L'illusione della vita: le «rustiques figulines» di Bernard Palissy[1]

JULIETTE FERDINAND

Rane, lucertole, conchiglie, pesci: questi sono i soggetti inconsueti prediletti da Bernard Palissy per le sue opere di ceramica, che conobbero un successo tale nella Francia del Cinquecento da essere ricercate anche dal re Enrico II e dalla consorte Caterina de' Medici **(fig. 1)**.
Nella vasta produzione artistica delle corti dell'epoca, che vide svilupparsi temi sempre più complessi e raffinati, come spiegare l'ammirazione suscitata da questi soggetti umili e solitamente marginali, quali appunto gli abitanti di paludi e stagni scelti da Palissy? Che fascino poteva esercitare sulle élite francesi amanti dell'arte il vasellame ornato da serpenti e circondato da piante e conchiglie, che tanto fu collezionato e imitato **(fig. 2)**?[2] Queste domande sorgono spontanee quando si osservano per la prima volta i calchi provenienti dalla bottega di Palissy **(cat. 22)** e i curiosi piatti prodotti dei suoi seguaci, visibili in mostra **(catt. 18-19)**. Il contrasto tra le umili iconografie di questi oggetti e il contesto raffinato per il quale furono creati nel passato e nel quale oggi si trovano, abitualmente esposti nelle vetrine dei musei, provoca un effetto di sorpresa, se non di disagio, in chi le osserva[3].

Palissy si inserisce in una corrente definita dallo storico dell'arte Ernst Kris come «stile rustico»[4], ben illustrata nella presente mostra da artisti come Wenzel Jamnitzer e dai bronzisti padovani, che, come Palissy, hanno cercato non solo di riprodurre la natura nei minimi dettagli, ma anche di catturarne l'energia vitale. Non a caso, il microcosmo scelto da questo gruppo di artisti *rustici* e dai loro affini e seguaci è quello delle paludi umide e rigogliose, dove vivono rettili, anfibi e insetti, ovvero animali che al tempo gli scienziati ritenevano nascessero da un processo di generazione spontanea[5]. Tale credenza derivava dalle teorie di Aristotele, ancora nel Cinquecento considerato un'autorità imprescindibile per le scienze naturali. Nella *Historia animalium*, Aristotele spiega che alcuni animali sono generati in modo spontaneo dall'interazione tra caldo e umido in ambienti come il fango e le paludi[6]. Agli occhi degli osservatori del Cinquecento, la vita che nasceva in questi luoghi costituiva una curiosità che sfuggiva alle leggi dominanti della «macchina del mondo»[7]; non solo gli animali erano generati in modo straordinario, ma il loro corpo subiva una continua trasformazione: il serpente perdeva la sua muta; la lucertola era capace di far ricrescere la sua coda; le rane subivano una radicale metamorfosi nel corso della loro vita; le conchiglie suscitavano perplessità sulla loro origine, soprattutto quando messe in relazione ai loro equivalenti fossili, chiamati da Palissy «coquilles pétrifiées»[8].

La scelta iconografica di Palissy nelle sue opere rustiche può essere meglio compresa alla luce del fascino esercitato da queste creature su scienziati, artisti e curiosi del Rinascimento, oltre che dagli interrogativi relativi alla loro generazione. Sulla scia della concezione leonardesca della pittura intesa come scienza, riprodurre la natura con mezzi artistici per Palissy significava anche studiarla. Questo concetto è ben illustrato dalla tecnica del calco dal vero[9], rappresentata in mostra dallo stampo in negativo di una rana **(cat. 21)**, che permetteva un risultato di grande precisione **(cat. 20)**. Anche il citato calco in gesso di lucertola, destinato a ornare un piatto, presuppone una lunga serie di esperimenti sull'uso di vari materiali al fine di ottenere risultati soddisfacenti.

Scansionato con CamScanner



fig. 1. Bernard Palissy, *Piatto ovale*, ca. 1550-1560, terracotta smaltata al piombo, 37 × 48 × 9,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, Département des Objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes, inv. MR 2295

Il manoscritto Ms. Fr. 640, una preziosa fonte cinquecentesca conservata presso la Bibliothèque Nationale de France e studiata approfonditamente da Pamela H. Smith, ha permesso di conoscere le diverse tecniche e applicazioni contemporanee del calco di elementi naturali[10]. Verosimilmente destinato all'insegnamento all'interno della bottega, quando sia messo a confronto con i calchi presenti in mostra, questo testo conferma l'approccio profondamente tecnico e scientifico degli artisti della cosiddetta corrente rustica. Del resto, sia Palissy sia Jamnitzer pubblicarono testi a carattere scientifico. Nel 1580, Palissy diede alle stampe i *Discours admirables*, una raccolta di conferenze da lui tenute a Parigi nel decennio precedente alla presenza di persone di alto rango e di intellettuali, come ad esempio il medico del re, Ambroise Paré[11]. Temi prediletti di queste conferenze erano l'idrologia e la geologia, e i suoi ragionamenti si basavano per la maggior parte sull'osservazione diretta compiuta durante le sue peregrinazioni in veste di geometra. Nel 1568 Jamnitzer pubblicò invece la *Perspectiva corporum regularium*, una serie di incisioni raffiguranti poliedri, frutto del suo interesse per la geometria e la prospettiva: due dei problemi legati alla rappresentazione bidimensionale più complessi tra quelli affrontati dagli artisti del tempo[12]. Attraverso lo studio e la produzione di oggetti dall'estetica raffinata questi artisti forgiarono un bagaglio di conoscenze pratiche su temi che, nel secolo successivo, si sarebbero rivelati indispensabili per lo sviluppo delle scienze[13].

Scansionato con CamScanner



fig. 2. Seguace di Bernard Palissy, *Piatto ovale*, ultimo quarto del XVI secolo, terracotta smaltata al piombo, 52,1 × 39,7 × 7,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1953, 53.225.52

fig. 3. Bottega di Bernard Palissy, *Capitello rustico*, ca. 1556-1590, terracotta smaltata al piombo, 23 × 10 cm, Sèvres, Cité de la céramique, inv. MNC 8326 (3)

Oltre alla maestria raggiunta da Palissy nella pratica del calco di esemplari naturali, una caratteristica essenziale della sua arte è l'illusionismo raggiunto grazie all'uso di smalti, talmente fini da lasciare visibili i minimi dettagli della pelle, delle scaglie o del pelo dei suoi soggetti, e dal cromatismo così variegato da riprodurre sfumature di colori estremamente realistiche. Per il ceramista, fervente protestante, la perfetta riproduzione della natura corrispondeva non solo a un'ambizione tecnica e artistica, ma costituiva un atto di fede. Negli stessi anni della sua conversione al Protestantesimo, Palissy abbandonò il lavoro di pittore di vetrate per le chiese della sua regione per dedicarsi invece a un repertorio quasi unicamente naturalistico, una scelta che gli consentiva di non entrare in contraddizione con le proprie convinzioni religiose[14]. I suoi scritti sono costellati di brani nei quali l'artista esprime la sua infinita ammirazione per la Creazione, in particolare per gli animali minuti e deboli che, adottando elaborate tecniche di difesa, testimoniano dell'esistenza della Divina Provvidenza e incarnano la massima agostiniana «Deus magnus in magnis, maximus in minimis» (Dio è grande nelle grandi cose, ma grandissimo in quelle più piccole)[15].

Fu proprio per avvicinarsi il più possibile alla natura e rendere omaggio alla Creazione che Palissy mise a punto tecniche artistiche inedite, che sono state oggetto di indagini approfondite da parte dall'équipe di restauratori del C2RMF del Louvre[16]. Tali analisi si sono rivelate cruciali perché, se il ceramista si dilunga nei suoi scritti a spiegare le sue teorie riguardo all'origine dei fiumi, alla

Scansionato con CamScanner



formazione dei fossili o dei minerali, egli custodisce invece gelosamente i segreti relativi alla sua tecnica di colorazione della ceramica, che non rivela nemmeno nel suo trattato intitolato *De l'art de terre*[17]. Conscio dei risultati raggiunti, in occasione della descrizione di molte sue opere egli loda in particolare la qualità del proprio smalto. È questo il caso, per esempio, della descrizione della grotta artificiale commissionatagli intorno al 1555 dal potente connestabile Anne de Montmorency, probabilmente per il giardino del suo castello di Ecouen, vicino a Parigi, la quale avrebbe dovuto essere interamente rivestita di ceramiche. Poiché l'atelier di Palissy a Saintes, non lontano da La Rochelle, fu distrutto durante i violenti scontri avvenuti nella regione tra cattolici e protestanti, questa «grotte de rustique figuline»[18] non fu mai realizzata, ma l'artista pubblicò una descrizione del progetto nel suo *Architecture et ordonnance de la grotte rustique* (1563)[19]. Benché nel volume Palissy non entri nel merito della realizzazione architettonica e costruttiva della grotta, egli ne descrive minutamente l'interno, che avrebbe dovuto essere appunto interamente ricoperto di terracotta smaltata dove «perfino le più minute nervature, arterie, e piccole costole, che sono sparse nelle foglie, non importa quanto piccole siano, sono state riprodotte dall'artigiano nella sua scultura»[20].

In altri passaggi dei suoi testi Palissy non manca di criticare invece lo smalto utilizzato da altri artisti: quello di Girolamo della Robbia nelle decorazioni per il re Francesco I nel castello di Boulogne, per esempio, sarebbe stato troppo spesso e opaco[21], soprattutto se confrontato allo smalto di qualità

Scansionato con CamScanner

superiore adottato da Palissy stesso che aveva «trovato il mezzo per rendere tutti gli smalti diafani e trasparenti, di modo che la forma della scultura sia visibile una volta coperta di smalto»[22].

Dopo aver lavorato per sette anni al progetto della grotta di Montmorency, Palissy immaginò anche un giardino per la regina Caterina de' Medici, in cui le grotte avrebbero giocato un ruolo centrale. Di questo progetto riferisce all'interno di un testo più ampio pubblicato nel 1563, la *Recepte véritable*[23], in cui, riprendendo il *topos* pliniano dell'arte come *trompe l'œil*[24], il ceramista dichiarava che, nelle grotte del giardino, «gli animali saranno scolpiti e smaltati in modo da risultare così simili alla natura che lucertole e serpenti verranno spesso ad ammirarli»[25]. L'eco di questo progetto sembra aver raggiunto la regina, perché nel 1566 troviamo Palissy impiegato a corte nella realizzazione di una grotta nel Giardino delle Tuileries, che alcuni ambasciatori svizzeri videro in un pietoso stato di conservazione già nel maggio 1575[26].

Possiamo farci un'idea del naturalismo che doveva animare questa grotta, ora scomparsa, grazie alle migliaia di frammenti e prove tecniche provenienti dall'atelier parigino di Palissy, portati alla luce nel corso degli scavi della corte del Carrousel del Louvre nel 1985 **(fig. 3)**[27]. La loro analisi ha permesso di acquisire nuove informazioni tecniche sugli smalti di Palissy[28]. Nel suo laboratorio è stato scoperto un forno dotato di tre sezioni: un primo focolare con una griglia orizzontale, che costituiva un'innovazione rispetto ai forni tradizionali; un secondo focolare per preparare l'invetriatura (lo strato vitreo trasparente che serve a proteggere e rendere luccicante la ceramica); e una terza sezione che permetteva probabilmente di far asciugare più velocemente gli oggetti prima di procedere alla loro colorazione[29]. In anni più recenti, i restauratori del Louvre hanno analizzato la composizione chimica degli smalti in questi reperti di terracotta e nei calchi emersi durante gli scavi[30], e i risultati hanno confermato la complessità del procedimento inventato dal ceramista: egli utilizzava dei dosaggi inusuali e variabili per ottenere un colore denso che preservava però la sua trasparenza al fine di lasciare perfettamente visibili i minimi rilievi della superficie modellata, e riusciva a padroneggiare la cottura degli smalti con estrema precisione, ottenendo sfumature che riproducevano in modo delicato e naturale quelle degli animali viventi. Le analisi hanno inoltre confermato che quasi ogni colore è stato sottoposto a prove preliminari: sono infatti venuti alla luce numerosi piccoli albarelli coperti con prove di smalti, testimonianze degli incessanti esperimenti condotti da Palissy per creare una personale tavolozza di colori. Queste indagini tecniche hanno dimostrato che «nessun altro artista prima di lui aveva osato utilizzare composizioni così diverse sullo stesso supporto, né era riuscito a fondere i vari smalti a un uguale grado di calore»[31]. Se le ceramiche di Palissy continuano ad affascinare il pubblico e gli studiosi è proprio perché, grazie al loro elevatissimo livello di naturalismo, lasciano intravedere la ricerca accanita, la cura maniacale e il fervore con i quali il ceramista ha cercato di catturare l'apparenza della vita. L'apprezzamento dei microcosmi delle sue ceramiche richiede un approccio interdisciplinare, lo stesso adottato dall'artista, che è stato capace di rendere le sue opere uniche e difficili da classificare, a cavallo tra arte, scienza, fede e amore incondizionato per «il libro del cielo e della terra»[32].

Scansionato con CamScanner

Le traduzioni dal francese dei brani di Bernard Palissy sono di chi scrive.

1 L'espressione «rustique figuline» è stata coniata da Palissy per designare il vasellame decorato con elementi naturali da lui prodotto nella seconda metà del Cinquecento.

2 Sui seguaci e imitatori di Palissy, cfr. *Bernard Palissy* 1952; Amico 1996; Viennet 2010; Bouquillon, Castaing, Barbe 2016.

3 Cfr., per esempio, il giudizio categorico di Georg Swarzenski, che nel 1948 scriveva che Palissy era «so opposed to convention that the taste of certain of his works is just intolerable» (Swarzenski 1948, p. 98), o quello dispregiativo di Serge Grandjean che, nel 1952, dichiarava «En somme, l'ensemble de l'œuvre de Bernard Palissy procède, comme matière et comme fabrication, des tardives poteries médiévales» (citato in *Bernard Palissy* 1952, p. 15).

4 Kris 2005.

5 Falguières 2005; Ferdinand 2019, pp. 235-288. Per una recente raccolta di saggi dedicati alla rappresentazione e al significato di queste creature nell'arte, cfr. *Crawly Creatures* 2022.

6 Aristotele, *Historia Animalium*, V, cap. 1; cfr. Aristotele 2002.

7 Sul concetto di mondo come meccanismo, cfr. Galzerano 2018.

8 Sulle teorie di Palissy sui fossili, cfr. Plaziat 2010; Plaziat 2019; Laurenza 2024. In generale, sulle teorie relative ai fossili durante il Rinascimento, cfr. il saggio di Rebecchini, *Scherzi di natura*, in questo volume.

9 Sulla tecnica del calco, cfr. Kris 2005, pp. 23-39; Smith, Beentjes 2010; Ferdinand 2019, pp. 235-248; Gerbier 2019; il saggio di Smith in questo catalogo.

10 *Secrets of Craft and Nature* 2020.

11 L'elenco dei partecipanti alle conferenze è riportato da Palissy nei suoi *Discours Admirables*; cfr. Palissy 2010, pp. 436-439.

12 Jamnitzer 1568. Su Jamnitzer, cfr. *Wenzel Jamnitzer* 1985. Sul calco dal vivo nella sua opera, cfr. Smith 2004; Smith, Beentjes 2010; Spenlé 2014; il saggio di Furlotti, *Per la gloria di Dio*, in questo volume.

13 Su questo tema, cfr. Smith 2004.

14 Per i risvolti religiosi della produzione di Palissy, cfr. Ferdinand 2019.

15 Per una discussione di questo tema, sviluppato anche nelle miniature naturalistiche di Joris Hoefnagel e nel citato trattato di Jamnitzer, cfr. Ferdinand 2019, pp. 279-288.

16 Questo progetto interdisciplinare del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France è diretto da Françoise Barbe; cfr. Barbe, Bouquillon, Crépin-Leblond, Gerbier 2019; https://c2rmf.fr/ceramiques-de-la-renaissance-francaise-palissy-et-ses-suiveurs.

17 Palissy 2010, pp. 478-501.

18 Palissy 2010, p. 62.

19 Palissy aveva scritto il suo *Architecture et ordonnance de la grotte rustique* proprio perché si sentiva minacciato dai disordini, e, nella dedica, chiedeva infatti protezione al connestabile Anne de Montmorency; per un'analisi di questo testo, cfr. Amico 2005, pp. 46-81; Ferdinand 2019, pp. 87-158.

20 Palissy 2010, p. 68: «[...] il n'y a pas jusques aux petis nerfs, arteres, & petites costes, qui sont esparses dedans les feuilles, quelques petitesse qu'elles ayent que l'ouvrier n'ayt observé en son insculpture».

21 Sulle ceramiche di Della Robbia al Castello di Boulogne, cfr. Chatenet, Meunier, Prévet 2012. Per la citazione originale, cfr. Palissy 2010, p. 69: «Ce néantmoins tu trouveras que tous les esmails des susdicts ouvriers portent espesseur si grosse, que toutes les touches subtiles de leur sculpture sont offensées, & partie de leur forme perdue, à cause de l'espesseur desdicts esmails».

22 Palissy 2010, p. 69: «je te peus asseurer que l'ouvrier, et inventeur de l'oeuvre dont est parlé, a trouvé moyen de rendre tous les esmails diaphanes et transparens, en telle sorte que la forme de la sculpture aparoist autant bien apres qu'elle est couverte d'esmail comme au paravant».

23 Per un'analisi del progetto, cfr. Amico 1996, pp. 154-185; Lecoq 2002; Ferdinand 2019, pp. 159-222.

24 Plinio, *Naturalis historia*, XXXV.

25 Palissy 2010, p. 169: «tous lesdits animaux seront insculpez et esmaillez si pres de la nature, que les autres lizers naturels et serpents, les viendront souvent admirer».

26 Nicard 1876-1877.

27 Dufay, de Kisch, Poulain, Roumégoux, Trombetta 1987.

28 Poiché Palissy sembra aver portato dal suo atelier di Saintes al suo studio di Parigi calchi che erano già serviti per la grotta di Montmorency, è ora difficile identificare tra i vari frammenti quelli con certezza pertinenti alla grotta di Caterina de' Medici. Il complesso dei frammenti permette comunque di immaginare l'aspetto generale di queste grotte ora perdute, dove parti di architettura rustica convivevano con un rivestimento illusionistico in ceramica animato da elementi vegetali, minerali e animali.

29 Cfr. Dufay, de Kisch, Poulain, Roumégoux, Trombetta 1987, pp. 36-39.

30 Bouquillon, Ligovich, Roisine 2019.

31 Bouquillon, Ligovich, Roisine 2019, p. 57.

32 Palissy 2010, p. 427: «Je n'ay point eu d'autre livre que le ciel & la terre, lequel est conneu de tous, & est donné à tous de connoistre à lire ce beau livre».

Scansionato con CamScanner



INVENTARE LA NATURA

LEONARDO, ARCIMBOLDO, CARAVAGGIO

PALAZZO TE

Marsilio Arte

Scansionato con CamScanner