

¹⁹³ A. Compagnone, *Profilo storico della ceramica di Vietri*, in “Apollo”, Bollettino dei musei provinciali di Salerno, 1984, p. 20.

¹⁹⁴ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 104; V. Panebianco, *La maiolica d'arte di Vietri sul Mare*, in “Salernum”, n. 1, 1935, pp. 7 – 15.

che lavorano e commercializzano la ceramica, a Vietri, sono 62, cioè più della metà del numero dei ceramisti esistenti in Campania¹⁹⁵. Per garantire la qualità del prodotto, anche per Vietri, furono approvate dal Consiglio Nazionale della Ceramica, nel novembre del 2002, norme *Disciplinare di produzione della Ceramica Artistica e Tradizionale di Vietri sul Mare*. Tali norme, oltre ad identificare il marchio e fissare le materie prime e i colori da impiegare, stabilirono, per le aziende registrate alla Camera di Commercio di Salerno, la tenuta di un *Diario di bottega*, nel quale bisognava riportare “le notizie attinenti alle particolari lavorazioni intraprese (data, inizio, quantità di produzione programmata, modello o forma, fasi di cottura, fasi di decorazione, quantità eliminata e dichiarata non conforme, quantità di prodotto finito, richiesta ispezione del Comitato Disciplinare)”. L’esistenza del Comitato Disciplinare fu previsto dalla legge n. 188 del 9 luglio 1990 e regolato con il D.M. del 15 – 7 – 1996, n. 506 (G.U. 228 del 28 settembre 1996)¹⁹⁶.

5. L’arte dell’intarsio a Sorrento

L’intarsio è l’arte che utilizza la diversità dei colori del marmo o del legno per riprodurre figure o disegni geometrici. A Sorrento, dalla prima metà dell’Ottocento, con la sempre maggiore affermazione del turismo, si diffuse l’intarsio in legno. Si cominciò con piccoli oggetti intarsiati che venivano venduti come souvenir ai turisti che visitavano Sorrento¹⁹⁷. Il primo artigiano che fece tesoro e nobilitò l’intarsio di Sorrento - un lavoro che già si effettuava a Napoli - fu Luigi Gargiulo che, nel 1844, veniva considerato come abile costruttore “di ogni sorta di mobile”¹⁹⁸. A Gargiulo si affiancò l’artigiano Antonino Damora e insieme arricchirono l’intarsio di nuovi elementi, come cinque foglie traforate, una sull’altra, di diversi colori. I legni adoperati erano quelli degli

¹⁹⁵ TCI e AICC, *Le città della ceramica*, cit., p. 140.

¹⁹⁶ *Disciplinare di produzione della Ceramica Artistica e Tradizionale di Vietri sul Mare*, cit., pp. 3 – 5.

¹⁹⁷ V. Russo, *L’intarsio e il suo sviluppo nell’economia sorrentina dall’Ottocento al Novecento*, in “L’artigianato in Campania ieri ed oggi”, a cura di F. Balletta, Napoli, 1991, pp. 339 – 345.

¹⁹⁸ G. Maldacea, *Storia di Sorrento*, Napoli, 1844, p. 217; V. Russo, *La tarsia sorrentina*, Sorrento, 1981, p. 10.

alberi di arancio, ulivo e noce. Più tardi, questi legni, nonostante le critiche di alcuni artisti, per meglio sfruttare i contrasti cromatici, furono colorati artificialmente¹⁹⁹. I motivi ispiratori dei primi intarsiatori furono di origine classica e folkloristica: le rovine dell'antica Pompei, le così dette "grottesche" (fantastiche rappresentazioni di figure umane ed animali intrecciati con foglie e fiori), i costumi napoletani, ecc. Questi temi, nei primi del '900, si ampliarono passando a scene di vita quotidiana raffiguranti mestieri, scene religiose, danze folkloristiche, ecc. Importantissimo rappresentante della tarsia sorrentina fu il Grandville, nel cui laboratorio si formarono Giuseppe Gargiulo e Francesco Cuccaro, autori del coro del duomo di Capua, distrutto durante la seconda guerra mondiale.

Con il passare del tempo, i lavori, principalmente volti al mercato turistico, persero valore, soprattutto nel Novecento, per l'impiego dei macchinari. Ma c'è chi non si è mai arreso alle esigenze della moderna economia. Esiste sempre una produzione qualificata, che segue le fasi tradizionali del lavoro manuale: disegno, taglio dei sottili fogli di legno policromo, ombratura dei pezzi con la sabbia rovente, connessione dei pezzi e lucidatura²⁰⁰.

L'interesse per l'arte dell'intarsio derivò anche dall'apertura di una "Scuola d'Arte", nel 1886, che fu diretta per diversi anni dal garibaldino Francesco Grandi²⁰¹.

Nel Novecento, l'economia sorrentina cambiò volto. Fin dai primi decenni del secolo, l'agricoltura (pure mantenendo il suo ruolo primario nell'economia) risentì negativamente della concorrenza degli agrumi della Florida e della California. L'allevamento del baco quasi scomparve. Ruolo dominante assunse l'industria turistica e l'artigianato con il suo commercio. Il secondo, ereditando gli insegnamenti di Grandi, ebbe importanti esponenti in G. Sole e nei fratelli Fiorentino. Nei primi anni del Novecento, le aziende artigiane che lavoravano l'intarsio, a Sorrento, erano una ventina e davano lavoro a circa duecento famiglie. Un ter-

¹⁹⁹ F. Grandi, *L'arte della tarsia a Sorrento*, Sorrento, 1981, pp. 13 – 15.

²⁰⁰ C. Merlo, *Guida della città di Sorrento, del villaggio di S. Agata, e dell'isola di Capri*, Napoli, 1857, p. 23; G. Orgitano, *Sorrento*, in "Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti", Napoli, 1858 (e 1866), p. 52; V. Russo, *L'intarsio e il suo sviluppo*, cit., pp. 350 e sgg.

²⁰¹ R. Pane, *La R. Scuola d'Arte per la tarsia e l'ebanisteria di Sorrento*, Firenze, 1941, p. 36; V. Russo, *La tarsia sorrentina*, cit., p. 30.

zo della produzione veniva venduto ai turisti che si recavano sulla costiera sorrentina e la parte rimanente si esportava in altre città italiane o all'estero, dove la domanda più consistente arrivava dalla Svizzera, dall'Argentina e dalla Gran Bretagna²⁰². La tarsia sorrentina non fu immune dagli effetti negativi della prima guerra mondiale, anche se la crisi fu di breve durata. Le condizioni dell'artigiano, nel primo dopoguerra, non furono floride. L'introduzione di alcune macchine (sega, fresatrice, ecc.) aveva facilitato il lavoro, ma gli artigiani soffrirono la miseria per i bassi guadagni che realizzavano²⁰³.

La politica economica del fascismo non risollevò l'economia sorrentina. L'artigianato cercò nuovi sbocchi nella produzione di oggetti utili, come portasigarette, bastoni, vassoi, trousse, ecc. Tuttavia, quell'attività aveva bisogno di un razionale intervento dello Stato, che non arrivò. Così l'artigianato languì per le scarse esportazioni verso l'America Latina e la Germania²⁰⁴.

Nel secondo dopoguerra, l'artigianato sorrentino continuò ad essere chiuso in forme rigidamente individualistiche. Nel 1947 e nel 1954, furono compiuti due tentativi di associazione e di cooperativa, ma fallirono per la scarsa adesione degli artigiani²⁰⁵. Intanto si delineava il "miracolo economico" italiano. La maggiore domanda portò ad esigenze di accelerazione del ritmo produttivo. La lucidatura dei mobili, ad esempio, fu fatta a spruzzo e non più a tampone e si sostituì l'archetto con le macchine elettriche. Per conseguenza le condizioni degli artigiani peggiorarono per il più elevato rischio di intossicazione e di incendio²⁰⁶.

Nel decennio 1955-65, crebbero le iniziative nel campo dell'intarsio. Alcuni artigiani, avendo capitali sufficienti, presero contatto con importatori stranieri; altri si resero autonomi aprendo negozi propri, ecc.. La

²⁰² J. Francescon, *L'industria sorrentina della tarsia*, in "Le piccole industrie", a cura della Scuola d'Arte di Sorrento e del Ministero dell'Industria e del Commercio, n. 4, anno 1941, p. 3.

²⁰³ V. Russo, *La tarsia sorrentina*, cit., pp. 361 e sgg.; G. De Maio, *Capolavori di tarsia sorrentina*, in "La voce di S. Antonino Abate", a. XXVIII, n. 5, settembre – ottobre 1951.

²⁰⁴ V. Iannuzzi, *Arte nostra. La tarsia sorrentina*, in "Minerva sorrentina", a. II, nn. 6 – 7, giugno – luglio 1934, p. 112; V. Russo, *La tarsia sorrentina*, cit., pp. 361 – 371.

²⁰⁵ S. Russo, *Nell'artigianato*, in "Il Corriere della penisola sorrentina", del 24 novembre 1947; U. Centro, *L'Associazione Artigiana Sorrentina*, in "Il Corriere della penisola sorrentina" del 28 novembre 1947.

²⁰⁶ Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie, *Studio per la razionalizzazione delle lavorazioni dell'intarsio a Sorrento*, Roma, 1964, p. 21.

situazione, comunque, non migliorò²⁰⁷.

Conclusioni

La storia dell'artigianato artistico della Campania fra età moderna e contemporanea ha caratteristiche comuni all'artigianato di altre regioni italiane e peculiarità legate al territorio, cioè alla storia della popolazione e dell'economia regionale.

Le caratteristiche comuni all'artigianato di altre parti d'Italia sono diverse. La prima riguarda la soddisfazione degli artigiani nel produrre dei lavori frutto delle loro abilità tecniche, del senso del bello che devono possedere, alla capacità di costruire figure armoniose, alla soddisfazione di immortalare scene della natura, della storia locale e della tradizione religiosa. Il lavoro degli artigiani è frutto di una ricchezza materiale, ma è anche la trasfusione nel lavoro delle sensazioni degli artigiani, compresa la convinzione di produrre pezzi che verranno ricordati nei secoli.

La seconda caratteristica comune è la capacità di rinnovamento, adottando anche nuove materie prime e nuove tecniche, adattando la produzione alle rinnovate esigenze della domanda degli acquirenti.

Una terza caratteristica comune è la bottega come luogo di formazione dei giovani per apprendere un mestiere. Tale funzione fu svolta prevalentemente in epoca preindustriale, mentre nell'Ottocento e nella prima metà del Novecento il compito degli artigiani maestri fu affiancato dalle scuole d'arte (per il corallo, per l'intarsio, per la seta, ecc.). Tali scuole, nella seconda metà del '900, furono trasformate in licei, per cui in alcuni casi, la regione, dagli anni '90 in poi, ha dovuto creare appositi istituti dove la istruzione tecnica prevale sugli insegnamenti di cultura generali.

Queste sono solo alcune caratteristiche comuni dell'artigianato campano e di quello di altre regioni e se ne potrebbero aggiungere altre: fusione del capitale con il lavoro; legame familiare fra gli operai delle aziende; autofinanziamento e diffidenza verso il credito bancario o altre forme di indebitamento.

Fra le caratteristiche peculiari dell'artigianato campano la prima ri-

²⁰⁷ Partito Socialista Italiano, *Problemi sorrentini: l'artigianato*, aprile 1975, pp. 1 e sgg.; V. Russo, *La tarsia sorrentina*, cit., pp. 371 – 382.

guarda la trasposizione, nelle opere d'arte, dei costumi e delle bellezze naturali e archeologiche locali. Ciò vale per la lavorazione dell'intarsio, del corallo e della ceramica di Capodimonte, di Vietri e di Ariano Irpino.

Altra caratteristica comune fu il processo di aggregazione che si ebbe degli artigiani, fra il 1200 e il 1700, allorché si formarono le corporazioni. Tale processo, in Campania, si rafforzò fra la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, allorché, con l'intervento dei governanti, furono create grandi imprese che producevano seta, ceramiche e corallo. Dalla prima metà dell'Ottocento, si ebbe un processo inverso di frantumazione delle grandi imprese in numerose piccole aziende artigiane, dove i lavoratori mettevano a frutto le esperienze acquisite nelle grandi imprese. Ciò è accaduto per la lavorazione della seta, del corallo e della ceramica.

Una terza specificità dell'artigianato campano è la capacità degli imprenditori di commercializzare i prodotti sui mercati internazionali. La produzione del corallo, della seta e dell'intarsio oggi costituiscono una voce importante della bilancia dei pagamenti italiani, assieme all'abbigliamento e ai prodotti della moda. La vendita fu effettuata prima sui mercati orientali, poi sui mercati europei, negli Stati Uniti e in America Latina.

Una ultima caratteristica dell'artigianato campano e meridionale in generale, è il disinteresse delle istituzioni per sostenere la loro crescita, agevolando le aggregazioni e creando le infrastrutture necessarie per favorire la lavorazione e la commercializzazione dei prodotti. Con la rivoluzione industriale, con il fordismo e con il trionfo del capitalismo finanziario, l'attività degli artigiani meridionali – non solo quelli del settore artistico – sono stati schiacciati e dimenticati dalle istituzioni, che hanno favorito la crescita, prevalentemente, delle grandi imprese. Solo negli ultimi decenni del Novecento e nei primi anni del nuovo secolo, si è capito che il lavoratore non può essere costretto per ore ed ore a compiere movimenti ripetitivi vicino a una macchina e spesso per una vita intera. Il lavoratore ha bisogno di gratificazioni, ha bisogno di realizzare il terzo fattore della produzione – il fattore P, come iniziale di "Piacere" – che non viene considerato nei calcoli della produttività e della produzione nazionale. Negli ultimi venti o trenta anni, nel Mezzogiorno, si è avuta la crescita delle piccole imprese e dell'artigianato, grazie alle iniziative degli enti locali – regioni, province e comuni – per la

valorizzazione dell'artigianato artistico, accompagnati dalla crescita del turismo, che diffonde nel mondo le bellezze naturali e culturali del Mezzogiorno.