



**ETTORE A. SANNIPOLI**

**ANCORA SULLA DECORAZIONE A FASCE DELLE CERAMICHE ROMETTI**

**2017**

## ANCORA SULLA DECORAZIONE A FASCE DELLE CERAMICHE ROMETTI

*Ettore A. Sannipoli*

Mi preme in questa sede tornare sulla decorazione a fasce tipica delle celebri Ceramiche Rometti di Umbertide, dato che in un mio precedente e breve articolo, pubblicato l'anno scorso sulle pagine de «L'Eugubino»,<sup>1</sup> ho forse trattato in maniera troppo sintetica questo argomento, tanto da ingenerare delle incomprensioni in alcuni lettori, ivi compreso lo storico dell'arte Lorenzo Fiorucci.

Il mio articolo traeva spunto dalla bella mostra *Epigoni e falsi di Rometti. La fortuna stilistica della manifattura umbra*, inaugurata al Fa.Mo. Museo galleria Rometti di Umbertide il 23 settembre 2016, nel cui catalogo compare tra l'altro un saggio di Fiorucci intitolato *Soggetto e oggetto: Metodo per una ipotesi di lettura della decorazione a fasce della Rometti*,<sup>2</sup> dal quale traggio, per iniziare, il brano che segue:

«Se per Prampolini,<sup>3</sup> attivo nella capitale, la macchina è l'elemento simbolo della modernità e la città il luogo in cui questa si esplica maggiormente, per Dottori,<sup>4</sup> che vive nella verde e rurale Umbria, il rinnovamento passa attraverso un nuovo rapporto con la natura, ed in particolare in un modo diverso di concepire il paesaggio: non più semplicemente descrittivo e sognante, ma capace di restituire una visione atmosferica della realtà.<sup>5</sup> Nelle vedute paesaggistiche dell'artista perugino si nota innanzitutto la luce iridescente, descritta attraverso il susseguirsi di cerchi concentrici ritmicamente omogenei, che scandiscono le diverse gradazioni di colore espandendosi orizzontalmente nello spazio pittorico, procedendo cioè da un punto centrale intensamente luminoso verso le zone laterali gradualmente in ombra. Si veda, ad esempio, *Aurora Umbra* [FIG. 1], del 1922 conservato oggi al museo del Novecento a Milano[, che] è uno dei più famosi trittici dipinti da Dottori e che ebbe vasta eco trattandosi della prima opera futurista ad essere esposta in un contesto ufficiale come la Biennale di Roma nel 1923».

---

<sup>1</sup> E.A. SANNIPOLI, *Opere a Gubbio in "stile Rometti"*, in «L'Eugubino», a. LXVII (2016), n. 6, pp. 16-18.

<sup>2</sup> L. FIORUCCI, *Soggetto e oggetto: Metodo per una ipotesi di lettura della decorazione a fasce della Rometti*, in *Epigoni e falsi di Rometti. La fortuna stilistica della manifattura umbra*, a cura di M. Caputo, L. Fiorucci, G. Levi, s.l. 2016, pp. 140-153.

<sup>3</sup> Enrico Prampolini (Modena, 1894 – Roma, 1956), artista futurista (n.d.r.).

<sup>4</sup> Gerardo Dottori (Perugia, 1884 – 1977), pittore futurista (n.d.r.).

<sup>5</sup> In nota: A. BAFFONI, *Enrico Prampolini e Gerardo Dottori: la polemica tra "Arte meccanica" e "Futurismo rurale"* in «Commentari d'arte», a. XVI (2010), n. 46-47, pp. 92-104.



Fig. 1 – G. Dottori, *Aurora Umbra*, 1922, olio su tela. Milano, Museo del Novecento.

«Nella ricerca di quest'iridescenza atmosferica, in modo analogo ma con significative differenze, Cagli e Baldelli<sup>6</sup> decorano gli sfondi delle loro ceramiche, procedendo tuttavia in modo più analitico e frammentato e ricorrendo a fitte fasce colorate e circolari che si susseguono su tutta la superficie dell'oggetto. Il risultato finale è avulso da ogni riferimento descrittivo e muove di fatto verso un'astrazione che conserva nell'atmosfera luminosa di un paesaggio l'unico legame con la realtà. Anche la rappresentazione dell'iridescenza luminosa non ricalca le traiettorie orizzontali dei dipinti di Dottori, ma procede in linea verticale: dall'alto della fonte luminosa del sole e del cielo, verso l'oscurità della terra in basso. L'attenzione analitica con cui Baldelli e Cagli selezionano i toni di uno stesso colore (scuro - medio - chiaro) fa pensare al tonalismo con cui il secondo affronterà la successiva avventura romana sulla scia degli insegnamenti di Scipione e Mafai.<sup>7</sup> Il rigore quasi matematico nel realizzare le fasce, in genere composto da un *pattern* formato da tre - quattro linee, una per ogni tono di colore, dal più scuro al più chiaro, che variano salendo verso l'alto, e il mutare del loro spessore in infinite combinazioni rivelano la grande qualità e perizia con cui sono concepiti i manufatti seriali della Rometti in questo breve periodo che, dai cataloghi storici in nostro possesso, si può circoscrivere fino al 1933. Tra gli altri riferimenti che è possibile rintracciare, questa successione schematica di linee sembra far tesoro anche della teoria dei colori che Johannes Itten andava spiegando dal 1919 al Bauhaus di Weimar».<sup>8</sup>

A mio giudizio le dizioni «iridescenza atmosferica» e «iridescenza luminosa» (ma anche «luce iridescente») adoperate in questo scritto da Lorenzo Fiorucci, risultano imprecise sia nel caso del «susseguirsi di cerchi concentrici ritmicamente omogenei» nei dipinti di Dottori sia in quello della

<sup>6</sup> Corrado Cagli (Ancona, 1910 – Roma 1976) e Dante Baldelli (Città di Castello, 1904 – 1954), artisti attivi alle Ceramiche Rometti (n.d.r.).

<sup>7</sup> Gino Bonichi, in arte Scipione (Macerata, 1904 – Arco, 1933) e Mario Mafai (Roma, 1902 – 1965), pittori della "Scuola romana" (n.d.r.).

<sup>8</sup> FIORUCCI, *Soggetto e oggetto* cit., pp. 143-144.

decorazione a fasce che caratterizza molte delle ceramiche Rometti. Infatti il termine «iridescenza», in senso proprio, significa esattamente quanto segue:

«Proprietà di alcuni corpi di diffondere i raggi luminosi in modo da produrre un effetto cromatico simile all'arcobaleno; l'effetto ottico che ne deriva; colori, riflessi cangianti simili a quelli dell'arcobaleno» [FIG. 2].<sup>9</sup>



Fig. 2 – Iridescenza del gasolio in una strada bagnata.

Proprietà, effetto, colori e riflessi che non sono riscontrabili né nei dipinti di Dottori né nelle ceramiche della Rometti di cui parla Fiorucci. Infatti i «cerchi concentrici» del pittore perugino «scandiscono le diverse gradazioni di colore», quasi sempre nelle tonalità del giallo, del verde e soprattutto del blu, mentre le fasce delle ceramiche umbertidesi in genere «selezionano i toni di uno stesso colore (scuro - medio - chiaro)», senza alcun riferimento a effetti cromatici simili a quelli dell'arcobaleno.

Per quanto riguarda le aggettivazioni del termine «iridescenza», va puntualizzato che «luminosa» costituisce sostanzialmente un pleonasma (l'iridescenza di per sé è sempre luminosa), mentre «atmosferica» – lo vedremo meglio in seguito – sembra non corrispondere alle peculiarità della decorazione a fasce della Rometti in quanto, come può ricavarsi dal Listino 1933 della manifattura,

---

<sup>9</sup> S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino 1973, vol. VIII, p. 528.

Altre definizioni di «iridescenza»: «Fenomeno ottico per cui un fascio di luce si decompone nei colori dell'iride» (N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna 2007, p. 982); «Fenomeno ottico, caratteristico di alcuni minerali, consistente in riflessi superficiali e talvolta mobili dai colori dell'iride» (G. DEVOTO, G.C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze 1971, p. 1215).

non di atmosfera in questo caso generalmente si tratta ma di «ambiente (terra, acqua, aria) su cui la figurazione è posta».<sup>10</sup>

Il termine «iridescenza», nel senso in cui l'intende Fiorucci, risulta inoltre inopportuno riferendosi alla ceramica, poiché negli studi su questa materia esso già viene più appropriatamente impiegato per designare altri aspetti e fenomeni, primi fra tutti alcuni effetti ottici ottenuti per diffrazione della luce nel campo specifico dei lustri metallici.

Sono questi i motivi che, nel breve articolo del 2016 già richiamato all'inizio, mi hanno indotto a sostituire le dizioni adoperate da Fiorucci con il termine 'onde', messo tra apici per indicare che, nei casi in questione, ci saremmo trovati di fronte a delle rappresentazioni simboliche delle onde elettromagnetiche (e, come vedremo, in alcuni casi anche delle onde acustiche), rappresentazioni sostanzialmente scorrette o molto approssimative dal punto di vista scientifico ma nonostante ciò assai pregnanti dal punto di vista artistico.

Dunque 'onde' simboliche, visibili sia nei dipinti di Dottori che nelle ceramiche di Rometti, rappresentate «in modo analogo ma con significative differenze» reciproche, per dirla sempre con parole di Lorenzo Fiorucci.



Fig. 3 – *Portagioie con elefante*. Sotto il piede: «rometti umbertide made in italy». Gubbio, coll. priv.

Ecco quanto ho scritto al riguardo nel mio articolo *Opere a Gubbio in "stile Rometti"*:

---

<sup>10</sup> FIORUCCI, *Soggetto e oggetto* cit., p. 144.

«In vasi di tal fatta [parlavo del *portagioie con elefante* e del *vaso Africa* della Rometti] [FIG. 3 e 4] s'intende bene il senso profondo dell'innovativa decorazione a fasce policrome. Si tratta senza dubbio di un'astrazione formale, come è stato già detto, la quale però rimanda a vere e proprie 'onde' piuttosto che a «iridescenze luminose»: 'onde', come quelle che compaiono in certi dipinti del futurista Gerardo Dottori ma anche in opere di altri artisti coevi, ad esempio l'umbertidese Antonio Corradi (di cui cito il noto manifesto per la Festa dei Ceri del 1933). La realtà viene sinteticamente rappresentata senza soluzione di continuità tra gli stati diversi della materia, non tramite dettagli descrittivi ma – oserei dire – nella dualità corpuscolare-ondulatoria che essa sottende, come aveva ipotizzato nel 1924 il fisico francese Louis de Broglie. Insomma una suggestione che sembra nascere dalle ricerche più avanzate del tempo, specie nel campo della meccanica quantistica, e che interessa ambiti artistici diversi: lo dimostrano ad esempio gli anelli 'elettromagnetici' sciorinati in scene celeberrime come quella relativa alla trasformazione di Maria in *Metropolis* di Fritz Lang (1927)».



Fig. 4 – *Vaso Africa - Hic sunt leones*. Ceramiche Rometti. Gubbio, coll. priv.

«Questa ritmica scansione del reale che quasi presuppone un continuum tra terra, acqua e aria, a volte viene mal intesa dagli epigoni di Rometti, indagati diligentemente da Giorgio Levi. Così nel vaso con un *pescatore* e una *barca a vela* [FIG. 5], realizzato dalla ditta Bini & Carmignani di San Giovanni alla Vena, nei pressi di Pisa, assistiamo di nuovo a un netto confine tra il mare e il cielo,

che ci riporta indietro nel tempo, quasi riemergessero criteri rappresentativi più didascalici e tradizionali». <sup>11 12</sup>



Fig. 5 – Vaso con pescatore e barca a vela. R. Bini e fratelli Carmignani (RBC). Gubbio, coll. priv.

Alcune precisazioni.

Ho usato la dizione «decorazione a fasce policrome», che ritengo sostanzialmente condivisibile anche se sarebbe opportuno trovare un'espressione più precisa per denominare questa particolare tipologia decorativa, un'espressione sul tipo di fasce monocrome o bicrome con gradazioni tonali, che – sebbene meno concisa – mi sembra rispondere meglio alla realtà delle cose. Infatti chiunque guardi una ceramica Rometti ornata a fasce percepisce più una monocromia di fondo che una piena policromia della superficie dipinta.

Ognuno si accorgerà inoltre che ho solo parlato con molta prudenza di «suggerione» («suggerione che sembra nascere dalle ricerche più avanzate del tempo ...») e non di «applicazione pratica» delle teorie quantistiche, né tantomeno di «un loro impiego consapevole».

Invece sono proprio quest'«applicazione pratica» e quest'«impiego consapevole» in campo artistico della meccanica quantistica che Lorenzo Fiorucci mi attribuisce nel brano di seguito riportato, facente parte del saggio *1929-1935. Il periodo eroico della Ceramica Rometti* da lui scritto per il catalogo della mostra *Ceramiche Déco. Il gusto di un'epoca* (Faenza, MIC, 18 febbraio – 1° ottobre

---

<sup>11</sup> Criteri rare volte applicati, sia detto qui per inciso, anche in alcune ceramiche della Rometti (si vedano ad esempio i casi illustrati in nota 21).

<sup>12</sup> SANNIPOLI, *Opere a Gubbio in "stile Rometti"* cit., p. 17.

2017),<sup>13</sup> nel quale per contro non compare alcun riferimento alle ‘onde’ da me introdotte, del tutto neglette in favore della summenzionata «iridiscenza atmosferica»:

«Tuttavia l’innovazione risiede nella decorazione a fasce policrome, la cui successione tonale ricalca un’idea astratta di una vera e propria “iridescenza atmosferica”:<sup>14</sup> un digradante paesaggio [credo stia per «passaggio»] da toni scuri per lo più terrosi, a toni più chiari in giallo, azzurro e rosa, che procede dal basso verso l’alto come per effetto di una sorgente luminosa; descrivendo in modo elementare, ma efficace, le gradazioni atmosferiche dalla terra verso il cielo. Difficile riconoscere in questo processo decorativo un’applicazione pratica delle teorie quantistiche o elettromagnetiche e intravedervi una rappresentazione della dualità corpuscolare-ondulatoria ipotizzata dal fisico Louis de Broglie,<sup>15</sup> in quanto lo stato attuale degli studi non consente di valutare l’estensione e la capillarità della ricezione delle teorie scientifiche nel contesto artistico umbro degli anni trenta. Del resto, la fonte figurativa primaria è concordemente riconosciuta nelle opere futuriste di Gerardo Dottori, che tuttavia è in anticipo rispetto alla teoria di de Broglie: infatti, nel 1922 il pittore perugino realizza *Aurora Umbra*, che possiede già i caratteri di “iridescenza atmosferica”, due anni prima, quindi, che il fisico formuli l’ipotesi del dualismo corpuscolare elettromagnetico e tre anni prima che questa teoria sia verificata da Clinton Davisson e Lester Germer. Ciò non esclude che le teorie fisiche possano essere alla base della ricerca di Cagli e Baldelli, ne rende più improbabile un loro impiego consapevole. Si dovrà piuttosto inserire l’invenzione delle fasce “iridescenti atmosferiche” nell’alveo del filone indagato dai futuristi, con i quali i due giovani artisti sono sicuramente in contatto, e che a sua volta trae origine nell’intuitiva e libera analisi sulla luce (cioè sul cromatismo) di Giacomo Balla, applicata già nel 1912 in alcune opere come *Compenetrazioni iridescenti*, con esiti anche decorativi, o nel 1914 nella straordinaria tela *Mercurio passa davanti al sole*».<sup>16 17</sup>

Per quanto riguarda l’*ante quem non* rappresentato dalla data 1924 relativa all’ipotesi di de Broglie, termine cronologico anticipato o verosimilmente contraddetto, nel caso specifico e secondo l’opinione di Fiorucci, dal trittico *Aurora Umbra* dipinto da Gerardo Dottori nel 1922, ci troviamo evidentemente di fronte ad un equivoco.

---

<sup>13</sup> L. FIORUCCI, *1929-1935. Il periodo eroico della Ceramica Rometti*, in *Ceramiche Déco. Il gusto di un’epoca*, a cura di C. Casali, Cinisello Balsamo 2017, pp. 40-43.

<sup>14</sup> In nota: FIORUCCI, *Soggetto e oggetto* cit., pp. 140-153.

<sup>15</sup> In nota: SANNIPOLI, *Opere a Gubbio in “stile Rometti”* cit., pp. 14-16.

<sup>16</sup> In nota: V. BARONE, *Ricostruzione dell’Universo: Balla, Mercurio, Einstein*, in *Futurballa, Vita luce velocità*, a cura di E. Coen, Milano 2016, pp. 157-177.

<sup>17</sup> FIORUCCI, *1929-1935. Il periodo eroico* cit., pp. 40-42.

Anzitutto è bene ricordare che Louis De Broglie, nel 1924, estese a ogni fenomeno quantistico il dualismo fra onda e particella già introdotto nel 1905 da Albert Einstein per la luce:<sup>18</sup> a rigor di logica sarebbe quest'ultimo il vero e invalicabile *ante quem non*, antecedente di ben 17 anni rispetto ad *Aurora Umbra!*

Ma c'è di più. Nel dipinto del futurista perugino, il dinamico «susseguirsi di cerchi concentrici» costituisce la rappresentazione simbolica del propagarsi della luce del sole all'aurora, vale a dire delle onde elettromagnetiche nello spettro del visibile generate dalla stella che illumina la Terra. Pertanto in questo caso, e in casi consimili, bastano le onde elettromagnetiche 'classiche' a spiegare la rappresentazione simbolica, senza dover ricorrere alla dualità ondulatoria-corpuscolare messa in campo specialmente dalla meccanica quantistica.

Nel 1922 le onde elettromagnetiche erano ben note a tutti, essendo state teorizzate da James Clerk Maxwell nel 1864 e dimostrate sperimentalmente da Heinrich Hertz nel 1887. Hertz scoprì poco dopo che la luce stessa si trasmette per mezzo di onde elettromagnetiche. In questo contesto merita una fuggevole menzione anche il grande scienziato italiano Guglielmo Marconi – figura mitica per il Futurismo – il quale fin dal 1894 iniziò a lavorare al telegrafo senza fili, pur esso basato sulle onde elettromagnetiche.



Fig. 6 – A. Corradi, *Manifesto della Festa dei Ceri di Gubbio*, 1933. Gubbio, Famiglia dei Santantoniari.

<sup>18</sup> Si veda, tra gli altri, P. ODIFREDDI, *Il Vangelo secondo la Scienza. Le religioni alla prova del nove*, Torino 1999, p. 73. Odifreddi continua dicendo che tale dualismo «permette di associare a ogni particella proprietà ondulatorie quali la frequenza e la lunghezza d'onda, e a ogni onda proprietà particellari quali la massa e la quantità di moto».

Vale la pena di ricordare che anche le onde sonore o acustiche sono rappresentate in forma simbolica dai futuristi in modo del tutto analogo alle onde elettromagnetiche: si veda, tanto per fare un solo esempio, il manifesto della Festa dei Ceri realizzato nel 1933 su disegno dell'umbertidese Antonio Corradi [FIG. 6], già citato nel mio testo, ove il «susseguirsi di cerchi concentrici» vuole significare il propagarsi delle onde acustiche generate dalla sonata del Campanone del palazzo dei Consoli di Gubbio.<sup>19</sup>

La differenza (evidenziata anche da Fiorucci) tra le 'onde' dei futuristi e quelle visibili nella decorazione a fasce della Rometti è paragonabile pertanto alla differenza tra le onde di Maxwell, Hertz e Marconi da una parte, e quelle – complementari alla materia corpuscolare – di De Broglie e Niels Bohr dall'altra. Infatti per spiegare come delle 'onde' che si propagano possano rappresentare, anche in maniera del tutto metaforica, stati diversi della materia che costituisce l'ambiente «su cui la figurazione è posta», bisogna ricorrere a modelli diversi da quelli delle onde di ottocentesca definizione, e avventurarsi – almeno come suggestione culturale – nel campo dei dualismi ondulatori-corpuscolari studiati dai giovani fisici nel corso degli anni Venti.

Le 'onde' peculiari della decorazione a fasce della Rometti, pur risultando sempre dinamiche, non descrivono un particolare fenomeno oppure un evento in atto (il sorgere del sole, la sonata del "Campanone"), bensì costituiscono esse stesse la realtà: terra, acqua e aria senza soluzione di continuità. Viene in mente quanto si trova scritto, su tale tipologia decorativa, nel già citato listino della Rometti datato 1933 e segnalato dallo stesso Fiorucci (2016): «è questa una produzione prettamente moderna nel colore e nel disegno. Sua caratteristica è una suddivisione a fasce che rendono l'ambiente (terra, acqua, aria) su cui la figurazione è posta prevalentemente in nero disegnata con la graffitura».<sup>20</sup> Insomma nessuna gradazione atmosferica, tranne forse che in rare eccezioni,<sup>21</sup> ma vere e proprie 'onde' che sulla superficie dei vasi formano anelli in ciclica propagazione, quasi si trattasse di una ritmica 'scansione' del reale. Risulta chiaro come il riferimento epistemologico sia ben diverso rispetto a quello dei futuristi esemplificato tramite le opere di Dottori; diverso e culturalmente più avanzato. Forse gli artisti della Rometti non conoscevano la meccanica quantistica, ma il sentore di una nuova realtà teorico-sperimentale, che poteva suggestionare anche a livello di forma e di simbolo, sicuramente era nell'aria, se non in Umbria di certo a Roma, ove Dante Baldelli e Corrado Cagli si erano formati, e dove dal 1926

---

<sup>19</sup> Su questo manifesto cfr. A. BARBI, F. CECE, E.A. SANNIPOLI, "Rimballanti e pendenti". *L'iconografia dei Ceri di Gubbio tra XIX e XX secolo*, Gubbio 1999, pp. 64-65, n. 17.

<sup>20</sup> FIORUCCI, *Soggetto e oggetto* cit., p. 144.

<sup>21</sup> Ad esempio in alcuni vasi con *paesaggi umbri* o con scene agresti (*il vangatore, il seminatore* ...), ove il soggetto ed il paesaggio risultano ben definiti e le fasce si espandono solo nella porzione del cielo. Cfr., tra gli altri, *Cagli e Leoncillo alle Ceramiche Rometti*, a cura di G. Cortenova e E. Mascelloni, Milano 1986, pp. 71, 78, 122, 123, nn. 36, 50.

operava Enrico Fermi, attorno al quale s'era già costituito il mitico gruppo dei "ragazzi di via Panisperna".

Ma nell'Italia del tempo le conquiste della meccanica quantistica ebbero un momento di grande visibilità anche al di fuori dello stretto ambito romano, quando nel 1927 venne organizzato a Como, in occasione delle celebrazioni voltiane, il Congresso internazionale di fisica al quale parteciparono, tra gli altri, ben dodici vincitori di premi Nobel.<sup>22</sup> A questo congresso lo stesso Mussolini diede pieno sostegno, per dimostrare l'attenzione del fascismo verso il progresso della scienza pura. E l'evento, al pari degli altri dell'anno voltiano, fu seguito dalla stampa nazionale, «Corriere della Sera», «Illustrazione Italiana» e «Popolo d'Italia» in testa (tra l'altro il segretario del partito fascista, Roberto Farinacci, aveva messo a disposizione la stampa del partito per il buon esito della manifestazione).

«I lavori si svolsero dal 12 al 16 settembre a Como, presso l'istituto Carducci; poi i congressisti si trasferirono a Pavia, dove Volta aveva insegnato, e lì fu rievocata la figura del fisico, tratta una sintesi dei lavori compiuti a Como e fatto il punto sui problemi scientifici ancora aperti. Infine i fisici, di nuovo riuniti ai congressisti elettrotecnici, presero parte alla commemorazione nazionale di Volta, tenuta da Guglielmo Marconi a Roma in Campidoglio, e al ricevimento a Villa Torlonia organizzato da Mussolini, che espresse loro "il suo compiacimento che l'idea italiana e romana, che anche in Volta è rappresentata e ispira il Governo fascista, abbia trovato in questa occasione tanta rispondenza tra così cospicue intellettualità di ogni nazione"».<sup>23</sup>

Fra i vari scienziati presenti vi erano pure Niels Bohr e Louis de Broglie. Bohr, proprio in questa occasione, presentò per la prima volta il suo fondamentale principio di complementarità, «secondo cui la realtà può manifestarsi con modalità apparentemente opposte (un elettrone, ad esempio, può comportarsi come un'onda o una particella a seconda dell'esperimento)».<sup>24</sup>

Come afferma Monica Cioli, «[...] a Como [...] con la presentazione e discussione sulle ultime scoperte della meccanica quantistica, ci si avventurava in un futuro fantastico e ignoto, non troppo dissimile dalle distopie che nel frattempo stavano fiorendo in tutta Europa: era questa l'atmosfera di quel "modernismo" in campo artistico [...] che si lega bene anche alla vicenda politica di cui era protagonista in Italia Benito Mussolini».<sup>25</sup>

Tutto indirizzava, insomma, verso un'insondabilità di fondo della realtà che anche alle dimensioni macroscopiche poteva 'manifestarsi' con apparenze sintetiche e ritmiche equivalenti per i tre stati della materia, senza differenziazioni di sorta; apparenze compatibili, dal punto di vista stilistico, con

---

<sup>22</sup> Sul Congresso internazionale di fisica di Como cfr. M. CIOLI, *Arte e scienza internazionale. Il "modernismo" fascista negli anni Venti*, «Scienza & Politica. Quaderno N. 5», Bologna 2016, pp. 58-103.

<sup>23</sup> CIOLI, *Arte e scienza internazionale* cit., p. 85.

<sup>24</sup> Bohr, *La struttura dell'atomo*, a cura di A. Mennella, Milano 2016, p. 50.

<sup>25</sup> CIOLI, *Arte e scienza internazionale* cit., p. 84.

tanta parte dell'Art Déco. Un immaginifico riscontro macroscopico, dunque, delle ambiguità caratteristiche del mondo atomico e subatomico, del dualismo onda-particella, delle singole bande luminose contrapposte alle figure d'interferenza ma comunque complementari ad esse nell'indagine delle particelle elementari («contraria sunt complementa» era il motto di Niels Bohr).

Tutto ciò c'incoraggia a persistere nel ritenere che sia sostanzialmente plausibile un'interpretazione della decorazione a fasce delle Ceramiche Rometti come «metafora epistemologica» del fervente progresso teorico e sperimentale rappresentato dalla meccanica quantistica e non solo, nel corso degli anni Venti. Infatti le strutture che appaiono come «metafore epistemologiche», secondo la definizione che ne ha dato Umberto Eco nel suo libro *Opera Aperta*, sono «risoluzioni strutturali di una diffusa coscienza teoretica (non di una teoria determinata, ma di una persuasione culturale assimilata): rappresentano la ripercussione, nell'attività formativa, di determinate acquisizioni delle metodologie scientifiche contemporanee, la riconferma, nell'arte, di quelle categorie di indeterminazione, di distribuzione statistica, che regolano l'interpretazione dei fatti naturali».<sup>26</sup>

La circolazione culturale di particolari nozioni scientifiche, insomma, può facilmente influenzare un artista, in special modo nei tempi moderni, «così che la sua arte vuole essere e va vista come la reazione immaginativa, la metaforizzazione strutturale di una certa visione delle cose» che le acquisizioni della scienza hanno reso più o meno familiare all'uomo del Novecento.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> U. ECO, *Opera aperta*, Milano 1997 (IV ed.), p. 159.

<sup>27</sup> ECO, *Opera aperta* cit., p. 160.