

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO

Tempo, Spazio, Immagine e Società

SCUOLA DI DOTTORATO

Studi Umanistici

DOTTORATO

Beni Culturali e Territorio

Ciclo XXV

*Artigiano delle riforme.
Stile rustico e ricerca della sapienza nell'opera di
Bernard Palissy (1510-1590)*

Vol. 1

IN COTUTELA CON

l'École Pratique des Hautes Études

MENTION

Histoire, Textes et Documents (HTD)

Coordinatore:

Prof. Silvino Salgaro

Tutors :

Prof. Bernard Aikema

Prof.ssa Sabine Frommel

Candidato:

Juliette Ferdinand

A Damiano e Adèle

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I. LA VITA E LE OPERE DI BERNARD PALISSY, TRA CERTEZZE E INTERROGAZIONI	9
I.1. Bernard Palissy: fonti per una ricostruzione biografica	11
I.1.a. Le fonti	11
Documenti d'archivio	11
Testimonianze letterarie	12
Menzioni delle opere	14
I.1.b. La vita	15
Giovinezza e periodo <i>saintongeais</i> , 1510-1566 ca.	15
L'impiego alla Corte (1566-1572).....	20
Il rifugio di Sedan (1572- 1576).....	22
Il ritorno a Parigi. La carriera scientifica e gli ultimi anni in carcere (1576-1590)	22
I.2. Palissy e i suoi storiografi dal Settecento ad oggi	24
I.3. Considerazioni preliminari per lo studio dell'arte palissiana.....	30
I.3.a. Un fenomeno sfuggente	30
I.3.b. Le <i>rustiques figulines</i> : opere d'arte?.....	35
I.4. Il corpus: campionatura di un'opera complessa.....	41
Il vasellame.....	43
I frammenti dell' <i>atelier</i> delle Tuileries.....	51
Gli scritti	61
CAPITOLO II. LA GENESI DELLE <i>RUSTIQUES FIGULINES</i>	68
II.1. La riforma dell'arte.....	68
II.1.a. Dal vetro alla terra: una scelta ideologica?.....	68
Il ruolo di Palissy nella fondazione della Chiesa riformata	70
“Ridevano di me quando dipingevo immagini”	77
II.1.b. L'immagine sacra nel pensiero calvinista	80
Le critiche rivolte all'immagine sacra	80
La posizione di Lutero	82
Calvino e l'arte	87
II.2. Artigiani e Riforma spirituale	91
II.2.a. La situazione degli artisti riformati	91
In Germania e Svizzera	91
In Francia	93
Il caso della Saintonge.....	98
II.3. La riforma del sapere	100
II.3.a. La Pratica al centro del dibattito.....	100
II.3.b. La critica alla Teoria nelle opere di Palissy.....	108
II.3.c. L'esperienza dell'arte	112
CAPITOLO III. L'ESTETICA RUSTICA DELLE GROTTA UN PROCESSO DI “DECIVILIZZAZIONE”	122
III.1. L'architettura rustica delle grotte	127
III.1.a. Il rustico nell'architettura italiana e francese	127
III.1.b. Le grotte di Palissy: contesto, committenza, effettiva esistenza	132

III.1.c. Le testimonianze visive	140
III.1.d. Descrizione tecnica	145
III.2. Le grotte palissiane o il processo di “de-civilizzazione”	146
III.2.a. La crescente ricerca di illusionismo	146
III.2.b. L’apice del naturalismo: le architetture vegetali	152
III.2.c. I “termes” in architettura: dall’Antichità al Rinascimento	156
III.2.d. I guardiani dell’antro	164
III.3. Lo stile rustico di Palissy: tra innovazione e tradizione	168
III.3.a. Grotte precedenti in Italia e in Francia	168
III.3.b. Il silenzio iconografico : la celebrazione di un’età primitiva?	176
CAPITOLO IV. ALLA RICERCA DELLA SAPIENZA NEL GIARDINO SCRITTURALE	185
IV.1. La rusticità come virtù morale	187
IV.1.a. Celebrare la terra	187
IV.1.b. La Natura insegna	194
IV.2. Il progetto di giardino: ispirazioni e discontinuità	199
IV.2.a. Contesto e programma	199
IV.2.b. Caratteristiche formali del giardino	204
IV.2.c. Il giardino tra tradizione e innovazione	217
IV.3. Un giardino sapienziale	224
IV.3.a. I padiglioni come templi?	224
IV.3.b. Il giardino scritturale	230
IV.3.c. Echi erasmiani	239
IV.4. La Querelle des instruments	243
CAPITOLO V. “CREATING NATURE”	253
V.1. Meraviglie a tavola	253
V.1.a. La teatralizzazione del banchetto	253
V.2.b. Il mondo per commensale	260
V.2. Questioni di tecnica e di iconografia	266
V.2.a. Il calco secondo natura, fra Firenze Padova, Norimberga e Saintes	266
V.2.b. La tecnica del calco	272
V.3. Creare per conoscere	279
V.3.a. Rappresentare l’inconoscibile	279
V.3.b. Palissy e le pietre: dall’arte alla scienza	288
V.4. Arte naturalistica e fede riformata	303
V.4.a. Oltre la scienza: l’allusione alla Resurrezione	303
V.4.b. Rappresentare il visibile	311
V.4.c. “Deus magnus in magnis, maximus in minimis”	319
CONCLUSIONE	323

Avvertenza:

L'edizione critica degli scritti di Palissy alla quale fanno riferimento le citazioni è quella del 2010 diretta da M.M. Fragonard. In nota è stata abbreviata con la sigla O.C.

INTRODUZIONE

Je say que toute folie accoutusmee est prinse comme par loy et vertu, mais à ce je ne m'arreste, et ne veux aucunement etre imitateur de mes predecesseurs es choses spirituelles et temporelles, sinon en ce qu'ils auront bien fait selon l'ordonnance de Dieu¹.

Rinomato ceramista della corte di Caterina de' Medici, Bernard Palissy fu a tutti gli effetti un artigiano della Riforma. Negli anni cruciali delle guerre di religione, a costo della propria vita, l'artista si schierò a difesa del nuovo credo, dichiarando a tutta pagina le proprie convinzioni in alcuni suoi testi scritti nei quali è costante il riferimento alle Sacre Scritture. Sulla base di tali condizioni la letteratura ha generato nel corso dei secoli una sorta di mito dell'artista ugonotto, facendo leva sull'integrità morale di Palissy come persona, secondo una visione che, per certi versi, è ancora oggi dominante. In realtà, come illustra la citazione posta ad *incipit* di questa tesi, il desiderio di riforma che attraversa l'opera palissiana non riguarda solo i contenuti religiosi, bensì si estende all'intera società di quei tempi, colpevole agli occhi dell'artista di scambiare la "follia" per "virtù", sia in termini di atteggiamento morale, sia nell'ambito dei comportamenti più comuni.

Affermando di non voler "in nessun modo essere imitatore dei [suoi] predecessori né nelle cose spirituali né in quelle temporali"², egli volle abbinare al proprio operato artistico un'inedita dimensione etica. Questa affermazione, infatti, altro non è se non l'introduzione al progetto di giardino che prende forma fra le pagine della *Recepte Veritable*, opera scritta in forma di dialogo ed edita nel 1563 - contestualmente alla Prima

¹ O.C., p. 108.

² Ibidem. Traduzione mia.

Guerra di religione - al cui interno Palissy affronta ambiti alquanto variegati, dall'arte alla filosofia naturale sino ai comportamenti osservabili nella quotidianità. Pur sottintendendo una critica d'ordine morale, tale dichiarazione d'intento costituisce la risposta ad un'obiezione molto pratica, avanzata da uno dei protagonisti del dialogo a proposito della scelta topografica relativa all'edificazione di un giardino. La violenta indignazione nei confronti di una società dove "ogni ordine è per la maggior parte perverso"³ permea l'intera pubblicazione della *Recepte*. L'espressione or ora richiamata diviene perciò emblematica dello stretto legame esistente tra la concezione della propria attività artistica e la visione critica nei confronti della società dell'epoca.

La scelta di adottare il plurale nel titolo di questo lavoro intende perciò evidenziare le diverse sfaccettature del concetto di riforma emerse dallo studio dell'opera palissiana considerata nel suo complesso, dalla componente plastica a quella teorica, restringendo l'analisi alla prima parte della carriera ossia il periodo *saintongeais*⁴, che corrisponde sia al momento del suo massimo impegno per la difesa della fede protestante, sia all'elaborazione dei concetti fondamentali dell'estetica rustica, vero oggetto di questa ricerca.

La curiosità nei confronti dell'arte di Bernard Palissy risale al 2008, anno in cui, in occasione della mostra monografica dedicata a Giuseppe Arcimboldo al Kunsthistorisches Museum di Vienna, si presentò l'occasione di osservare un piatto rustico del ceramista francese, scelto dai curatori per illustrare il gioco tra "opera dell'arte" e "opera di natura" in atto negli oggetti presenti nelle *Kunst-und-Wunderkammern* cinquecentesche. L'aspetto del manufatto destò in me e nei miei colleghi non poca perplessità: qual era la funzione di un tale oggetto? Perché riscontrò un successo così ragguardevole all'epoca, a dispetto della sua iconografia dedicata ad animali marginali nella storia dell'arte? L'intento era forse quello di superare le illustrazioni scientifiche – che fiorivano nei trattati coevi – grazie all'uso della tridimensionalità e all'impiego virtuoso dello smalto? O ancora, trattandosi di un autore protestante, poteva la sua scelta di estremo naturalismo essere ispirata al dibattito religioso attorno all'immagine, sollevato dalle dottrine protestanti? Quest'ultimo quesito ha attirato la mia attenzione al punto di diventare la linea maestra di questo lavoro, che propone di riconsiderare le cosiddette *rustiques figulines* – ossia il

³ Ibidem.

vasellame naturalistico -, le grotte e il giardino inventati dal ceramista, alla luce della sua dichiarata adesione al calvinismo, sulla scia di alcuni studi pubblicati negli ultimi vent'anni, riguardanti l'impatto della Riforma sull'arte tedesca e olandese fra XVI e XVII secolo.

Elaborate in ambito storico-artistico, tali pubblicazioni hanno indagato il ruolo dell'immagine nel culto – si vedano per esempio quelle di Hans Belting⁵ o David Freedberg⁶ - e l'impatto della Riforma sull'arte, argomenti che hanno generato importanti studi come quelli di Martin Warnke⁷ e Margarete Stirm⁸ sull'iconoclasmo, o più recentemente Joseph Leo Koerner⁹, David Hotchkiss Price¹⁰ e John Walford¹¹. Sull'altro versante, indagini condotte sull'ambito teologico si sono concentrate sullo statuto conferito all'arte dal pensiero riformato, argomento cui hanno dedicato importanti contributi Sergiusz Michalski nel volume sull'impatto della Riforma sulla concezione dell'immagine in Europa¹², Christopher Richard Joby¹³ e Paul Corby Finney¹⁴ sul calvinismo e l'arte in modo specifico. Nel 2009, il cinquecentesimo anniversario della nascita di Giovanni Calvino ha ispirato la mostra berlinese *Calvinismus*, fondata sul tema dell'impatto del calvinismo sulla cultura figurativa europea. Come si può desumere da questo pur sintetico elenco, gli studi interessati al rapporto tra arte visiva e Riforma derivano principalmente dall'ambito anglosassone o americano, mentre in Francia, sebbene la nascita della Riforma calvinista sia stata oggetto di numerose e autorevoli edizioni – per citare solo alcune delle più recenti richiamiamo quelle centrate sulle guerre di religione di Philip Benedict¹⁵, Denis Crouzet¹⁶, Olivier Christin¹⁷, Janine Garrisson¹⁸, Arlette Jouanna¹⁹, e in ambito più prettamente letterario gli studi di Olivier Millet²⁰ -

⁴ La Saintonge è il nome dato alla regione di Saintes, città dove Palissy si stabilisce dagli anni Quaranta agli anni 1565-67 circa. Si veda la fig. 30.

⁵ Cf. BELTING 1990.

⁶ Cf. FREEDBERG 1989.

⁷ Cf. WARNKE 1973.

⁸ Cf. STIRM 1977.

⁹ Cf. KOERNER 2004.

¹⁰ Cf. HOTCHKISS PRICE 2003.

¹¹ Cf. WALFORD 1991.

¹² Cf. MICHALSKI 1993.

¹³ Cf. JOBY 2007.

¹⁴ Cf. FINNEY 1999.

¹⁵ Cf. BENEDICT 2002 ; 2007 ; 2011.

¹⁶ Cf. CROUZET 2008.

¹⁷ Cf. CHRISTIN 1991 ; 1999.

¹⁸ Cf. GARRISSON 2013.

¹⁹ Cf. JOUANNA 1998 ; 2007.

l'impatto del calvinismo sull'arte francese sembra non costituire un filone di ricerca trainante, anche se negli ultimi anni sono comparse diverse pubblicazioni sull'argomento – ricordiamo quelle di Jérôme Cottin²¹ o Catharine Randall²², il ciclo di conferenze del Louvre a cura di Roland Recht - sugli artisti tedeschi e fiamminghi davanti alla Riforma²³-, o recentemente il convegno tenutosi nel 2011 a Lione sul tema *Il calvinismo e le arti dal Rinascimento ai nostri giorni*²⁴.

La discrepanza esistente tra l'approccio diffuso all'arte fiamminga e tedesca in chiave riformata, e dall'altra parte la scarsità di studi su artisti francesi vicini alla Riforma, è una situazione riconducibile a diversi fattori, tra i quali la consolidata ma generica convinzione che Giovanni Calvino fosse un categorico "nemico delle arti"²⁵. Tale opinione si accompagna all'idea che i protestanti francesi, essendo rimasti di fatto una minoranza, si trovassero in una condizione sfavorevole allo sviluppo di un'estetica che potesse rispondere alla dottrina calvinista.

Eppure, nel 1562 circa un decimo della popolazione francese aveva aderito alla Riforma, e i primi ugonotti erano in buona parte artigiani e artisti, che continuarono a praticare la loro professione nascondendo le proprie idee, oppure emigrando a Ginevra o in altri territori in cerca di maggior tolleranza. Considerata comunque l'aperta critica rivolta da Calvino all'arte sacra, e tenuto conto delle condizioni in cui vivevano gli artisti - costretti a scegliere fra l'esilio forzato e il disonore del proprio credo - è lecito chiedersi se proprio tali convinzioni spirituali abbiano potuto avere un impatto sul *modus operandi* degli artefici che aderirono al calvinismo. Nell'ottica di uno studio dell'arte calvinista la figura di Palissy offre significativi spunti di riflessione: ugonotto tra i più studiati di tutta la storiografia francese, malgrado la repressione cattolica egli rivendicò con forza le proprie opinioni religiose auto-promuovendosi a inventore di un'arte ceramica dall'estetica manifestamente "rustica", che non ha paragoni nell'orizzonte della produzione ceramica dell'epoca.

Il tentativo di comprendere quale potesse essere il ruolo delle convinzioni personali di un artista, in un'epoca in cui il lavoro degli artefici dipendeva ancora quasi esclusivamente da

²⁰ Cf. MILLET 2008 ; 2010.

²¹ Cf. COTTIN 2008 ; 2011.

²² Cf. RANDALL 1999.

²³ Cf. RECHT 2002.

²⁴ Convegno a cura di Yves Krumenacker, i cui atti sono usciti a Lione nel 2011: *Le Calvinisme et les arts du XVIe siècle à nos jours*, 2011.

commissioni *ad hoc*, solleva non pochi problemi metodologici, che si sono posti fin dall'inizio di questo lavoro. Se possiamo affermare con Philip Benedict che "the postromantic assumption that painting express the particular viewpoint or sensibility of the artist who produced them simply does not apply to this period without significant qualifications"²⁶, è altrettanto vero che i radicali cambiamenti portati dalla Riforma sullo statuto dell'arte sacra non poterono non colpire in qualche modo gli artisti ugonotti. In questo senso, non si tratterebbe dunque di studiare l'arte del tempo come riflesso della fede personale degli artisti – dato che il credo religioso sembra aver raramente interferito con l'attività professionale – ma piuttosto di considerarla come specchio di una cultura in trasformazione, quale fu appunto il cristianesimo in Francia a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, momento che corrisponde alla ridefinizione della funzione dell'opera d'arte sotto l'impulso di Martin Lutero, Giovanni Calvino o Huldrych Zwingli.

Questioni quali il rapporto tra le convinzioni personali di un artista del Cinquecento e le sue opere, o la possibilità che un autore del Rinascimento avesse la libertà di esprimere posizioni eterodosse in raffigurazioni destinate a committenti ortodossi, si sono perciò rivelate inadeguate, e sono state presto riviste per evitare un approccio troppo schematico se non addirittura anacronistico. Le domande da porsi relativamente all'opera palissiana sono altre e vanno cercate nell'inusuale scelta dell'artigiano, che fu vetraio attivo nelle chiese della regione del Sud Ovest della Francia prima di lasciare il proprio lavoro per imparare – da autodidatta - il mestiere di ceramista; o ancora, la dedizione del Nostro ad una tematica naturalistica, che consiste nella ricreazione di ambienti acquatici e paludosi, trattata in maniera pressoché esclusiva nei primi anni della sua attività, e il successo riscosso dalle sue creazioni o, ancora, le sue possibili fonti d'ispirazione, o di rigetto.

Dopo aver calibrato l'orientamento della ricerca, vogando da una sponda all'altra della complessa cultura del Rinascimento europeo, l'interesse si è soffermato *in primis* sugli ambiti attinenti l'attività di Palissy – arte, scienza, spiritualità – in relazione con la Riforma protestante. Il lavoro svolto in questi anni ha consentito di delineare una corrente di pensiero che, in un certo senso, si potrebbe qualificare come "riformatrice" nei termini di un ripensamento del metodo scientifico, delle pratiche spirituali, dell'etica artistica e

²⁵ Cf. DOUMERGUES 1899, p. 324.

²⁶ Cf. BENEDICT 1999, p. 37.

sociale del contesto in cui la Riforma giocò un ruolo essenziale per la difesa di un ritorno alle origini dell'Uomo e della Scrittura. Tale desiderio di riforma attraversò i più svariati ambiti del sapere, motivo per cui la presente tesi cerca di spaziare fra le diverse discipline che attirarono l'interesse di Palissy, dall'arte ceramica all'architettura e dalla filosofia naturale a tutti gli ambiti nei quali si esprime l'eterodossia del Nostro.

Il presente lavoro si compone di cinque capitoli. Il primo si propone di fare il punto circa le conoscenze certe relative alla vita e all'attività di Palissy, nonché dello stato della storiografia a lui dedicata. Prosegue con una riflessione metodologica sugli obiettivi e i mezzi di questa tesi, e presenta il catalogo delle opere che saranno contemplate in seguito. Considerata la natura frammentaria dei numerosissimi reperti che costituirebbero l'opera completa, questo *corpus* non è esaustivo e si deve dunque intendere come un campione significativo dell'arte ceramica qualificata come "rustica". Vengono inoltre presentati i tre scritti di cui fu autore il ceramista, opere che sono il pilastro della nostra riflessione, perché al di là del fatto di custodire il pensiero palissiano, essi racchiudono la descrizione dettagliata della grotta realizzata per il Connestabile Anne de Montmorency, e di un progetto di giardino, oltre a un racconto autobiografico sulla vocazione artistica dell'autore stesso.

Il secondo capitolo entra nel merito della questione del contesto riformatore in cui presero forma le opere di Palissy. Viene sviluppata la definizione di Riforma, intesa sia sul piano spirituale, con la diffusione del calvinismo che toccò principalmente la borghesia gli artigiani e gli artisti francesi, sia sul piano artistico, con l'affermazione degli artigiani quali detentori di un sapere pratico affidato a trattati scritti in lingua vernacolare, di cui fanno parte appunto le pubblicazioni del nostro protagonista. A proposito della religione protestante si affrontano la concezione dell'arte e i fondamentali cambiamenti imposti alle immagini di culto, alla luce dei quali tenteremo di spiegare la decisione del Nostro di abbandonare l'iniziale professione di pittore di vetrate destinate alle chiese per intraprendere una la carriera di ceramista naturalista.

Il terzo capitolo intende soffermarsi sulla nozione di "rustico" che Palissy utilizza per qualificare le sue opere, sia le *rustiques figulines* sia la grotta per il Connestabile di Montmorency. Partendo dal lessico architettonico, si cerca di collocare l'antro palissiano nell'orizzonte artistico che vede diffondersi su scala europea il gusto per l'estetica rustica. È analizzata la simbologia legata alle erme che ornano la grotta, motivo ricorrente

dell'arte rinascimentale e prediletto dal Nostro. Evidenziate le radici contestuali che sottintendono la nascita delle grotte, si evidenzia l'originalità dell'interpretazione del "rustico" da parte del ceramista di Saintes.

Il quarto capitolo è dedicato alla descrizione del giardino di Palissy, un giardino che però rimase solo sulla carta in quanto, sino ad ora, non si è potuta determinare l'esistenza di alcuna traduzione pratica di quell'elaborato progetto. In questo capitolo si cerca di approfondire alcune argomentazioni lasciate in sospeso dalle ricerche precedenti ovvero la natura stessa della pubblicazione in cui l'autore sviluppa il prospetto del giardino, in bilico fra utopia e concreta realizzazione, e la controversa riflessione sulle fonti che ispirarono le didascalie bibliche grazie alle quali Palissy scandisce la visita ai diversi luoghi del giardino. Vengono inoltre proposti nuovi confronti con altri giardini dell'epoca, ponendo la questione della dimensione religiosa dei parchi rinascimentali.

Il quinto capitolo, infine, è dedicato al vasellame e al nesso tra scienza religione e arte che si instaura nelle opere palissiane. Partendo dal contesto per cui furono creati, cioè quello dell'"arte del banchetto", viene proposta una lettura di tali oggetti come manufatti destinati alle *wunderkammern* in virtù di un'iconografia ricorrente e di specifiche tecniche di realizzazione. Con quest'ultimo capitolo si propone una lettura spirituale delle *rustiques* sostanziata dall'insieme delle ricerche e delle interpretazioni elaborate lungo l'intero lavoro.

Con questa premessa mi auguro con Palissy che "recevrez ce petit oeuvre d'aussi bonne volonté, que je desire qu'il vous soit agreable"²⁷.

²⁷ O.C., p. 92-93.

CAPITOLO I. La vita e le opere di Bernard Palissy, tra certezze e interrogazioni.

Una delle maggiori difficoltà dell'interpretazione del Rinascimento deriva dall'apparente facilità di interpretarne varie manifestazioni [...] alla luce di talune esperienze di oggi, isolandole e ipostatizzandole, e privandole così del loro vero contenuto. Quando ciò si verifica (troppo spesso!) è perché non sappiamo più coglierne la *radice ambientale*. Ecco perché gli studi più redditizi per la nostra disciplina stanno dimostrandosi proprio quelli che mirano a ricostruire storicamente la funzione, il significato, l'iconologia di certe forme o figurazioni²⁸.

La poliedricità di Bernard Palissy, attivo nell'arco della sua vita come vetraio, ceramista, architetto di giardini oltre che autore di scritti di filosofia naturale dedicati all'agricoltura, all'idrologia e alla geologia, ha fatto di lui una personalità sfuggente, in particolare per quanto riguarda la sua opera figurativa. Lo studio di quest'ultima è stato penalizzato sia da ostacoli di ordine materiale, in quanto le creazioni dell'artista sono pervenute in modo molto frammentario, sia da fattori di stampo culturale, perché come vedremo a breve gli oggetti a nostra disposizione hanno spesso destato perplessità, se non disprezzo, nella storiografia artistica.

Le creazioni per le quali Palissy era noto e apprezzato dai suoi contemporanei, tanto da essere convocato alla corte di Francia, hanno rappresentato nel corso dei secoli successivi un impedimento per l'effettivo riconoscimento della sua professionalità. Sebbene le testimonianze coeve scarseggino - a tal punto da chiedersi con Isabelle Perrin se «prima di

²⁸ Cf. BATTISTI 1962 [2005], p. 43 (corsivo mio).

quell'epoca [il XIX secolo], fu considerato come un ceramista da altri a parte lui stesso»²⁹ - esistono comunque fonti quali contratti o atti notarili in grado di documentare questa sua attività, sostanziata inoltre dal ricorrere accanto al suo nome di qualifiche o appellativi correlati al suo essere ceramista: “Bernard Palissy dict le potier”, “pothier”, “ouvrier de terre”, “architecteur et ynvanteur des grotes figulines de Monseigneur le Connestable”, “sculpteur en terre”, “inventeur des Rustiques Figulines du Roy”³⁰. Prima ancora del suo interesse per le scienze naturali, che si concretizzò fra l’ottavo e il nono decennio del XVI sec. con le conferenze tenute a Parigi e la pubblicazione dei *Discours Admirables*, i documenti a nostra disposizione testimoniano della prevalenza dell’attività ceramica nel processo di auto-definizione operato dal Nostro. In assenza di testimonianze di osservatori contemporanei a queste creazioni, o di testi autografi che diano indicazioni sulle relative scelte iconografiche, sarà necessario abbandonare i passati pregiudizi estetici o addirittura morali, per affrontare apertamente proprio quell’iconografia tanto disprezzata da critici, letterati e storici.

Prima di entrare nel merito dell’opera palissiana e della sua ricezione faremo il punto sulle conoscenze attuali riguardo alla sua vita, tracciando un sintetico profilo biografico dell’artista richiamando anche gli studi storiografici a lui dedicati. Posti questi fondamenti si tenterà di esporre le problematicità legate alla sua opera, che per iconografia e mezzi tecnici impiegati rimane ai margini della storia dell’arte, dando luogo a una situazione che rappresenta nello stesso momento un ostacolo e uno stimolo per colui che vi si avvicina, nell’intento, come scrisse Eugenio Battisti, di “ricostruire storicamente la funzione, il significato, l’iconologia”³¹.

²⁹ Cf. PERRIN 1998, p. 53. «Lorsque l’on voit le peu de documents antérieurs au XIXe siècle et associant le nom de Bernard Palissy à une production céramique précise, on est en droit de se demander si avant cette époque, il n’a jamais été considéré comme un céramiste par d’autres que lui-même».

³⁰ Questi sostantivi si trovano nei documenti d’archivio relativi all’attività e alla vita di Palissy, riprodotti nel loro complesso da AMICO 1996, pp. 229-240.

³¹ Cf. BATTISTI 1962 [2005], p. 43.

I.I. Bernard Palissy: fonti per una ricostruzione biografica³²

I.1.a. Le fonti

Documenti d'archivio

Le fonti a disposizione per tracciare il profilo biografico di Palissy sono di tre tipi: documenti d'archivio, opere letterarie e testi scritti dall'artista stesso. Verificati e riprodotti per intero nella monografia di Leonard N. Amico (1996) i documenti d'archivio, che ammontano a un totale di quarantuno pezzi, hanno permesso di identificare i principali spostamenti del Nostro, fra Saintes Parigi e Sedan, dando altresì conferma circa i suoi principali incarichi, ovvero la grotta realizzata per il Connestabile e quella progettata per la regina Caterina de' Medici. Inoltre grazie alle ricerche documentarie condotte fin dall'Ottocento non solo ci è noto il contratto di edizione della *Recepte Veritable*, ma sono state anche chiarite le vicende giudiziarie dovute alla fede dell'artista: dal mandato di arresto per eresia emanato contro Palissy nel 1558, alla condanna a morte per la mancata conversione al cattolicesimo. Questi documenti sono stati trovati e pubblicati per la maggior parte fra Otto e Novecento grazie al lavoro di Henry Patry³³, Georges Musset³⁴, Anatole de Montaiglon³⁵, Nathanael Weiss³⁶, Pierre Congar³⁷ e Catherine Grodecki³⁸. Per questa sintetica ricostruzione biografica terremo conto unicamente le fonti certe, tralasciando sia le carte scoperte dall'erudito *poitevin* Benjamin Fillon, classificate come

³² La presente biografia non porta nessun elemento nuovo rispetto allo stato delle conoscenze esposte dalla monografia di Leonard N. Amico, che presentava la vita dell'artista e il regesto completo dei documenti d'archivio a lui relativi. Come sarà spiegato a proposito della metodologia adottata per questa ricerca, l'approccio all'opera non è stato quello di ricercare nuovi documenti, compito azzardato date le numerose ricerche già compiute con questo scopo. Tuttavia riproponiamo in questa sede una sintesi documentata delle informazioni biografiche certe su Bernard Palissy, introduzione utile ai fini di una buona comprensione dell'insieme di questo lavoro.

³³ Documenti pubblicati nel *Bulletin de la société du protestantisme français* tra il 1900 e il 1920. Cf. PATRY 1900, pp. 151-155; 1902, pp. 74-81; 1912, pp. 193-203, 1920, pp. 6-25.

³⁴ Spetta a Georges Musset il merito di aver rinvenuto il contratto di pubblicazione della *Recepte Veritable*. Cf. MUSSET 1906, pp. 319-321.

³⁵ I documenti portati in luce da Anatole de Montaiglon riguardano i pagamenti ottenuti da Palissy per la grotta delle Tuileries. Cf. MONTAIGLON 1857, pp. 17-29; 1876, pp. 1-81.

³⁶ Anche Nathanael Weiss pubblicò nel *Bollettino della Società di Storia del protestantesimo francese* i documenti trovati sul soggiorno a Sedan della famiglia Palissy. Si veda WEISS 1896, p. 506-519; 1897, pp.148-157; 1903, pp.31-40; 1912, pp. 389-407.

³⁷ Cf. CONGAR 1957, 1979.

³⁸ La pubblicazione delle fonti di carattere storico-artistico tratte dal Minutier central di Parigi ad opera di Catherine Grodecki ha fatto emergere due documenti, uno riguarda il debito contratto da Palissy a

“dubbi” da Amico nel suo registro perché scomparse prima che potesse esserne verificata l'autenticità, che l'opuscolo pubblicato dallo stesso Fillon, intitolato *Devys de la grotte pour la Reyne, mère du Roy*, che si è rivelato essere una falsificazione ottocentesca³⁹.

Testimonianze letterarie

Preziose indicazioni sulla fama raggiunta durante il Cinquecento da Palissy derivano da alcuni passaggi contenuti nelle opere di Théodore Agrippa d'Aubigné (1552-1630), François Grudé Sieur de La Croix du Maine (1552-1592) e Pierre de l'Estoile (1546-1611). Quest'ultimo autore è verosimilmente colui che ebbe modo di conoscere l'artista di Saintes da più vicino. Il letterato infatti non solo firmò il privilegio di stampa concesso dal re per la pubblicazione dei *Discours Admirables* (1580) ma richiamò anche il nome del Nostro in due punti dei suoi *Registres-Journaux* – diario dei regni di Henri III e Henri IV - con riferimenti che suggeriscono un forte legame di amicizia con il ceramista. Per queste ragioni la testimonianza di Pierre de l'Estoile è considerata a livello letterario quella maggiormente attendibile. Il primo passo che chiama in causa Palissy narra di un episodio avvenuto il 23 giugno 1589, quando durante la sua reclusione alla Bastille il Nostro fu elogiato da un carceriere per la sua integrità religiosa⁴⁰. Il secondo momento riferisce invece della morte dell'artista ugonotto, avvenuta nel 1590 di “misère, nécessité et mauvais traitement”, dopo aver consegnato proprio a L'Estoile una pietra che teneva con sé e chiamava “pierre philosophale”, cui il ceramista era molto affezionato⁴¹. Il resoconto di tale episodio, avvalorando l'ipotesi di uno stretto legame tra i due uomini, sembra porsi a garanzia della testimonianza di L'Estoile.

Dal canto suo, l'illustre scrittore protestante Agrippa d'Aubigné, le cui opere costituiscono una testimonianza fondamentale per la storia delle Guerre di religione, ha dedicato a Palissy alcuni passi diventati celebri, contenuti nel quarto libro delle *Tragiques* (1616), nell'*Histoire Universelle* (1616-1620), e in un *pamphlet* pubblicato postumo, la *Confession catholique du Sieur de Sancy*, (Libro II, cap. VII). Se è difficile ipotizzare che i due uomini

Barthelemy Prieur, l'altro la nomina di arbitri per risolvere la lite tra Palissy e suo genero Charlemagne Moreau.

³⁹ È stato dimostrato da Geneviève Bresc-Bautier et Robert-Henri Bautier: BAUTIER 1987.

⁴⁰ La versione più estesa del racconto fu pubblicata da Henri Omont nel 1900 nei *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*. Cf. OMONT 1900. Il passo è riprodotto in appendice.

abbiano potuto conoscersi, è lecito invece ritenere che il padre di Agrippa, Jean, abbia potuto incontrare il ceramista negli anni in cui entrambi frequentavano il *milieu* riformato di Pons, governato dal Conte Antoine di Marennes⁴². Ad ogni modo, l'interesse di d'Aubigné per il destino tragico di Palissy è testimoniato dalla triplice menzione che fa della sua morte attraverso la declinazione dello stesso aneddoto, ossia la visita del re Henri III al ceramista incarcerato. All'esortazione di rinunciare alla propria fede per salvarsi il ceramista avrebbe risposto con un'abnegazione che sotto la piuma dello scrittore prende delle tonalità stoiche, con un chiaro riferimento alla morte di Seneca come viene esplicitato nel *Sancy*: "Voyez l'impudence de ce belistre; vous diriez qu'il aurait lu ces vers de Seneque, *Qui morit scit cogi necit*, on ne peut contraindre celui qui sait mourir"⁴³. Riproposto nelle *Tragiques*, l'episodio fa risaltare Palissy quale uno dei numerosi martiri sacrificatisi per la propria fede. Al meschino consiglio del re, di "par feinte s'accomoder au temps" per aver salva la vita, il ceramista avrebbe risposto "Vous et tous ceux qui vous ont peu contraindre / Ne me contraindrez pas, parceque je ne sçai pas craindre/ Puis que je sçay mourir"⁴⁴. Nell'*Histoire Universelle* lo stesso aneddoto è collocato nel contesto della minacciosa ascesa della *Ligue* cattolica che costrinse il re a sfuggire dalla Capitale durante la *Journée des barricades* (12 maggio del 1588). In quest'ultimo caso d'Aubigné intendeva offrire un resoconto storico che richiederebbe una certa imparzialità, motivo per cui la vicenda viene ripresa con toni più sobri, soprattutto se confrontati con quanto si narra nel *Sancy*, dove la cronaca dell'incontro fra Palissy e il re raggiunge toni altamente polemici.⁴⁵ L'aneddoto, sublimato dal talento del poeta, diviene un'apologia del martirio che non esita a rovesciare l'ordine gerarchico stabilito, ponendo un semplice vasaio quale modello di virtù: "La France avoit mestier / que ce potier fu roy, che ce Roy fust potier"⁴⁶.

François Grudé, Sieur de La Croix du Maine è l'autore della *Bibliothèque française* (1584), opera che racchiude l'enciclopedico tentativo di recensire tutti i libri pubblicati che poteva reperire, nell'intento di superare la monumentale impresa di Conrad Gesner

⁴¹ Il passo del manoscritto è stato pubblicato solo nel 1878. Cf. BRUNET 1878. Per il testo si veda l'appendice.

⁴² È l'ipotesi di G. Schrenk e F. Surget. Cf. SCHRENK 2010, p. 17.

⁴³ Sul rapporto di d'Aubigné con lo stoicismo e il passo in questione si veda l'analisi di Jacques Bailbé, BAILBE 1969, p. 104.

⁴⁴ *Les Tragiques*, IV, vv. 1249-1251. Per la citazione intera si veda l'appendice.

⁴⁵ Cf. SCHRENK 2010, p. 20.

⁴⁶ Sul rovesciamento dell'ordine sotteso a questo resoconto si veda LESTRINGANT 1985.

includendo anche i libri scritti in volgare⁴⁷. In quest'opera ambiziosa un passo è dedicato al Nostro, con informazioni concise sulla sua vita e le sue opere: "Bernard Palissy, natif du diocèse d'Agen en Aquitaine, inventeur des rustiques figulines, ou poteries du Roi et de la Royné sa mère, Philosophe naturel, & homme d'un esprit merveilleusement prompt et aigu. Il a écrit quelques Traités touchant l'agriculture, ou labourage, imprimés l'an 1562, ou environ; Discours Admirables, la nature des eaux & fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, des terres, du feu et des émaux; un traité de la marne, & le tout imprimé à Paris chez Martin Le Jeune, l'an 1580. Il florit à Paris, agé de soixante ans & plus, & fait leçons de sa science & profession"⁴⁸.

Se i due primi testi citati si concentrano sulla morte del Nostro, offrendo una visione predominante di Palissy quale modello di integrità e martire protestante, invece quest'ultimo è l'unico a dare informazioni sulle attività dell'artista, dando informazioni esatte circa le pubblicazioni, e testimoniando della sua attività di conferenziere a Parigi dalla metà degli anni Settanta.

Menzioni delle opere

Alcune informazioni, non più sulla figura di Palissy, ma in maniera specifica sulla sua produzione, provengono dagli inventari delle collezioni del Connestabile di Montmorency (15-21 dicembre 1556 e 10 aprile 1559), nei quali, anche se non compare il nome del ceramista, vengono descritti oggetti con assimilabili alla sua maniera ovvero sei oggetti in terracotta "esmailléz, avec plusieurs figures de toutes bestes reptilles"⁴⁹. Un terzo inventario di Anne de Montmorency, redatto postumo il 14 gennaio 1568, cita oltre a questi oggetti cinque manufatti di ceramica "façon de Saintes"⁵⁰. Il quarto inventario è quello di Caterina de' Medici, datato 25 agosto 1589, nel quale compaiono diversi oggetti

⁴⁷ Solo il primo volume delle *Bibliothèques françoises* ci è pervenuto, il *Catalogue général de toutes sortes d'auteurs qui ont écrit en françois depuis cinq cents ans et plus jusqu'à ce jourd'hui avec un Discours des Vies des plus illustres entre les trois mille qui sont compris en cet Œuvre ; ensemble d'un récit de leurs compositions tant imprimées qu'autrement, dédié au roi*, Paris, 1584, in-fol. L'opera di Gesner è invece la *Bibliotheca Universalis* (1545) nella quale sono catalogate più di dodicimila opere, alle quali si aggiungeranno oltre tremila titoli nella pubblicazione del 1555.

⁴⁸ Cf. l'edizione delle *Bibliothèques* a cura di RIGOLEY DE JUVIGNY 1772.

⁴⁹ Cf. *Inventaire des collections d'Anne de Montmorency en son hôtel parisien dans la rue Sainte Avoye [du Temple]*, 15-21 décembre 1556. Cf. MIROT 1918, pp. 311-413.

⁵⁰ Cf. MIROT 1919, pp. 17-29.

“façon de jaspe”⁵¹. Queste menzioni sono solitamente avvicinate alla produzione palissiana, benché non si faccia menzione del nome maestro. Ad ogni modo dimostrano che questo tipo di ceramiche naturalistiche, ad imitazione di animali o di pietre, erano pregiate e diffuse nelle collezioni dei personaggi più altolocati del reame. Lo stesso inventario del 1589 evoca esplicitamente la grotta, e il suo pessimo stato di conservazione. Gli ufficiali andarono a visitare la “grotte de poterie qui estoit près de ladicte marbrerie”, per cercare materiale da inventariare ma ci trovarono solo “quelques figures de terre fragiles et de peu de valeur, que n’avons estimé estre vallables pour inventorier”⁵². Altri due documenti ci danno informazioni sulle ceramiche dell’ugonotto. Il primo (datato 11 maggio 1575) è il resoconto degli ambasciatori svizzeri venuti alla corte francese nel 1575. A marzo di quell’anno essi visitarono il giardino delle Tuileries e vi osservarono diverse opere, tra cui una fontana in ceramica ornata da animali “serpentes, cochleæ, testudines, lacerti, crapones, ranæ et omnis generis animalium acquatiliium”⁵³. La descrizione sembra rimandare ad un’opera di Palissy e solleva il problema della realizzazione della grotta - questione che tratteremo nel corso di questo lavoro - che secondo il resoconto degli ambasciatori minacciava di cadere in rovina a meno dieci anni dalla sua realizzazione. Infine l’ultimo testo a menzionare le opere del Nostro è un documento appartenente all’indagine sui furti e danni perpetrati dai *Ligueurs* tra il 5 giugno e il dicembre del 1590, che recita “un grand nombre de grandz bassins et vases de vaisselle de valeur, de la façon de messire Bernard Palissy, de diverses couleurs fort exquises, toute laquelle vaisselle valloit plus de cent cinquante escus”⁵⁴.

I.1.b. La vita

Giovinezza e periodo *saintongeais*, 1510-1566 ca.

In assenza di testimonianze d’archivio relative all’anno di nascita di Palissy gli studiosi si sono rivolti alla letteratura, repertorio però tutt’altro che univoco, dal quale derivano indicazioni contrastanti. Infatti, se d’Aubigné fissa i natali dell’artista al 1499 - e la sua

⁵¹ Palissy creò numerosi pezzi di vasellame ad imitazione del diaspro, cioè “façon de jaspe”. L’inventario è stato pubblicato in BONNAFFE 1874, p.211-213.

⁵² Idem, p. 218.

⁵³ Cf. NICARD, 1865, pp. 83-86.

⁵⁴ Cf. MONTAIGLON 1879, p. 218.

morte al 1590⁵⁵ - Pierre de l'Estoile riporta la data del 1510⁵⁶ mentre La Croix du Maine propone l'anno 1520⁵⁷. Proprio quest'ultima data viene oggi ritenuta la più probabile, sia per ragioni stilistiche sia per questioni di cronologia⁵⁸.

Più precise le informazioni circa il luogo di nascita del ceramista, rivelato proprio nel documento del 1588 che ne decretava la condanna a morte. In questa sentenza, conformemente a ciò che scrisse anche La Croix du Maine, si fa riferimento a Agen, una città del Sud Ovest della Francia⁵⁹. A quell'epoca, il Sud Ovest della Francia aveva una vocazione prevalentemente agricola, in ragione della quale si possono forse spiegare l'attenzione e le conoscenze che Palissy dimostra di avere nei confronti dell'agricoltura, nonché la ricorrenza della parola " rustica " per qualificare il proprio stile, sia nell'ambito della scrittura sia in quello delle creazioni ceramiche. Ciò nonostante, il fatto stesso che Palissy fosse in grado di leggere e scrivere, dimostrando fra l'altro di possedere un bagaglio culturale tale da poter anche criticare i propri riferimenti testuali, indica che non provenisse da una famiglia contadina, ma piuttosto da un contesto cittadino di media istruzione. Ad ogni modo, se Palissy fosse veramente nato a Agen, come riporta il documento del 4 luglio 1588, sembra aver coltivato scarsi legami con tale città, alla quale rivolge rarissime allusioni nei *Discours*⁶⁰, mentre più spesso parlando del suo "pays" fa riferimento alla Saintonge, antica provincia francese il cui principale centro era Saintes (fig. 30).

Non disponiamo di nessuna notizia sulla sua giovinezza, prima del trasferimento a Saintes, datato alla seconda metà del quarto decennio del secolo: Ernest Dupuy propose il 1539, anno del ritorno di Antoine de Pons – protettore di Palissy – da Ferrara in Saintonge⁶¹ mentre Leonard N. Amico anticipò la data al 1536, dando fede a Palissy che afferma nel 1556 di aver lavorato alla ceramica durante vent'anni⁶². In mancanza di informazioni tangibili, scegliamo anche noi di ascoltare la voce dell'artista. Relativamente alla sua

⁵⁵ I passi dedicati a Palissy si trovano nelle *Tragiques " Les feux"*, vv. 1239-1256; nel *Sancy* (ed. della Pléiade, p. 651); nell'*Histoire Universelle*, t. VIII, (ed. A. Thierry, p. 136-137). Cf. Appendice.

⁵⁶ Cf. DE L'ESTOILE [1878], p. 78.

⁵⁷ L'erudito afferma nel 1584 che Palissy tiene delle conferenze a Parigi, all'età di più di sessant'anni.

⁵⁸ Cf. AMICO 1996, p.13.

⁵⁹ Documento datato 30 dicembre 1586 e 12 gennaio 1587, conservato nell'archivio della Prefettura di Polizia di Parigi, pubblicato da N. Weiss nel 1912 (cf. WEISS 1912), riprodotto da AMICO 1996, p. 236.

⁶⁰ Si vedano gli aneddoti sulle proprietà dei fichi presenti in questa regione (O.C., p. 383-384), e sui vermi che causarono la morte di sei figli, presenti in diverse regioni tra le quali *Agènes* (O. C., p. 403).

⁶¹ Cf. DUPUY 1902, p. 10.

⁶² Cf. AMICO 1996, p. 16.

permanenza in questa città disponiamo di cinque documenti che ci informano sulle ricorrenti disavventure con la giustizia e sulla pubblicazione di due volumi, *l'Architecture et Ordonnance de la grotte* e la *Recepte Veritable*. Il primo atto è il mandato di arresto del 15 settembre 1558 emesso dal Parlamento di Guyenne nel quale oltre a “Bernard Palissis dict le potier” vengono nominate altre ventidue persone, tutte sospettate del “faict des hérésies”⁶³. Cinque anni più tardi, “Maistre Bernard Palissier, pothier” è l’oggetto di una dichiarazione di liberazione provvisoria datata 24 marzo 1563, accompagnata dai “faits justificatifs”, cioè la difesa del nostro ceramista e le accuse da questi rivolte contro nove dei suoi concittadini che lo fecero imprigionare⁶⁴. A questi documenti fanno eco le dediche delle sue pubblicazioni che ricordano le persecuzioni di cui era stato vittima a causa del suo credo.

Per quanto riguarda la sua attività artistica disponiamo solo dei testi scritti di suo pugno. Egli stesso ci informa che la sua prima attività professionale fu quella di pittore su vetro, un mestiere che lo portò a spostarsi di cantiere in cantiere, permettendogli di conoscere varie località di cui troviamo menzione nelle sue pubblicazioni. Secondo quanto scrive Palissy, decise di sostituire progressivamente il lavoro di pittore di vetrate con quello di ceramista. Il passaggio da una all’altra specializzazione è narrato dal Nostro nell’*Art de Terre*, testo pubblicato nei *Discours Admirables* (1580), dove l’artista dichiara di essersi dedicato alla ceramica da autodidatta, grazie alla sua pregressa esperienza nel campo del vetro e anche grazie alla collaborazione di ceramisti locali che avevano installato un centro importante alla Chapelle des pots, paese situato a meno di dieci chilometri da Saintes. La narrazione della lunga ricerca dedicata alla cottura dello smalto fa risalire l’interesse di Palissy per la ceramica all’ammirazione provata davanti a una coppa candida, la cui bellezza fu tale da provocare nell’artista il desiderio di scoprirne il segreto di fabbricazione⁶⁵. Questo testo non ha in nessun modo lo scopo di rivelare delle informazioni tecniche – che anzi il Nostro serba gelosamente – ma risponde piuttosto ad un obiettivo auto celebrativo, che si realizza per tramite dell’insistenza sulle difficoltà incontrate nell’arco in oltre vent’anni di esperimenti, ricostruiti in modo drammatico, tra

⁶³Cf. PATRY 1902, pp. 77-78. Si veda l’appendice.

⁶⁴ Cf. PATRY 1920, pp. 21-25.

⁶⁵ Cf. O.C., pp. 485-497.

povertà e sacrifici⁶⁶. Dal racconto autobiografico si desume che Palissy sia riuscito solo attorno alla metà degli anni Cinquanta ad ottenere la qualità di ceramista ricercata, grazie alla quale fu in grado di guadagnarsi da vivere fabbricando medaglie e vasellame. Dagli scritti del ceramista emerge l'anno 1556, durante il quale oltre a ottenere da parte del Duca Anne de Montmorency la commissione di realizzare una grotta artificiale⁶⁷, egli ebbe anche l'occasione di mostrare una delle sue *rustiques figulines* al re Henri II, che la comprò⁶⁸. A quella data la sua padronanza dell'arte di terra era dunque tale da suscitare la sorpresa e le lodi del re e di uno degli uomini più importanti della politica francese, il Connestabile di Montmorency. Per quanto riguarda l'esatta destinazione della grotta essa viene comunemente identificata con il castello di Ecoen sebbene in realtà nessun documento possa confermare tale ipotesi, considerato anche che in loco non è rimasta alcuna traccia di una grotta. È comunque verosimile che il progetto fosse destinato a un'altra dimora del mecenate, come vedremo nel nostro terzo capitolo.

Se l'*Architecture et Ordonnance de la grotte rustique* (1563) è proprio la descrizione della grotta che era allora in corso di realizzazione nell'atelier di Saintes – che stando alle parole dello stesso Palissy fu vista da un grande numero di visitatori⁶⁹ – sembra che tale opera non sia mai giunta a destinazione, proprio perché nel 1562 scoppiò la prima guerra tra protestanti e cattolici, che provocò l'arresto del Nostro e la sua incarcerazione fra il 1562 e il marzo del 1563. Alla sua liberazione Palissy proseguì comunque con la realizzazione della grotta, come dimostra il fatto che il 1 febbraio del 1564 egli ricevette assieme ai suoi figli Pierre e Mathurin la somma di “cent livres” per il mese di febbraio per conto di Anne de Montmorency, il che lascia a pensare che in quel momento l'artista beneficiasse di uno stipendio mensile per finire la sua opera⁷⁰. Da sottolineare il titolo di Palissy, che a questa data compare come “architecteur et yvanteur des grotes figulines de Monseigneur le Connestable”. In questo caso l'uso del plurale genera la nostra perplessità dato che solo una grotta ci è conosciuta, e peraltro solo per via teorica, tramite gli stessi

⁶⁶ Si veda il saggio di Marie-Madeleine Fragonard in LESTRINGANT 2010. Questa fondamentale narrazione sarà analizzata nel terzo capitolo di questo lavoro.

⁶⁷ Nell'*Architecture et Ordonnance de la grotte rustique* (1563) dice che sette anni prima, contemporaneamente alla visita del re, il Connestabile gli commissionò la grotta, “ [...] il y a environ sept ans [...] lorsqu'il vous pleut me commander ledict œuvre, que le feu Roy Henri, & monsieur le Cardinal de Lorraine, attestarent en votre présence, qu'ils avoyent veu des plus grands œuvres, & des plus belles choses du monde, mais qu'ils n'avoyent jamais veu œuvre semblable au mien ”. Cf. O.C., p. 53.

⁶⁸ Idem, pp. 53-54.

⁶⁹ Idem, p. 56-57.

⁷⁰ Il documento è stato pubblicato da MONTAIGLON 1876, pp. 16-17.

scritti dell'artista: ci fu un'altra commissione da parte del Connestabile? Oppure fu necessario costruire un altro antro perché il primo era andato distrutto? Queste interrogazioni rimangono purtroppo in sospeso nella mancanza di documenti che possano informarci, ma lasciano intendere che la questione della grotta del Connestabile non è del tutto risolta.

Nel 1563 Palissy portò a stampa due volumi, *l'Architecture et Ordonnance de la grotte rustique* e *La Recepte Veritable*, dallo stampatore della Rochelle Barthélémy Berton, egli stesso protestante⁷¹. Disponiamo del contratto datato del 3 settembre 1563 e novembre 1564, tra "Maistre Bernard Palissyz, ouvrier de terre" e "Berthélémy Berthon, maistre imprimeur", nel quale viene stipulato che il numero di copie sarà di millecinquecento, finanziate dal mercante borghese della Rochelle François Barbot⁷². La vicinanza temporale tra la sua scarcerazione e la pubblicazione dei suoi scritti induce a pensare che essi furono concepiti proprio durante la reclusione, come viene confermato del resto dalla dedica al Connestabile nella quale il ceramista implora per la protezione del suo atelier a rischio di saccheggio da parte dei suoi "nemici"⁷³. Nel 1564 Palissy si trova ancora a Saintes e sta lavorando per il Connestabile, come dimostra appunto il pagamento datato 1 febbraio 1564. Tra il 1564 e il 1567 Palissy dovette ricevere la commissione da parte di Caterina de' Medici per una grotta rustica nel giardino delle Tuileries, dato che la presenza del Nostro è attestata a Parigi nel 1567 da un documento che riferisce di un debito contratto a questa data nei confronti di François Barbot (procura del 20 novembre 1570⁷⁴). La partenza da Saintes per la capitale si colloca quindi al 1566 circa.

Sempre a Saintes Palissy entrò in contatto con la corte di Antoine de Pons, Conte di Marennes oltre che suo primo protettore nonché amico, come si deduce dalla dedica a lui indirizzata nell'introduzione dei *Discours*⁷⁵. Torneremo a questo personaggio fondamentale per la carriera e la vita del Nostro nel capitolo dedicato alla genesi delle *rustiques figulines*. Per il momento basti indicare che Pons, dal 1533 al 1545 circa fece parte della corte ferrarese di Renata di Francia - sorella del re Francesco I - periodo durante il quale egli si convertì al calvinismo, allineandosi così alle inclinazioni

⁷¹ Su di lui si veda la monografia di DROZ 1960.

⁷² Cf. MUSSET 1906, pp. 319-321.

⁷³ O.C., p. 58.

⁷⁴ Cf. JOURDAN 1861.

⁷⁵ La conoscenza di questo protagonista della Riforma rimane da approfondire. Troviamo alcune informazioni nello studio di Gilbert Schrenk sulle origini di Agrippa d'Aubigné. Cf. SCHRENK 1983.

apertamente riformate del *milieu* che circondava la nobildonna, malgrado il profondo dissenso del cattolico Duca d'Este, suo marito⁷⁶. Al suo ritorno in Francia, Pons e la sua devota moglie Anne de Parthenay, morta nel 1549, si impegnò nella difesa dei protestanti del suo territorio. Nel 1555, il secondo matrimonio del Conte di Marennes con Marie de Montchenu segnò invece la sua conversione al cattolicesimo e la fine del ruolo di Pons quale piazza forte della Riforma. Come vedremo più dettagliatamente nel corso di questo lavoro, la Saintonge era a quel tempo una delle regioni più favorevole alle idee riformate, e Palissy ne narra le origini e i progressi nella *Recepte Veritable*, dandoci preziose informazioni sui protagonisti, le modalità della divulgazione del credo e anche della repressione di cui erano vittima i protestanti. Si colloca in questo periodo saintonguais degli anni Quaranta - proprio negli stessi anni della sua riconversione professionale - la conversione di Palissy al calvinismo e il suo impegno per la diffusione di questa religione. Il terzo aspetto rilevante della sua biografia in quegli anni è l'aver svolto il lavoro di geometra. Nel 1543 in effetti fu applicata l'imposta sul sale anche in Saintonge, per l'applicazione della quale fu necessario eseguire una delle mappe delle saline, lavoro al quale il Nostro prese parte per le sue doti di disegnatore⁷⁷. Palissy afferma che questo lavoro gli permise di guadagnare uno stipendio sufficiente per continuare i suoi esperimenti in ambito ceramico e, verosimilmente, gli fu anche utile per accrescere le sue conoscenze in ambito geologico sulla base dell'osservazione diretta dei fenomeni.

L'impiego alla Corte (1566-1572)

Le circostanze della partenza di Palissy per la capitale non sono ben conosciute. La procura già richiamata, datata 20 novembre 1570, che incita Palissy a pagare il debito contratto nell'ottobre del 1567 a Parigi verso François Barbot ha permesso di far risalire al 1566 circa la permanenza del Nostro nella capitale. Abbiamo inoltre certezza dell'incarico e della realizzazione della grotta per Caterina de'Medici grazie al libro di conti della regina dove nell'anno 1570 sono registrati tre pagamenti fatti a lui e ai suoi figli Nicolas e Mathurin, per "parfaire" cioè perfezionare l'opera di ceramica, il che indica che l'antro era

⁷⁶ L'ambiente ferrarese attorno a Renata di Francia sarà l'oggetto di ulteriori approfondimenti.

⁷⁷ O.C., p.488: " [...] certains commissaires deputez par le Roy pour eriger la gabelle au pays de Xaintonge, lesquels m'appelerent pour figurer les isles & pays voisins de tous les marez salans dudit pays".

già stato in buona parte edificato⁷⁸. L'aspetto della grotta non ci è conosciuto, ma gli scavi realizzati nell'Ottocento e poi negli anni Ottanta del secolo scorso hanno permesso di portare in luce dei frammenti e delle forme di iconografia classicheggiante, forse corrispondenti all'iconografia usata dalla regina⁷⁹. Queste scoperte fanno pensare che arrivato alla Corte, il ceramista si sia adeguato alle richieste personali della committente che aveva un apparato iconografico ben definito al servizio della propria propaganda. Questa è la ragione per la quale è stato scelto nel presente lavoro di concentrarsi sul periodo anteriore all'arrivo del Nostro a corte, anni durante i quali l'artista concepì l'iconografia naturalistica delle *rustiques*, scrisse due volumi ricchi di informazioni per quanto riguarda la sua produzione e beneficiò senz'altro di una maggior libertà artistica rispetto a quella concessa a Corte. Per quanto riguarda l'elaborazione delle sue *rustiques figulines* egli non parla difatti mai di una richiesta specifica e l'iconografia che usa per esse è identica a quella usata per la grotta del Connestabile. Proprio su questo stile rustico ci soffermeremo, tenendo a mente anche il resto della carriera, ma in modo secondario rispetto al periodo saintongeais. L'attività di Palissy alle Tuileries è testimoniata dai tre pagamenti della regina Caterina de' Medici per la sua grotta, a nome di Bernard, Nicolas e Mathurin Palissy (22, 26 febbraio 1570, e 1570 senza data⁸⁰). Se è sicuro che Palissy la grotta fu realizzata, è certo anche che la stessa non fu conservata con le dovute cautele se nel 1575, nel resoconto della loro visita alla corte francese, gli ambasciatori svizzeri denunciavano l'imminente crollo della fontana in ceramica, che potrebbe essere identificata come la grotta, oppure come un'ulteriore opera di Palissy⁸¹, e nel 1589 non ne rimaneva più niente⁸².

Nel 1572 la presenza di Palissy è attestata nel Faubourg Saint-Honoré, come la maggior parte degli artigiani impiegati alle Tuileries, da due documenti: uno a proposito dell'imposta da pagare per le spese dell'*Entrée* di Charles IX a Parigi, che testimonia delle ristrettezze economiche del Nostro, e l'altro è un passo del libro di conti di Renata di Francia che riporta che la duchessa fece un dono a "un detto Mess... Bernardo qui faict la

⁷⁸ Cf. MONTAIGLON 1857, pp. 17-29.

⁷⁹ Amico ha esposto le similitudini iconografiche tra alcuni frammenti e le opere realizzate per la regina. Cf. AMICO 1996, pp. 69-81.

⁸⁰ Cf. MONTAIGLON 1857.

⁸¹ Documento datato del'11 maggio 1575 riferito alla visita di marzo dello stesso anno. Cf. NICARD 1865, pp. 83-86.

⁸² Cf. BONNAFFE 1874, p. 218.

crotesque aux dictes Tuilleries” nel giugno del 1572⁸³, dunque poco prima della tragica notte della San Bartolomeo del 24 di agosto 1572. Dopo l’incontro di Palissy con Renata c’è una carenza di documenti che corrisponde al momento di transizione in cui il Nostro, spinto dalle sanguinarie persecuzioni contro i protestanti, partì per Sedan, a quei tempi principato indipendente e rifugio per i calvinisti.

Il rifugio di Sedan (1572- 1576)

Disponiamo di ben dodici documenti del periodo *sedanais* del Nostro, che confermano che Palissy si era trasferito assieme alla sua famiglia. Provengono perlopiù dal registro del Concistoro, e testimoniano dei lieti eventi familiari, matrimoni e battesimi⁸⁴, ma anche di numerose liti tra Palissy e i suoi parenti in particolare con sua moglie e il genero Charlemagne Moreau⁸⁵, o con altri membri della comunità come nel documento del 28 gennaio 1574 che riporta una lite tra Palissy e i signori de Vermandois e de Renty⁸⁶.

Per quanto riguarda la sua attività artistica, sappiamo che in questo periodo Palissy aveva costituito un atelier al borgo di Mesnil, vicino a Sedan, e che ricevette una commissione per una stufa a forma di roccia il 9 di luglio del 1575⁸⁷. Un momento importante è rivelato dalla procura concessa a suo figlio Mathurin il 5 di febbraio 1575 per la gestione dell’atelier di Sedan in sua assenza conferma un soggiorno di Palissy a Parigi nel 1575⁸⁸. Questa procedura lascia pensare che in quegli anni l’attività ceramica passò in secondo piano rispetto a quella scientifica, Palissy dedicandosi allora alle sue conferenze che si materializzeranno con la pubblicazione dei *Discours Admirables* nel 1580.

Il ritorno a Parigi. La carriera scientifica e gli ultimi anni in carcere (1576-1590)

⁸³ Cf. RODOCANACHI 1896, p. 503.

⁸⁴ Il matrimonio tra Catherine, figlia del ceramista, con lo scultore Michel Saigel il 22 novembre 1573 (Cf. WEISS 1897, p. 154.); il documento di battesimo del figlio Jean di Marguerite Palissy, figlia del ceramista il 17 aprile 1575 (Cf. JOURDAN 1871, p. 158.) ; l’estratto del registro dei battesimi del Tribunale di Saintes, il 5 luglio 1574 nel quale figura il figlio di Palissy Mathurin, come padrino; ; il riconoscimento di debito da parte del procuratore del *Presidial* di Saintes Guy Savary nei confronti di Mathurin Palissy l’8 novembre 1574 (Cf. AUDIAT 1880, p. 419-420.); ; il documento del battesimo del nipote di Bernard Palissy, Jérémie, il 31 luglio 1575; ; e in data 28 giugno 1576 la lite tra la moglie di Palissy e sua nipote (Cf. WEISS 1896, p. 518).

⁸⁵ Si vedano I documenti del 11 marzo 1574 (WEISS 1896, p. 510), 16, 23 giugno e 28 luglio 1575 (Idem, p. 515), 15 marzo e 31 maggio 1576 (Idem, p. 518).

⁸⁶ Cf. WEISS 1896, p. 510.

⁸⁷ Cf. CONGAR 1979, p. 12.

⁸⁸ Documento pubblicato da Catherine Grodecki. Cf. GRODECKI 1986, vol. II, pp. 247-248.

L'ultimo periodo parigino segna la grandezza e la decadenza della carriera del Nostro. È il momento della gloria scientifica, il momento in cui il Nostro – autopromuovendosi tramite l'affissione di locandine⁸⁹ - tenne conferenze su argomenti di filosofia naturale alle quali assistarono nobili e medici e chirurghi – tra i quali Ambroise Paré – i cui nomi sono accuratamente elencati dall'artista stesso nei *Discours*⁹⁰. Questi, pubblicati a Parigi da Martin le Jeune, sono una raccolta delle sue lezioni, divise per argomento, che riguardano soprattutto la geologia e l'idrologia. Un capitolo solo è dedicato alla sua passata attività di ceramista, intitolata *l'Art de terre* - avremo modo di commentarli nel corso di questo lavoro per cui mi fermo a questa breve citazione. La testimonianza di Lacroix Du Maine conferma quest'attività di oratore di Palissy ancora nel 1584.

Gli ultimi documenti della vita del Nostro sono l'atto notarile che attesta del debito di Bernard Palissy nei confronti dello scultore Barthélémy Prieur (8 novembre 1583⁹¹), e l'atto notarile che riguarda la lite tra Palissy e suo genero Charlemagne Moreau riguardo la concessione da parte del primo a favore del secondo dell'utilizzo di calchi e strumenti utili alla realizzazione di opere di terra (27-30 settembre 1583⁹²).

Nel 1585 fu emesso l'editto di Nemours, che lasciava ai protestanti sei mesi per abiurare o lasciare il territorio. Pochi mesi dopo, nel dicembre del 1586, Palissy fu incarcerato assieme a tre protestanti nella rue de Marez e quindi condannato al bando perpetuo il 30 dicembre di quello stesso anno⁹³. Il 12 gennaio del 1587 gli stessi furono rilasciati con la condizione di abbandonare la patria entro quindici giorni, dopo aver ricevuto un castigo fisico, aver pagato una multa e aver visto i propri libri essere bruciati (10-12 gennaio 1587⁹⁴). Il 4 luglio 1588 Palissy fu nuovamente arrestato e condannato a morte per eresia⁹⁵. La pena non fu però applicata in quanto se crediamo alla testimonianza di De L'Estoile, il nostro ceramista morì da solo, nel dicembre del 1590, per colpa di "mauvais traitements"⁹⁶.

⁸⁹ Cf. O.C., pp. 436-439.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Cf. GRODECKI 1986, vol. II, pp. 129-133.

⁹² Idem, pp. 248-249

⁹³ Cf. WEISS 1912, pp. 396-397.

⁹⁴ Cf. WEISS 1903, pp. 34-35.

⁹⁵ Cf. WEISS 1912, p. 399.

⁹⁶ Cf. OMONT 1900, p. 30.

I.2. Palissy e i suoi storiografi dal Settecento ad oggi⁹⁷

Nel secolo successivo alla sua morte Bernard Palissy sembra essere stato dimenticato dai letterati, come testimoniò Charles Sorel che a riguardo del nostro artista nella sua *Bibliothèque françoise* (1667) scrisse che egli fu un “homme rare, mais peu connu que parmy les très curieux”⁹⁸. Nel 1636, un libraio aveva tuttavia pubblicato in due volumi le opere palissane, e con un obiettivo chiaramente speculativo, cambiò il titolo rendendolo più appetibile: *Le Moyen de devenir riche et la manière Véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier leurs thresors et possessions, ecc.*⁹⁹ Malgrado questo tentativo pubblicitario, il libro non riscontrò successo, ma fu all’origine di un fraintendimento sulle intenzioni dell’autore, che fece affermare un secolo dopo a Voltaire che il ceramista non era altro che un ciarlatano, probabilmente sulla base del titolo summenzionato, piuttosto che dopo averlo letto attentamente¹⁰⁰.

Accanto alle critiche del filosofo, il diciottesimo secolo vide la riabilitazione della sua figura, anzitutto come filosofo naturale, ad opera di scienziati come Georges Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire e Georges-Louis Buffon, il quale qualificò il Nostro d’ “aussy grand physicien que la Nature seule puisse en former”¹⁰¹. Sulla scia di questo rinnovato interesse fu pubblicata per la prima volta un’edizione critica delle opere nel 1777, a cura di Barthélémy Faujas de Saint-Fond, geologo e amministratore del museo di Scienze Naturali di Parigi, e Nicolas Gobet mineralogista nonché autore dello studio storico *Les Anciens minéralogistes* (1779)¹⁰².

Nell’Ottocento, parallelamente alla consacrazione di Bernard Palissy, si venne creando una sorta di mito attorno alla sua figura. La sensibilità romantica si appropriò la vita del

⁹⁷ Due articoli, il primo di Anne-Marie Lecoq nel numero speciale della *Revue de l’art* dedicato a Bernard Palissy⁹⁷ e il secondo di Jean Glenisson nel catalogo della mostra *Bernard Palissy mythe et réalité* hanno proposto delle buone sintesi sull’evoluzione della figura di Palissy nella storiografia francese. Di queste opere richiameremo i punti salienti tentando di completare questi due saggi con le pubblicazioni apparse da allora.

⁹⁸ Cit. in ARMOGATHE 1990, p. 22.

⁹⁹ Pubblicato a Parigi, da Robert Fouet, rue S. Jacques, MDCXXXVI, con privilegio del Re.

¹⁰⁰ Voltaire scrisse : “il tint à Paris une école, où il fit afficher qu’il rendrait l’argent à ceux qui lui prouveraient la fausseté de ses opinions. Cette espèce de charlatanerie décrédita ses coquilles jusqu’au temps où elles furent remise en honneur par un académicien célèbre [...]». Passo tratto da *Des singularités de la Nature* (1768). Cf. VOLTAIRE [1817], tomo VI, p. 606.

¹⁰¹ Cf le *Preuves de la Théorie de la terre* (1772). Cf. GLENISSON 1990, p. 97-98.

¹⁰² Cf. PALISSY 1563-1580 [1777].

Nostro per farne un eroe della Patria: la ricerca tenace dello smalto, la sua fine eroica e la sua fede eterodossa attirarono l'attenzione di storici e scrittori. Jules Michelet lo evocò a proposito della Saint-Barthélémy¹⁰³; Honoré de Balzac desiderava dedicargli un romanzo e conferì alcuni tratti della sua personalità a due dei suoi protagonisti, Balthasar Claës di *La Recherche de l'absolu*, e David Séchard delle *Illusions perdues*¹⁰⁴. Parallelamente a queste menzioni letterarie fu pubblicata nel 1844 un'edizione critica delle opere del ceramista *saintongeais*, a cura di Paul-Antoine Cap, farmacologo e naturalista, che dedicò le opere al direttore della Manifattura di Sèvres, Alexandre Brongniart, al fine di "riunire due nomi cari alle scienze e alle belle arti"¹⁰⁵. Nell'introduzione alle opere, Cap insistette sulla portata scientifica degli scritti, concentrandosi giustamente sui *Discours Admirables*, raccolta delle sue conferenze di filosofia naturale.

L'entusiasmo nei confronti di Palissy fu ulteriormente incoraggiato dalle scoperte emerse dai vari scavi condotti al Louvre tra il 1855 e il 1883, che portarono in luce un gran numero di ceramiche, per lo più ridotte a frammenti. Tali scoperte consentirono di localizzare l'atelier dell'artista durante il suo impiego a corte, e di conoscerne meglio la produzione¹⁰⁶.

Parallelamente a queste scoperte nacque un vero *revival* dell'arte palissiana rappresentato da tre generazioni di ceramisti internazionali, chiamati i "Palissyistes", che presero per modello delle loro creazioni le *rustiques figulines*¹⁰⁷. Questa moda fu incoraggiata in *primis* dal già citato Alexandre Brongniart, che per la sua formazione di naturalista conosceva bene Palissy, e ebbe l'idea di commissionare ai ceramisti della manifattura di Sèvres alcuni pezzi ad imitazione del maestro *saintongeais*. Il primo di questi palissyistes fu Jean-Charles Avisseau¹⁰⁸, capofila della cosiddetta Scuola di Tours, il cui successo superò i confini della Francia per riscontrare un grande interesse in Inghilterra. La vena romantica favorì il vero e proprio culto del Nostro in questo paese, come ne testimoniano i dipinti che lo prendono come tragico protagonista. (fig), e la produzione locale di manufatti *alla Palissy*, ad opera di un artista come Georges Pull¹⁰⁹. Le *rustiques figulines* raggiunsero all'epoca l'apice della loro notorietà, apprezzate dal

¹⁰³ Cf. MICHELET 1856, p. 486-487.

¹⁰⁴ Cf. GLENISSON 1990, p. 99.

¹⁰⁵ Cf. PALISSY 1563-1580 [1844].

¹⁰⁶ Sull'*iter* degli scavi ottocenteschi si veda DUFAY 1987, 1990 e PERRIN 1998, cap. II.

¹⁰⁷ Su di loro si veda lo studio di AMICO 1996, pp. 189-217.

¹⁰⁸ Su Avisseau, si veda KATZ 1996, LEHR 1996, AVISSEAU 2002.

pubblico e da collezionisti come Alexandre-Charles Sauvageot¹¹⁰ (ill.1), il barone di Bezeval¹¹¹, Horace Walpole o Andrew Fountaine.¹¹²

L'Ottocento corrispose anche ad una vera "corsa ai documenti" da parte degli eruditi locali, al cui impegno dobbiamo la maggior parte delle scoperte archivistiche citate a proposito della biografia dell'artista, che hanno permesso di fare chiarezza sulla vita dell'autore delle *rustiques figulines*. Furono in gran parte pubblicati sul bollettino della Società della storia del protestantesimo francese, ad opera di storici riformati desiderosi di riabilitare la figura dei loro antenati correligionari e predecessori. Sulla base di queste scoperte furono scritte tre biografie. Quella di Louis Audiat, pubblicata nel 1868, fu la prima a poter essere qualificata scientifica in quanto basata sui documenti d'archivio emersi negli stessi anni. A questo lavoro seguirono i contributi di Anatole France (1880) e di Ernest Dupuy (1894). Quest'ultimo, in particolare, continua ancora oggi a rappresentare un riferimento, per le sue qualità investigative: Dupuy ebbe il merito di aver cercato di rendere conto dell'attività di Palissy nella sua pluralità, argomentando le sue affermazioni documenti alla mano. Grazie a queste biografie Palissy entrò nella storiografia francese, e tra la fine del diciannovesimo secolo e i primi decenni del Novecento ne divenne uno dei principali protagonisti, richiamato nei manuali di storia quale modello della neonata scuola laica e repubblicana.

Con l'eccezione della pubblicazione di Louis Dimier sulla grotta delle Tuileries nel 1934¹¹³, la prima metà del '900 risentì della semplificazione a scopo pedagogico dell'uomo e della sua vita. Il "mito Palissy" cominciò ad essere messo in discussione solo a partire degli Ottanta del XX sec., con le pubblicazioni legate alla campagna di scavi nel giardino delle *Tuileries* degli anni 1984-85 che portarono alla luce la bottega palissiana. La prima è il numero speciale della *Revue de l'Art* che dedicò sei articoli non solo ai risultati archeologici bensì ad una visione aggiornata della vita e delle opere del Nostro¹¹⁴. Nel

¹⁰⁹ Sui "palyssistes" si veda AMICO 1996, pp. 186-218.

¹¹⁰ Alexandre-Charles Sauvageot (Paris, 1781-1860) conservatore onorario dei musei imperiali, ha donato la sua ricca collezione di oggetti medievali e rinascimentali al Louvre in due tranche, prima nel 1856 e poi nel 1860.

¹¹¹ Il barone di Bezeval era collezionista e proprietario di una fabbrica di ceramica. È in quest'ultima a Beaumont-les-autels che vide per la prima volta un'opera di Palissy, che segnerà la sua carriera. Cf. AMICO 1996, p. 193.

¹¹² Walpole e Fountaine sono i più grandi collezionisti inglesi di ceramiche di stile palissiane dell'Ottocento. Cf. AMICO 1996 p. 208 ; su Fountaine si veda MOORE 1988, FORD 1985, CHRISTIE 1884.

¹¹³ Cf. DIMIER 1934.

¹¹⁴ Cf. *Revue de l'art, numéro spécial Bernard Palissy*, n°78, 1987.

1990 invece ebbe luogo una mostra itinerante tra Saintes, Niort e Agen per celebrare il quarto centenario del ceramista. In quest'occasione venne esposta parte dei frammenti dell'atelier, nell'intento di documentare la tecnica in atto nella bottega di Parigi, con un catalogo che offrì la pubblicazione di un materiale iconografico inedito¹¹⁵, studiato poi in dettaglio da Isabelle Perrin¹¹⁶. Sempre nel 1990 si tenne un convegno, primo e ancora ad oggi unico ad essere interamente dedicato al ceramista, che impresse un nuovo dinamismo alla ricerca sulle opere di Palissy grazie ai contributi di specialisti di diverse discipline. L'obiettivo era quello di collocare l'opera dell'artista nel suo tempo – *démarche* alquanto importante se si pensa che sino a quel momento la produzione palissiana era sempre stata considerata in modo isolato con uno scopo celebrativo – evidenziando tra altre le relazioni con l'alchimia e la Riforma, le affinità con l'opera di Francesco Colonna e di Olivier de Serres, e riflettendo sul materiale archeologico del Louvre¹¹⁷.

Nel 1996, la collaborazione tra specialisti in diverse discipline sotto la direzione di Marie-Madeleine Fragonard ha dato luce ad una nuova edizione critica dell'opera completa di Palissy, materiale che venne riedito in una versione aggiornata nel 2010 in occasione del cinque centenario della nascita del Nostro¹¹⁸. Questa ricca edizione ha permesso di contestualizzare la produzione scritta dell'artista, evidenziandone le fonti e gli aspetti originali e fornendo delle chiavi di lettura per alcuni passi più oscuri. Da questa edizione è possibile desumere la pluralità di toni e argomenti presenti nei testi palissiani, a volte argomentazioni di carattere tecnico-scientifico, altre volte descrizioni artistiche, o narrazioni autobiografiche e storiche, con alcune pagine che confinano perfino con il genere satirico. Per la sua acutezza e erudizione tale edizione costituisce ancora oggi un prezioso strumento per ulteriori ricerche sul ceramista di Caterina de' Medici.

Dal punto di vista strettamente storico-artistico invece, bisogna guardare oltre oceano, dove lo studio di Leonard N. Amico rappresenta l'unica monografia moderna di riferimento per l'opera figurativa di Palissy nel suo complesso¹¹⁹. Lo studioso americano rese conto degli esami condotti su alcuni frammenti degli scavi delle *Tuileries* che comportavano confronti stilistici e indagini scientifiche (termoluminescenza e attivazione neutronica) per valutare la loro datazione, che permisero di confermare le attribuzioni di

¹¹⁵ Cf. ARMOGATHE 1990.

¹¹⁶ Cf. PERRIN 1998.

¹¹⁷ Cf. LESTRINGANT 1992 [2010].

¹¹⁸ Abbreviato qui in O. C..

alcuni reperti custoditi al Louvre, al Musée des Beaux-arts di Lione, e al Getty Museum di Los Angeles. Queste ricerche, che stanno alla base della monografia, hanno portato Amico a riprendere l'insieme dell'opera palissiana, dai reperti concreti a quelli contenuti nei suoi scritti, per tentare una contestualizzazione che aprì numerose porte alle indagini successive. La seconda parte del suo volume si interessa invece ai seguaci del Nostro, artisti della scuola di Tours, e ceramisti inglesi e parigini. Dopo Amico, diversi studiosi hanno analizzato il giardino con un approccio letterario, da Gilles Polizzi per il suo rapporto con il *Sogno di Polifilo*¹²⁰, a Danièle Duport che dedicò diverse pagine al progetto palissiano nel suo volume dedicato al tema del giardino nella letteratura rinascimentale¹²¹.

Per quanto riguarda le scienze, alla metà del Novecento Pierre Duhem si attinse ad attaccare la notorietà del contributo scientifico del Nostro accusandolo di aver plagiato l'opera di Girolamo Cardano, che dimostrò essere stato a sua volta imitatore di Leonardo da Vinci¹²². Solo negli anni Ottanta del secolo scorso, lo storico della scienza François Ellenberger fece chiarezza sul carattere precursore di alcune affermazioni palissiane nell'ambito dei fossili, con alcune pagine esplicitamente intitolate "La vraie pensée de Palissy", evitando così la deriva encomiastica ottocentesca ma anche quella troppo critica di Duhem¹²³. Questo contributo è stato poi aggiornato da Jean-Claude Plaziat in occasione del cinque centenario¹²⁴. In ambito religioso, il contributo di alcuni studiosi, come Keith Cameron¹²⁵, Catharine Randall¹²⁶ e Neil Kamil¹²⁷, ha permesso, con approcci molto diversi, di meglio comprendere l'impegno nella diffusione del credo protestante nonché il valore della sua testimonianza sulla nascita della Riforma *saintongeaise*. Il primo curò un'edizione critica della *Recepte veritable* e collaborò a quella delle opere complete del 1986 e la versione aggiornata del 2010; la seconda propose di definire un'architettura calvinista attraverso le opere di Palissy, Androuet du Cerceau e Philibert de l'Orme seguendo la tesi che le loro opere fossero portatrici di un linguaggio codificato e

¹¹⁹ Cf. AMICO 1996.

¹²⁰ Cf. POLIZZI 1992 [2010], 2011; LESTRINGANT 1999.

¹²¹ Cf. DUPORT 2002.

¹²² Cf. DUHEM 1955.

¹²³ Cf. ELLENBERGER 1988, pp. 137-148.

¹²⁴ Cf. PLAZIAT 2010.

¹²⁵ Cf. CAMERON 1988.

¹²⁶ Cf. RANDALL 1999.

¹²⁷ Cf. KAMIL 2005.

sovversivo che compensava la repressione religiosa. Questo studio avanza interessanti ipotesi ma fa un uso a nostro avviso un po' fuorviante dei testi palissiani, con alcune interpretazioni alle quali alluderemo nel corso del lavoro, che non ci risultano convincenti. Lo studio di Neil Kamil si inserisce su una linea simile: pubblicato nel 2005 si tratta di una monumentale storia della colonia di artigiani protestanti proveniente dalla *Saintonge* e emigrata a New-York fra i Sei e Settecento, nella quale un ampio spazio è dedicato alla figura di Palissy, figura chiave secondo l'autore della cultura ugonotta del sud-ovest della Francia. Kamil difese la tesi che gli artigiani che aderirono tra i primi alla Riforma espressero nei loro manufatti un elaborato linguaggio codificato che tradurrebbe la loro strategia di sopravvivenza. Secondo l'argomentazione dello storico, Palissy giocò un ruolo centrale per aver sviluppato per primo, nella sua descrizione della città fortificata contenuta nella *Recepte*, ciò che l'autore chiama l'"artisanal security"¹²⁸, cioè l'opinione che gli ugonotti potevano acquisire sicurezza non scontrandosi con i cattolici, bensì esprimendo la loro spiritualità nelle loro creazioni. Questo libro rappresenta senz'altro lo studio più approfondito sul contesto storico sociale e intellettuale nel quale videro la luce le *rustiques figulines* del Nostro, ma contiene diverse problematicità, dovute principalmente al carattere prevalentemente speculativo delle affermazioni. Ad esempio non si conosce l'effettiva diffusione degli scritti di Palissy tra gli artigiani, una lacuna che rende difficile affermare un impatto reale del pensiero dell'artigiano sui suoi correligionari; oppure l'interpretazione delle ceramiche in termini esoterici, pur basata su dotti ragionamenti, rimane impossibile da verificare, e manca di confronti di carattere storico-artistico con altri manufatti. Riconoscendo dunque il valore di tale testo, adotteremo un metodo di analisi diverso, che pur essendo interdisciplinare, cercherà di rimanere il più vicino possibile alle opere, come spiegheremo nel corso delle prossime pagine.

Infine, con il nuovo millennio si è aperta una strada molto promettente, quella che considera Palissy per il suo sapere artigianale e per la sua rivendicazione dell'esperienza pratica, in opposizione all'approccio teorico a quei tempi predominante nelle scienze. Per la sua tecnica ceramica, acquisita da autodidatta, per anni la produzione palissiana fu confinata in un ruolo di secondaria importanza, di lunga inferiore rispetto ai modelli italiani. Nel 1952 Serge Grandjean scriveva nel volume su Palissy e la sua scuola "En

¹²⁸ Cf. Idem, cap. II: " *Palissy's fortress: the Construction of Artisanal Security*."

somme, l'ensemble de l'œuvre de Bernard Palissy procède, comme matière e comme fabrication, des tardives poteries médiévales"¹²⁹. Tale giudizio non prendeva probabilmente in conto le giuste considerazioni di Ernst Kris nel suo *Der Stil Rustique*, un'opera di cui parleremo estesamente nel corso di questo lavoro, che offrì un'analisi storico-artistica di riferimento sulla tecnica del calco secondo natura. Solo nel 2004 questa fondamentale pubblicazione venne tradotta in francese, accompagnata dal brillante saggio di Patricia Falguières¹³⁰. Parallelamente Palissy venne considerato dalla studiosa americana Pamela H. Smith¹³¹ nell'ambito della cultura artigianale del tempo, le cui conoscenze pratiche giocarono un ruolo essenziale nello sviluppo della scienza. Tale lettura, che si inserisce nel campo recente dello studio delle pratiche artigianali in Età moderna, interpretò la tecnica del ceramista come un riflesso della rivendicazione da parte dei "pratici" del tempo della sperimentazione diretta della materia e dei fenomeni chimici osservabili in natura. Un approccio simile, assieme scientifico e artistico, è quello di Philippe Morel che dedicò diverse pagine alle grotte palissiane nel suo volume sulle grotte manieriste francesi e italiane, evidenziando i rapporti tra Palissy e le teorie scientifiche del suo tempo e il fascino esercitato dai reperti mineralogici nell'arte¹³². Il presente studio fa tesoro di questi ultimi studi per cercare di portare nuovi elementi di riflessione sull'opera palissiana, in particolare sulla sua dimensione spirituale, cogliendo l'augurio di Marie-Madeleine Fragonard che nell'introduzione alla nuova edizione delle opere complete evocava il " travail immense qui reste à parcourir" e esprimeva il desiderio che la ricerca sull'artista saintongeais proseguisse nel Ventunesimo secolo.¹³³

1.3. Considerazioni preliminari per lo studio dell'arte palissiana

1.3.a. Un fenomeno sfuggente

Come si può desumere dalla situazione critica appena esposta, la maggior parte dei commentatori si è interessata piuttosto ai tratti drammatici della biografia del ceramista di Saintes, o al suo contributo alla storia della scienza e della religione, concentrandosi *in*

¹²⁹ Cf. ROTSCILD 1952, p. 15.

¹³⁰ Cf. KRIS 1926 [2005].

¹³¹ Cf. SMITH 2002; 2004; 2007.

¹³² Cf. MOREL

primis sui testi palissiani tralasciandone però lo stretto legame con le sue stesse realizzazioni materiali. Quando invece si sono rivolti alla sua produzione ceramica, i critici dell'opera palissiana hanno mantenuto un giudizio ambiguo nei confronti di una produzione effettivamente difficile da definire: le *rustiques figulines* suscitavano varie reazioni, dal disprezzo per ciò che veniva considerato bizzarra o incidente di percorso, alla generica classificazione come manifestazione del gusto manieristico europeo, categoria che appiattisce l'originalità di quella produzione piuttosto che qualificarla.

Il disagio della critica nel commentare le *rustiques figulines* si concentrò sulla loro iconografia rustica, caratteristica essenziale dei manufatti palissiani, che presenteremo in modo dettagliato nel *corpus*, e poi nel corso del lavoro. Durante la prima parte della sua carriera, Palissy elaborò un'iconografia precisa e ricorrente per le sue ceramiche. L'artista scelse di rappresentare la fauna, la flora e i minerali che poteva osservare nella sua regione, cioè un ambiente paludoso ed oceanico: sono serpenti, lucertole, rane, pesci, granchi e gamberi, pietre di diversi tipi con una predilezione per i fossili, alcune piante locali. Oltre a queste rappresentazioni, Palissy inventò delle grotte popolate da erme che si disgregano su sfondi naturalistici molto simili al vasellame, ambienti in cui la mano umana tende a scomparire per lasciar dominare la Natura. Un'iconografia che egli stesso definì "rustica" in modo insistente, come viene illustrato esplicitamente dal termine che egli coniò *ad hoc* per qualificare le sue creazioni, le *rustiques figulines*.

Proprio l'evidenza del carattere rustico sta alla base della critica espressa dalla maggior parte degli osservatori sia per i soggetti rappresentati da Palissy, tutti appartenenti alla categoria più bassa nella scala del mondo vivente, sia per il modo estremamente illusionistico con cui l'artista diede vita a tali figurazioni. Le ceramiche naturalistiche hanno suscitato un sentimento d'insofferenza, perché giudicate esemplari di un "gusto" ritenuto "just intolerable" secondo Georg Swarzenski¹³⁴, oppure di scarso valore artistico per Ernest Dupuy, erudito che per altri versi non fa parsimonia d'encomi nel lodare il genio di Palissy:

Quelque originale qu'elle fût, la décoration rustique n'avait pas assez de mérite pour prévaloir contre le goût raffiné de l'époque, et, le premier engouement passé,

¹³³ Cf. O.C., p. 7.

¹³⁴ Cf. SWARZENSKI 1946, p. 98.

le discrédit serait vite venu, si Bernard Palissy n'avait pas mis beaucoup d'habileté à *réduire peu à peu le rôle de l'élément naturel*, s'il n'avait pas réussi, avec la promptitude d'assimilation qui est la marque de son génie, à relever le réalisme un peu trop mécanique de ses premières inventions par les formules et les procédés d'un art quelquefois accompli¹³⁵.

Come si vede da questa citazione, alle ceramiche palissiane venne criticata proprio la loro iconografia, significativamente chiamata da Dupuy “decorazione”, cioè la rappresentazione esclusiva della Natura, mentre l'evoluzione del suo stile, che una volta a corte riprese stilemi della propaganda reale¹³⁶, fu interpretata dal biografo come il desiderio di “correggere” gli errori del suo periodo *saintongeais*.

Una simile ambiguità nel considerare l'opera del ceramista ricorre anche nella biografia ad opera del poeta Alphonse de Lamartine, che nel suo encomio all'artista propone una lunga descrizione delle *rustiques*, di cui viene lodato il virtuosismo illusionistico, per concludere tuttavia con queste parole:

C'est par son exemple plus que par ses œuvres, qu'il a influence sur la civilisation, et qu'il mérite une place à part parmi les hommes dont le nom a grandi l'humanité. Qu'il fût resté inconnu et routinier dans la tuilerie de son père à pétrir ses tuiles; qu'il n'eût jamais purifié, façonné, émaillé sa poignée de boue; que ses groupes naïfs, ses reptiles rampants, ses limaçons baveux, ses grenouilles humides, ses lézard éveillés, ses herbes et ses mousses trempées de pluie n'eussent jamais décoré les fonds ou les bords de ces plats, de ces aiguères, de ces salières, ornements aussi bizarres que minutieux des tables et dressoirs du seizième siècle; certes, rien n'aurait manqué à l'art de Phidias, de Michel-Ange, à la porcelaine de Sèvres, de la Chine, de Florence ou du Japon; mais sa vie aurait manqué à l'admiration de l'homme de métier¹³⁷.

Questo passo evidenzia l'opposizione tra l'artista e l'uomo, quasi che la sua opera non fosse all'altezza dell'esemplarità della sua condotta. Del resto, come abbiamo visto in

¹³⁵ Cf. DUPUY, p. 121. Corsivo mio.

¹³⁶ Come venne mostrato da Leonard N. Amico. Cf. AMICO 1996, p. 71-76.

precedenza, fin dal Cinquecento, e poi ancora nel secolo scorso, le testimonianze riportate su Palissy hanno posto l'accento sulla moralità della sua condotta, compiacendosi di narrare la tragica ma nobile fine ed elogiando la sua libertà nei confronti delle autorità. Scarseggiano invece le fonti che consentano di capire come fossero recepite le sue creazioni dai contemporanei. Con questo scopo in mente possiamo però rivolgerci alle poesie che accompagnano le sue pubblicazioni, ovvero il secondo sonetto anonimo che conclude *l'Architecture et Ordonnance de la grotte rustique*, e il poema posto in appendice alla *Recepte véritable*, firmato da Pierre Sanxay, pastore a Saintes dal 1570 al 1576¹³⁸. Entrambi i testi lodano le opere palissiane proprio per il virtuosismo con il quale esse creano l'illusione della natura vivente, seguendo il *topos* antico della *superatio* della natura da parte dell'arte, esemplificata dal famoso aneddoto tramandato da Plinio a proposito di Zeusi e Parrasio¹³⁹, a dimostrazione comunque che il valore dato dai contemporanei alle opere del Nostro risiedeva proprio nel loro grande naturalismo.

Malgrado il *revival* ottocentesco delle ceramiche palissiane in Francia e in Inghilterra, nel ventesimo secolo la moda "Palissy" si era già spenta e il vasellame naturalistico, quando non semplicemente ignorato, tornò ad ispirare più critiche che lodi. Anne-Marie Lecoq aveva sottolineato nel 1987 quanto le inconsuete iconografie di Palissy avessero rappresentato un fattore penalizzante nella valutazione dell'artista:

[...] il ne pouvait se dégager qu'une impression générale de monotonie et pour tout dire, de mauvais goût. Un kitsch du XVIe siècle en somme. [...] L'absence de toute étude française récente et sérieuse sur les œuvres figuratives résume assez bien cette situation¹⁴⁰.

Tale affermazione, precedente allo studio di Leonard N. Amico che ha permesso di colmare in parte questa lacuna, metteva in relazione la carenza di studi delle opere figurative e i soggetti rappresentati dalle ceramiche. Per capire meglio come si colloca

¹³⁷ Idem, p. 252-253. Corsivo mio.

¹³⁸ Cf. O.C., p. 237, nota 587. Il poema si trova qui in appendice.

¹³⁹ Cf. PLINIO, *Naturalis historia*, libro XXXV. Questo *topos* è ripreso dallo stesso Palissy a proposito della grotta. Cf. O.C., p. 165 e 169. Sul ruolo giocato dalla Storia Naturale di Plinio nell'arte rinascimentale segnalo l'importante testo di BLAKE MCHAM 2013.

¹⁴⁰ Cf. LECOQ 1987, p. 28.

Palissy nella storiografia artistica degli ultimi due decenni, ho cercato nelle due sintesi di riferimento per quanto riguarda l'arte francese rinascimentale, *l'Art français* di André Chastel¹⁴¹ e *L'Art de la Renaissance en France* di Henri Zerner¹⁴², compendi in cui viene proposta una riflessione che tiene conto della pluralità dei mezzi artistici utilizzati nel XVI sec. - vetrate, stampe, arazzi, ecc. – con anche una menzione del “fenomeno” Palissy. In entrambe le opere, peraltro di grande finezza nei giudizi e erudizione nelle analisi, l'intento era quello di cogliere le specificità dell'arte francese per sfatare la concezione fino ad allora vigente di una cultura completamente imbevuta di arte italiana, modello di cui gli artisti d'oltralpe avrebbero cominciato a disfarsi solo a partire dal '600. Chastel, la cui indagine copre oltre due secoli, non manca di accennare al ceramista evocando la qualità della tecnica e dell'iconografia e il carattere “sorprendente” della sua produzione¹⁴³. Zerner, accingendosi a prendere in considerazione la produzione artistica di un momento di svolta per il Rinascimento francese, quello del ventennio 1540-1560, evoca Palissy come una «étrange figure aux limites de notre enquête»¹⁴⁴. Sorprendente ed strano: questi aggettivi riferiti all'operato del Nostro sono rappresentative della posizione marginale nella quale la sua opera viene ancora oggi tenuta. Nel caso dell'indagine di Zerner, peraltro esplicitamente intitolata *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, - anche se il testo è in realtà più articolato di quanto lascerebbe intendere il titolo¹⁴⁵ - si tentava di cogliere *in nuce* le premesse della predominanza del canone classico nel linguaggio artistico francese. Le creazioni rustiche del Nostro non potevano che urtare la concezione del classicismo fondata sull'equilibrio, la proporzione e la nobiltà dei soggetti come la definì Jacob Burckhardt, la cui concezione di Rinascimento permea ancora oggi la nostra visione di quell'epoca¹⁴⁶.

In questo quadro teorico l'estetica rustica declinata in modo esclusivo da Palissy si contrappone all'ideale che dovrebbe caratterizzare non solo lo stile francese, ma il canone anticheggiante rivendicato dai primi teorici dell'arte in Età moderna. In realtà tale lettura univoca della produzione artistica rinascimentale ha cominciato ad essere messa in questione già negli anni Sessanta con la proposta provocatoria di Eugenio Battisti di

¹⁴¹ Cf. CHASTEL 1994 [2000].

¹⁴² Cf. ZERNER 1996.

¹⁴³ Cf. CHASTEL 1994 [2000], p. 131.

¹⁴⁴ Cf. ZERNER 1996, p.288.

¹⁴⁵ Si veda al proposito la recensione di Jean Guillaume, GUILLAUME 1998.

¹⁴⁶ Cf. BURCKHARDT 1860 [2000].

opporre al Rinascimento burckhardtiano un “Antirinascimento” costituito di fenomeni fino ad allora considerati marginali, tra i quali l’opera di Palissy poteva finalmente collocarsi¹⁴⁷. Senza entrare nel merito dei problemi sollevati da questo studio fondatore, oggi l’approccio di Battisti è stato pienamente recepito e ha permesso di prendere in conto nuovi fenomeni nella ricerca storico-artistica, quali l’illustrazione scientifica o le grotte artificiali. Invece per quanto riguarda il ceramista di Saintes, che venne evocato nell’*Antirinascimento*, a parte la già citata monografia di Leonard N. Amico vent’anni or sono e il più recente studio storico-culturale di Neil Kamil, nessuno studio dell’opera è stato pubblicato che interroghi le opere artistiche, che siano i reperti custoditi nei musei o le descrizioni contenute nei suoi scritti, in relazione con le problematiche religiose relative all’arte, i dibattiti in corso nell’ambito delle scienze naturali, la ricchezza di significati che si esprimeva nei giardini, e il cosiddetto stile rustico che conosceva attorno agli anni Quaranta del Cinquecento un grande successo in Francia.

Per questa ragione il presente lavoro intende cercare anzitutto di porre alcune domande che emergono dall’esame dei reperti palissiani, per cercare di dare, non tanto delle risposte ma delle proposte interpretative, sempre seguendo un principio di cautela imprescindibile quando si considerano oggetti così lontani dal contesto nel quale scriviamo. Non si tratterà mai di dare una lettura univoca delle creazioni rustiche del Nostro, bensì di offrire alcuni elementi che possono arricchire la loro comprensione. Soprattutto si vuole andare oltre il solito trattamento che a loro viene offerto, cioè o considerarle bizzarre prive di significato che non sia la mera imitazione della Natura, oppure fermarsi a qualificarle frutti del “Manierismo europeo” che dispiegò le sue forme fito e zoomorfe in innumerevoli declinazioni. Quest’ultimo giudizio ha diffatti per conseguenza di evitare di interrogarci davanti ad oggetti che rimangono comunque unici nella produzione ceramica europea, sia per le loro iconografie sia per il fatto di disporre anche della trattazione teorica del loro autore, aspetti ai quali si aggiungono altre caratteristiche che vedremo nel corso di questa tesi.

I.3.b. Le rustiques figulines : opere d’arte?

¹⁴⁷ Cf. BATTISTI 1962 [2005].

I manufatti palissiani giunti fino ai giorni nostri sono solo ed esclusivamente ceramiche, oltretutto pezzi di vasellame, ovvero un tipo di produzione estraneo al concetto di “belle arti” canonizzato dai rappresentanti delle accademie europee a partire dal Seicento¹⁴⁸. Il fatto di continuare a considerare anche ai giorni nostri “minore” o “decorativo” tutto ciò che non si può forzatamente inserire nelle teoriche categorie di Pittura, Scultura e Architettura, denota il persistere di una concezione artistica derivata dagli scritti di Leon Battista Alberti¹⁴⁹ e Giorgio Vasari¹⁵⁰, e giunta a noi pressoché intatta, passando attraverso gli esponenti della critica ottocentesca, che introdussero secondo Philippe Morel a proposito delle grottesche, “une opposition très nette [...] entre l’ornement et le programme, qu’il soit d’ordre narratif ou d’ordre allégorique”¹⁵¹.

Se è innegabile che manufatti come le *rustiques figulines* non possano essere letti con le stesse modalità interpretative e metodologiche con cui ci avviciniamo a un dipinto dall’iconografia riconoscibile - riferibile a fonti letterarie o a un preciso programma concettuale - rifiutare di analizzare un manufatto in termini iconologici perché appartenente alle cosiddette arti minori significherebbe negare ogni dimensione simbolica alla maggior parte delle opere prodotte durante il Cinquecento, in Francia e non solo.

Allo scarso interesse critico rivolto alla produzione artistica di Palissy si deve aggiungere la difficoltà di ricostituire un *corpus* partendo da materiali di attribuzione ancora piuttosto incerta, soprattutto per quanto riguarda il vasellame conservato nei musei, nella maggior parte dei casi ridotto allo stato di frammento. In questo senso sarà inutile ribadire l’incertezza di ogni tentativo volto a stilare un catalogo palissiano: del resto, considerata la numerosità dei frammenti ritrovati durante gli scavi del Louvre, è più che probabile che un vero e proprio catalogo non potrà mai essere realizzato.

Ad oggi, negli studi prettamente dedicati alla ceramica, si possono distinguere due filoni: da una parte quelli di carattere iconografico e contestuale di Leonard N. Amico¹⁵², Thierry

¹⁴⁸ La questione della gerarchia instaurata dalla teoria artistica vale non solo per i mezzi ma anche per i soggetti rappresentati, e si pone in particolare con la nascita della cosiddetta “pittura di genere”. Sull’argomento segnalo la recente pubblicazione a cura di B. Aikema e C. Corsato. Cf. AIKEMA 2013. Per una riflessione generale sulla nascita delle accademie in Europa, si veda PEVSNER [1940]1982; sulle accademie e l’umanesimo DERAMAIX 2008; sulle accademie e la questione del canone artistico PERRY 1999.

¹⁴⁹ Mi riferisco ovviamente alla trilogia albertiana del *De pictura* (1435), *De re aedificatoria* (1450), *De statua* (1462 ca).

¹⁵⁰ Cf. *Le Vite* di Giorgio Vasari, pubblicate nel 1550 e poi 1568 nell’edizione aumentata.

¹⁵¹ Cf. MOREL 1997, p. 3.

¹⁵² Cf. AMICO 1996.

Crépin-Leblond¹⁵³ e Neil Kamil¹⁵⁴, e dall'altra quelli tecnici svolti da Isabelle Perrin¹⁵⁵, Juliette Jacqmin¹⁵⁶, Anne Bouquillon e Françoise Barbe¹⁵⁷.

Isabelle Perrin, in particolare, ha approfondito l'analisi del materiale con un approccio tecnico-conservativo, in una tesi di dottorato che, non essendo stata pubblicata, ha trovato scarsa diffusione. La ricerca di Perrin è però uno studio fondamentale poiché fa il punto sulle complesse vicende degli scavi delle Tuileries proponendo fra l'altro un nuovo sistema di indagine basato sul processo tecnico di realizzazione dei manufatti. Parallelamente alla tesi di Isabelle Perrin sono stati pubblicati alcuni articoli – di cui daremo conto in seguito – che chiariscono alcuni nodi sulla tecnica impiegata dal Nostro. Sono il frutto di un progetto del *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France*, a cura di Françoise Barbe, avviato già negli anni Ottanta con una ricerca intitolata «Les céramiques de Bernard Palissy et ses continueurs», che ha permesso di definire con maggior certezza la tecnica di vetrificazione impiegata da Palissy, facendo così luce su alcuni reperti in quanto al luogo e alla data di produzione¹⁵⁸.

Il nostro studio metterà da parte la questione prettamente attribuzionistica, una metodologia sempre di più messa in questione davanti all'evidenza che le opere del sedicesimo secolo erano nella maggior parte dei casi un lavoro corale all'interno delle botteghe¹⁵⁹. Basandosi sui risultati raggiunti dagli studi summenzionati, che hanno comunque contribuito a definire un potenziale *corpus* palissiano, ci si concentrerà piuttosto sui manufatti nel loro contesto di fabbricazione, mantenendo un approccio per il quale il lavoro di riferimento rimane quello di Amico, che ha gettato le basi per una riflessione moderna sui manufatti. Pur riconoscendo il pregio di questo lavoro, possiamo seguire Timothy Wilson quando scrive nella sua recensione «some readers will feel that more space might have been devoted to how Palissy's difficult cosmological ideas are reflected in the work and to the iconographical sources of the figural pottery. There remains more to be done in interpretative research and it is still difficult to grasp all

¹⁵³ T. Crépin-Leblond ha approfondito il rapporto tra Palissy e la ceramica di Saint-Porchaire. Cf. CREPIN-LEBLOND 1997.

¹⁵⁴ Cf. KAMIL 2005.

¹⁵⁵ Cf. PERRIN 1998.

¹⁵⁶ Cf. JACQMIN 2005.

¹⁵⁷ Cf. BOUQUILLON 2010.

¹⁵⁸ Si vedano PERRIN 1997 e 1998; BOUQUILLON 2004 e 2010; JACQMIN 2005; BARBE 2010.

¹⁵⁹ L'attenzione della storia dell'arte è sempre di più rivolta verso la bottega degli artisti. Si veda a questo proposito l'indagine sulle botteghe di Tiziano : TAGLIAFERRO 2009.

aspects of the man as a whole»¹⁶⁰. L'unico altro testo che approfondisce la questione del significato delle *rustiques figulines* è quello di Neil Kamil, di cui abbiamo già evocato pregi e difetti.

Di certo, i contributi di Amico e Kamil non esauriscono le domande relative alle realizzazioni e ai progetti di Palissy, di cui restano ignoti l'originaria funzione e l'effettiva ricezione da parte del pubblico, o quanto meno dei committenti. Inoltre, domanda cui ancora non è stata trovata risposta è se davvero le peculiarità di tali oggetti possano incontrare i propositi di un'arte "riformata", che corrisponderebbe al credo del vasaio di Saintes.

Per proporre un'analisi complessiva dello stile rustico di Palissy è necessario ricorrere a strumenti adeguati, vale a dire a criteri e metodi di una storia dell'arte contestuale, aperta e interdisciplinare. Con questa convinzione, la presente ricerca dovrà necessariamente andare oltre la storia dell'arte tradizionale – che pure sarà il perno della tesi – per spaziare nel campo della storia della scienza e della religione, prendendo talvolta spunto dalla cosiddetta *Visual culture* sviluppatasi in America negli ultimi anni del Novecento. I manufatti palissiani saranno dunque considerati sulla scia della riflessione di Michael Baxandall, al pari di un documento storico: "An old picture is a record of visual activity. One has to learn to read it, just as one has to learn to read a text from a different culture"¹⁶¹.

Se oggi, quarant'anni dopo il testo dello storico dell'arte britannico l'oggetto d'arte è sempre di più considerato quale fonte per la ricerca storica, un altro imperativo è quello di non trattarlo nello stesso modo di un documento d'archivio, proprio per il suo *plus valore* o aura, argomento sul quale David Freedberg volle riflettere nel suo studio intitolato *The Power of Images*¹⁶². Il magistrale contributo di Freedberg sottolineava la necessità di tornare a considerare le immagini in quanto tali, rendendosi consapevoli dell'impatto esercitato sul pubblico contemporaneo in termini di emozioni, esperienze e ricordi: sensazioni che vanno ben oltre l'obiettività dei documenti d'archivio. Studiare oggetti del passato implica dunque il dovere di tenere conto dell'impatto che gli stessi potevano avere sull'osservatore, andando oltre il divario tra pittura e scultura da una parte e arti minori dall'altra, come asserì Hans Belting nella sua *Antropologia delle*

¹⁶⁰ Cf. WILSON 1997, pp. 410-411.

¹⁶¹ Cf. BAXANDALL 1972, p. 152.

*immagini*¹⁶³. Queste premesse valgono in pieno nel caso delle ceramiche rustiche di Palissy, il cui impatto fu alquanto variato nei secoli, e merita di essere indagato per tentare di coglierne lo spirito originario.

Questo lavoro si pone, modestamente, sulla scia di questi studi essenziali, l'obiettivo di avvicinarsi alle opere di ceramica, considerate sia per il loro valore artistico sia per gli eventuali caratteri documentari delle stesse e guardando alla loro iconografia come significante, malgrado il "preconcetto universalmente diffuso [che] considera la rappresentazione delle figure [...] come la più alta espressione artistica"¹⁶⁴.

Vale inoltre la pena di aggiungere che il momento sembra propizio allo studio delle "arti minori", che oggi figurano tra i più dinamici e promettenti campi di indagine, in particolare grazie all'impulso di studi relativi alle collezioni di meraviglie rinascimentali, le cosiddette *Kunst-und-Wunderkammern*, e ai cerimoniali di corte. A testimoniare questo interesse sono le mostre e i contributi dedicati all'argomento che si sono moltiplicati in questi anni. Ricorderemo in particolare la bella rassegna sulle arti sontuarie allestita a Mantova pochi anni fa¹⁶⁵, o, per restare vicino a Palissy, le interessanti rassegne del museo del Rinascimento di Écouen, che dedica periodicamente mostre agli oggetti d'arte, o ancora, le esposizioni organizzate proprio in questi mesi in Francia e in Italia sul tema dell'arte della tavola¹⁶⁶.

Nell'ambito di questo diffuso interesse per il collezionismo in Età moderna, negli ultimi anni i manufatti palissiani sono spesso stati citati, non tanto da studi di carattere storico-artistico, bensì dagli studiosi di storia della scienza interessati alla nascita della Rivoluzione scientifica per la quale il collezionismo di reperti naturali giocò un ruolo essenziale¹⁶⁷. Questo rinnovato sguardo verso le *rustiques figulines* permette di collocarle in una rete di scambi di reperti naturali e artistici internazionali, e di analizzare la loro iconografia alla luce della cultura scientifica dell'epoca.

¹⁶² Cf. FREEDBERG 1991.

¹⁶³ Si veda in particolare l'introduzione di BELTING 2011.

¹⁶⁴ Cf. RIEGL 1901-1923 [1959](3° ed.), p.10.

¹⁶⁵ "Il cammeo Gonzaga, arti preziose alla corte di Mantova" si è svolta a Mantova nelle fruttiere di Palazzo Te dal 12 ottobre 2008 al 11 gennaio 2009.

¹⁶⁶ A Blois dal 7 luglio al 21 ottobre 2012 si è tenuta la mostra "Festins de la Renaissance. Cuisine et arts de la table à la Renaissance" mentre alla villa d'Este a Tivoli si è svolta la mostra *Magnificenze a tavola, le arti del banchetto rinascimentale* dal 15 giugno al 4 novembre 2012. Si veda al proposito DI SCHINO 2012.

¹⁶⁷ Cf. FINDLEN 2001; SMITH 2004.

Oggetti d'arte o semplice vasellame, grotte dallo scopo puramente ricreativo e naturalistico o antri dalla simbologia più profonda, illustrazione scientifica o tentativo di superare la Natura, le ceramiche di Palissy dovranno essere interrogate alla luce della cultura raffinata e complessa che ha accolto e apprezzato tali pezzi, tenendo anche conto dell'artista che li ha prodotti e dei contatti esterni che hanno potuto ispirarlo.

Dal punto di vista metodologico va compiuto un passo iniziale: il riconoscimento di un *corpus* selettivo – per complesso che sia – da inserire successivamente nel suo contesto di produzione. Già però il primo passaggio di questo processo si rivela problematico: l'opera di Palissy è infatti costituita da un insieme di pezzi che per la maggior parte sono pervenuti allo stato frammentario oppure noti unicamente attraverso gli scritti che abbiamo evocato nel profilo biografico dell'autore, *l'Architecture, la Recepte* e i *Discours*. Il caso di Palissy dunque rovescia, per così dire, la consueta modalità investigativa rispetto ai manufatti rinascimentali, laddove in genere mancano fonti scritte relative alla realizzazione di un'opera, necessarie alla sua contestualizzazione intesa come *Weltanschauung* teorizzata da Riegl, ossia mentalità e cultura intrinseca alla creazione di oggetti¹⁶⁸. Da qui la necessità di approcciare l'opera con un metodo molto aperto fondato su un'analisi formale e tecnica dei manufatti, che proceda a confronti con opere paragonabili, ma anche con gli stessi testi di Palissy, in particolare i passi relativi alla sua "teoria artistica". Se egli non ha lasciato un vero e proprio pensiero teoretico, organizzato e unitario, ma sono sparse nei suoi testi delle affermazioni di carattere tecnico e artistico che forniscono dati sia sulla produzione sia sulla sua stessa concezione di arte.

L'approfondimento che ci proponiamo di svolgere qui riguarda tre principali aspetti dell'arte palissiana: il ruolo dell'esperienza nel suo processo creativo, la definizione di un'estetica rustica, la dimensione spirituale presente nel suo giardino, ma anche secondo la nostra ipotesi, nell'iconografia naturalistica prediletta, che sarà confrontata con la cultura scientifica e collezionistica coeva.

Cercheremo di mostrare in che termini si esprime un pensiero riformatore che attecchì non solo a lui ma agli artigiani a lui coevi, spesso calvinisti o evangelici, autori di numerosi

¹⁶⁸“Nelle opere d'arte egli [l'artista] crea una visione della natura che lo liberi dalla permanente inquietudine ch'egli prova. Egli tenta di portare ordine nel caos apparente. [Questa visione] riguarda il rapporto dell'uomo con tutte le cose di questo mondo, senza eccezione. Ciò che chiamiamo visione della natura non è quindi in senso stretto solo il rapporto dell'uomo con la natura non umana, ma anche il rapporto dell'uomo con gli altri uomini, rapporto che noi chiamiamo 'visione della moralità'. Potremmo definire tutto ciò con una sola espressione: 'visione del mondo' (Weltanschauung)”. Cf. RIEGL 1966 [2008].

trattati tecnici e di filosofia naturale pubblicati nel Cinquecento, sui quali si basa anche il pensiero del Nostro. Un interessante ponte sarà da stabilire con la letteratura, in particolare un insieme di opere definite da Albert-Marie Schmidt come “poesia scientifica”, riferendosi in questo caso specificamente ad autori come Guillaume de Salluste, Seigneur Du Bartas (1544-1590) o Remy Belleau (1528-1577)¹⁶⁹. L'iconografia tanto singolare degli oggetti di Palissy andrà dunque riconsiderata alla luce della cultura enciclopedica che permette di evidenziarne il carattere sperimentale e di coglierne significati non evidenti per l'osservatore odierno.

Prima di entrare in considerazioni più ampie sarà bene stabilire su quali pezzi della produzione di Palissy intenderemo focalizzare le nostre analisi, per proporre una campionatura rappresentativa sulla quale ragionare.

1.4. Il corpus: campionatura di un'opera complessa

Lo studio dell'opera di Palissy, come già accennato, presenta diversi problemi metodologici: per prima cosa è necessario espungere dal corpus effettivo della sua opera i manufatti attribuitigli erroneamente durante l'Ottocento. Grazie agli studi effettuati a partire dagli anni ottanta le attribuzioni a Palissy si sono fatte più attendibili e di conseguenza il suo catalogo – pur ancora con numerosi dubbi - si è drasticamente ridotto. La seconda difficoltà riguarda il pessimo stato di conservazione e il numero sterminato dei reperti che si sono rinvenuti dagli scavi otto e novecenteschi nell'area dell'atelier di Palissy, che pongono evidenti difficoltà pratiche per la loro analisi. Tuttavia, benché siano spesso ridotti a frammenti si sono rivelati di grande aiuto per la comprensione dell'artista e del funzionamento della sua bottega.

Questo studio si concentrerà unicamente le ceramiche dall'iconografia prettamente naturalistica confrontandole con i testi che possono dare informazioni su tali opere in modo più o meno diretto. Questa scelta dipende da differenti fattori, legati sia alla coerenza delle problematiche affrontate che a questioni propriamente tecniche. Le opere presentate in questa tesi costituiscono una sorta di campionario dello stile rustico palissiano, mettendo da parte la produzione figurativa/narrativa, proprio perché il fenomeno artistico rappresentato dalle opere di Palissy risiede nell'invenzione di uno stile

¹⁶⁹ Cf. SCHMIDT 1938 [1970].

rustico originale sia per l'iconografia che per la tecnica del calco secondo natura impiegato dal Nostro. Per quanto riguarda i reperti dall'iconografia non rustica ma prettamente figurativa, raffiguranti scene narrative o allegorie, la loro attribuzione è oggi messa in dubbio dalla maggior parte degli studiosi, il che viene a rafforzare la mia scelta di escluderli dal corpus della tesi. Inoltre, anche se è indubbio che le *rustiques figulines* siano i suoi manufatti più originali, la scelta di concentrarmi su un corpus esclusivamente "rustico" dipende anche da altri fattori.

L'opera plastica di Palissy non può assolutamente essere compresa prescindendo dai suoi scritti, artistici e di ambito filosofico-naturale, dove spesso accenna alla sua attività di ceramista e dove anche temi apparentemente slegati da essa, si rivelano invece essere parte di una riflessione coesa che risiede nella concezione della Natura e dell'arte del ceramista. Nei testi infatti le descrizioni dei manufatti si limitano a tematiche naturalistiche, proprie delle *rustiques figulines*: ceramiche rappresentanti flora, fauna e minerali tipici della palude della Saintonge, sua regione d'origine. Gli scritti non accennano mai alla produzione di "figure", salvo che per le ermi che corrispondono tuttavia anche loro in pieno ad una rappresentazione della materia in mutazione, come avrò meglio maniera di approfondire. Queste prime osservazioni gettano le basi per un'analisi che punterà a evidenziare il legame stretto tra la ricerca "scientifica" sviluppata da Palissy, sia nella *Recepte* che nei *Discours*, e l'iconografia rustica da lui trattata in modo quasi esclusivo. La mia ricerca si basa inoltre sull'osservazione della tecnica e sull'analisi dei dati scientifici concreti inerenti all'autenticità degli oggetti attribuiti a Palissy: gli unici reperti dall'attribuzione certa sono quelli ritrovati negli scavi del suo atelier alle Tuileries e una porzione di vasellame sulla quale sono state realizzate delle indagini tecniche attendibili per datazione e di tecnica¹⁷⁰. Tali oggetti e frammenti presentano nella maggior parte dei casi un'iconografia naturalistica relativa ad ambienti fluviali o paludosi: calchi di pietre, animali e piante relativi a tale ambiente. Manufatti e testi "rustici" sono quindi alla base del corpus preso in esame, mentre la parte della produzione con soggetti narrativi - biblici e mitologici - spesso ripresi alla lettera da opere di oreficeria, quali testimoni della "migrazione delle forme" in atto durante il Cinquecento, passeranno in

¹⁷⁰ Cf. in particolare AMICO 1996 e PERRIN 1998.

secondo piano¹⁷¹. Il grande numero di ceramiche dalle iconografie figurative, attribuite dai collezionisti del XIX secolo alla mano di Palissy, sono state prese in esame da Isabelle Perrin che ha affrontato anche la questione dell'attribuzione del vasellame figurativo e dal verso decorato ad imitazione di diaspro¹⁷². Dopo accurata analisi la studiosa concluse affermando che il numero cospicuo dei pezzi, sparsi in diversi paesi tra musei e collezioni private, proviene probabilmente da altri luoghi di produzione, e che si possono ricondurre cronologicamente alla fine del sedicesimo e l'inizio del diciassettesimo secolo¹⁷³. Si tratta molto probabilmente di una produzione ispirata all'opera del ceramista saintongeais che si è sviluppata in vari centri, con particolare successo riscontrato nell'Europa del Nord¹⁷⁴. Le tematiche rappresentate sono riprese da altre opere incisorie (fig.1), scultoree (fig.2), o più spesso dall'oreficeria come nel caso del magnifico piatto del Louvre, conosciuto come *La Tempérance* (fig.3), evidentemente ripreso da un calco dell'opera dell'orefice François Briot¹⁷⁵ e datato al 1585 (fig.4) Benché oggi questi esemplari siano riconosciuti come slegati dall'atelier di Palissy, la loro importanza nella storia della ceramica non deve essere sottovalutata e il loro studio meriterebbe di essere sviluppato in altra sede.

Chiarita questa scelta metodologica, è possibile passare all'analisi degli oggetti e dei testi selezionati dal vasto insieme di opere rustiche note. Preciso che le schede qui elencate sono di carattere esclusivamente tecnico, e costituiscono una breve presentazione di ogni manufatto nella sua fisicità. L'analisi contestuale e storico-artistica vera e propria delle opere verrà svolta in seguito nel corso di questo lavoro.

Per razionalizzare il lavoro il *corpus* è stato suddiviso in tre gruppi, ai quali corrisponde una selezione precisa di oggetti: le opere autonome (cioè il vasellame), i frammenti dell'atelier delle Tuileries ed infine i testi autografi.

Il vasellame

Rispetto al "mare magnum" dei manufatti attribuiti al ceramista, sono stati scelti i reperti certi e più rappresentativi della produzione rustica, tenendo per base la bibliografia più

¹⁷¹ Il legame stretto tra la produzione palissiana e le opere di oreficeria è stato indagato in particolare da CREPIN-LEBLOND 1997.

¹⁷² Cf. PERRIN 1998.

¹⁷³ Idem, pp. 207-249.

¹⁷⁴ Idem, p. 249.

accreditata, vale a dire i già citati studi di Leonard N. Amico, di Isabelle Perrin, di Juliette Jacqmin, Françoise Barbe e Anne Bouquillon, nonché i risultati degli scavi del Carrousel del Louvre del 1984¹⁷⁶. Inevitabilmente poi la ricerca ha privilegiato i materiali conservati nei musei francesi che si sono resi più disponibili a un'osservazione diretta dei manufatti: il Musée National de la Renaissance di Ecoen, il Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres, il Museo del Louvre. Sulla scia delle scoperte del 1984, Isabelle Perrin ha svolto un utile lavoro di catalogazione su ottantuno pezzi con decorazione rustica: partendo dall'inedito lavoro d'analisi della storica dell'arte francese, fondamentale soprattutto per quanto riguarda le osservazioni tecniche, intendo approfondire gli studi integrando le schede con considerazioni personali e aggiornamenti bibliografici. Sull'insieme dei manufatti catalogati, la studiosa ha attribuito soltanto cinque vasi e dieci piatti, per le loro caratteristiche simili (bordo spesso, identici motivi, tipo di vetrificazione, qualità della realizzazione) mentre tredici sono riconducibili al successivo "Maestro del griffone" e il resto dato genericamente ad anonimi epigoni, la cui produzione è sia tecnicamente che stilisticamente inferiore. Tra i quindici pezzi individuati dalla Perrin dunque ne ho selezionato cinque la cui autografia è accertata, e due, dall'iconografia è altamente significativa della produzione palissiana, risalenti alla sua bottega. Questi oggetti, assieme ai ritrovamenti degli scavi (presentati nel secondo gruppo di seguito al vasellame), saranno alla base del lavoro di contestualizzazione e di indagine iconologica¹⁷⁷.

Fig. 5. (a e b) *Acquamanile rustico*

N° inv. : MR 2337

Luogo di conservazione : Parigi, Musée du Louvre

Dimensioni : alt.: 19,2 cm

Datazione : 2da metà del XVI secolo

Provenienza : Collezione Durand, n° 2337

¹⁷⁵ François Briot (Damblain 1550ca- 1616ca) fu uno scultore, incisore e orefice, e il piatto *La Tempérance* è la sua opera maestra, della quale esistono numerose copie.

¹⁷⁶ I risultati sono stati pubblicati nel numero speciale della *Revue de l'art*. Cf DUFAY 1987, pp. 33-60.

¹⁷⁷ Esistono altri pezzi datati nel periodo di attività di Palissy che ho scelto di non considerare per l'analisi formale in quanto sono conservati o in America o in collezioni private la cui traccia è stata persa. Sono le schede n°4 (p. 260), n°5 (p. 261), n°14 (p. 273), n° 16 (p. 275).

Bibliografia : DELANGE e SAUZAY 1862, pl.11; TAINURIER 1863, n°27, p.78; MIGEON 1901, n°120; CLEMENT DE RIS 1875, n° H. 58, p.44; AMICO 1996, Fig. 77 e 78, p. 90 e 91; CREPIN LEBLOND 1997, n°66, PERRIN 1998, n°3, p. 259.

Quest'acquamanile conservato al museo del Louvre è datato della seconda metà del sedicesimo secolo, ed è riferibile a Palissy sia per l'analisi stilistica che per una questione di datazione, ottenuta in seguito ad indagini scientifiche. In effetti, la qualità elevatissima del calco, la precisione nella definizione degli animali e delle conchiglie non hanno equivalenti nelle opere degli imitatori successivi tali il Maestro del Griffone¹⁷⁸. Il manufatto presenta un fondo blu con conchiglie bianche, una rana e un gambero a guisa di coperchio; la resa minuziosa degli animali e delle conchiglie lo rendono un oggetto unico e prezioso. Le chele e la corazza del gambero (fig.) riproducono alla perfezione la "grana" e la tessitura del crostaceo. La tipologia dell'acquamanile zoomorfa di Palissy si iscrive nel solco di un filone sviluppatasi soprattutto nel campo dell'oreficeria, in particolare nel nord Italia sotto l'impulso di Giulio Romano, e che si diffuse poi nel nord Europa, in Francia come in Germania e nei Paesi Bassi¹⁷⁹. Numerosi sono i repertori di disegni progettuali ad opera di pittori o architetti che hanno potuto ispirare la realizzazione di vasellame a decorazione naturalistica, dai disegni di oreficeria di Albrecht Altdorfer, Augustin Hirschvogel, Albrecht Dürer in Germania, Hans Vredeman de Vries nelle Fiandre¹⁸⁰, e in Francia quelli di Jacques Androuet du Cerceau¹⁸¹, che Palissy aveva certamente presenti. La prassi era diffusa, ed era anche l'occasione per gli artisti di poter dare libero sfogo alla propria fantasia, in modo simile alla decorazione a grottesche¹⁸². Tuttavia è evidente come Palissy si distacchi da questi modelli raffinati per creare un oggetto unico in cui il vero protagonista sia il soggetto naturale. Le conchiglie non sono ordinate in modo simmetrico ma sembrano voler riprodurre la casualità della disposizione degli oggetti in natura, come se le conchiglie fossero veramente attaccate alla roccia, offrendo all'osservatore un motivo d'illusione.

¹⁷⁸ Cf. PERRIN 1998, pp. 241-249.

¹⁷⁹ Sull'oreficeria europea si veda ad esempio HAYWARD 1976.

¹⁸⁰ Il naturalismo dell'oreficeria tedesca tra la fine del '400 e l'inizio del '500 è stato l'oggetto delle analisi di Ernst Kris. Cf. KRIS 1926 [2005] Su Vredeman de Vries si veda HEUER 2010, LOMBAERDE 2005.

¹⁸¹ Su Androuet du Cerceau si veda FUHRING 2010.

¹⁸² Sulle grottesche, si vedano CHASTEL 1980 e MOREL 1997.

Se consideriamo l'insieme dell'opera del ceramista, compreso il testo che descrive un giardino della *Recepte véritable*, si può emettere l'ipotesi che l'acquamanile potesse essere destinato al servizio all'interno di una grotta o di un "cabinet vert" con i quali condivide l'iconografia.

Fig. 6. Acquamanile rustico

N° inv. R. 217

Luogo di conservazione : Parigi, Musée du Louvre

Dimensioni : alt. 26 cm ; diam. 18 cm

Datazione : 2da metà del XVI sec.

Provenienza: donazione della Baronessa Salomon di Rotschild nel 1922.

Bibliografia: DREYFUS 1924, p. 325-332, ill. p. 326; GUTH 1953, p. 52-57, Ill. p.326; PERRIN 1998 p. 257, n°2.

Attribuito a Palissy su basi stilistiche da Isabelle Perrin, l'acquamanile presenta una decorazione di conchiglie bianche su fondo blu, sovrapposte e calcate con grandissima precisione. Lo smalto blu invece non presenta una qualità elevata: molto spesso, possiamo notare numerose colature di colore. Perrin fa notare inoltre la problematica realizzazione dell'ansa: il suo interno presenta una superficie liscia priva di decorazioni, e si chiude nella parte inferiore con una conchiglia. Quest'ansa, vuota e fragile è stata rafforzata da un ponte; esso ha reso l'oggetto meno funzionale e ne ha intaccato l'equilibrio estetico. Tale rafforzamento però solleva delle questioni : se l'acquamanile era unicamente di apparato senza funzionalità, perché rafforzarlo? Questo dettaglio si pone in contrasto con la fig. 2 la cui abbondanza di figure in rilievo sembra impedirne l'uso pratico. Potrebbe indicare un tentativo di rendere funzionale un oggetto non concepito invece per il servizio. Il colore blu dominante , che riprende effetti luministici simili all'acqua, avvicinano questo acquamanile al grande capitello di Sèvres (fig. 16). I due oggetti testimoniano la varietà decorativa dello stile rustico, che corrisponde alla descrizione delle grotte presente nella *Recepte* che costituisce una vera e propria declinazione della moltitudine di possibilità offerte dal soggetto naturale.

Fig. 7. Piatto rustico

N° inv. MR 2295

Luogo di conservazione : Parigi, Musée du Louvre

Dimensioni: L: 49 cm; l: 37 cm

Datazione: 2da metà del XVI secolo

Provenienza: Collezione Durand, n° 2295

Bibliografia: TAINURIER 1863, n° 4, p. 72 ; CLEMENT DE RIS 1875, n° H 135, p. 69 ; MIGEON 1901, n°36 ; POULAIN 1993 vol.3-4, p. 24-47, AMICO 1996, fig. 89, p ; 102-103 ; PERRIN 1998 n° 15, p. 274.

Prezioso esemplare attribuito a Palissy da Isabelle Perrin, il piatto del Louvre presenta tutte le caratteristiche dell'estetica palissiana, dalla qualità del calco all'uso di elementi simili a quelli impiegati in due altri piatti del museo di Belle Arti di Lione, in particolare il serpente arrotolato sul bordo del piatto. Esso si presenta come un guscio di tartaruga rovesciata; una forma assolutamente insolita che lo rende unico. La decorazione mostra tutti i soggetti ricorrenti dell'arte palissiana : serpenti, lucertole, conchiglie, rane, gamberi e pesci, resi con la massima cura sia nella loro "grana" che nella scelta cromatica il più possibile aderente al vero. Sia Amico che Perrin sottolineano come in questo piatto la ricerca naturalistica sia più importante dell'aspetto decorativo, con una quasi totale assenza d'intento simmetrico nella disposizione – tranne per le lucertole - come vuole la tradizione della produzione palissiana. L'effetto prodotto è quello di una natura in fermento, brulicante di vita.

Fig. 8. *Piatto rustico*

N° inv. : H 475

Luogo di conservazione: Lione, Musée des Beaux arts

Dimensioni: L.: 75,5 cm; l.: 45,5 cm; Alt. 13,8 cm.

Datazione: 2da metà del XVI secolo

Provenienza : secondo A. Comarmond, proviene dalle collezioni del duca di Richelieu, vendute nel 1788. Acquisito nel 1810 – ex cabinet Migieu o Tempier.

Bibliografia: COMARMOND 1855-1857, p. 707, n°1 e p. 850; TAINURIER 1863, n°1, p. 70-71 (ill.) GIRAUD 1897, p. 327, n°287; POULAIN 1993 vol.3-4, p. 24-47, AMICO 1996, fig. 85, p. 98-99, PERRIN 1998, n° 12, p. 271, JACQMIN 2005.

Si presume che il piatto H475 del museo di Belle Arti di Lione sia entrato nelle collezioni nel 1810, in occasione dell'acquisto della collezione Migieu, assieme ad un acquamanile attribuito all'artista (fig. 10). Tuttavia questa provenienza rimane incerta, come lo asserì Dominique Poulain¹⁸³ che torna sulle vicende collezionistiche e ricorda che benché non ci siano documenti a provarlo, è alquanto possibile che il piatto provenisse dalle prestigiose collezioni di Anne de Montmorency o Richelieu. Poulain, grazie ad un'analisi comparativa con i calchi ritrovati durante gli scavi, ha stabilito una concordanza tra il piatto e una forma¹⁸⁴ nonché tra gli animali del piatto e diversi calchi dell'atelier. Il piatto H475 è quasi identico ad un altro piatto lionese - H476 - entrato cinquant'anni più tardi nelle collezioni e del quale si ignora la provenienza. I due manufatti hanno una forma di navicella, ricorrente nel sedicesimo secolo per il vasellame di lusso, in particolare quando questi erano destinati a contenere il pesce¹⁸⁵. Le pareti, molto larghe, sono ornate da muschi e conchiglie dai quali emergono granchi, gamberi, lucertole e pescetti. Le estremità presentano due iconografie diverse: il lato posteriore presenta una triglia, due tartarughe piccole¹⁸⁶ e due bisce, il lato opposto ha una rana e due lucertole verdi. Il fondo della navicella si presenta come un isolotto dove sembrano dormire tre bisce arrotolate, con rane, pesci e conchiglie. La tavolozza usata è particolarmente ricca: il blu con sfumature di diaspro e il rosso mosto per il fondo, il verde per le grandi lucertole, le rane e i muschi, il bianco e giallo paglia per le conchiglie, il marrone per i serpenti, le lucertole, i granchi e i gamberi. Il verso è fatto ad imitazione di diaspro bruno, rosso, viola e blu. Un terzo piatto, dall'identica forma, apparteneva alla collezione del marchese di Saint-Seine ed è stato oggetto di studio da parte di Dominique Poulain: la studiosa ha poi confermato l'autografia dell'opera basandosi su una forma e dei frammenti trovati durante gli scavi del Louvre. L'analisi del piatto conduce addirittura la studiosa a considerarlo un modello formale e di tecnica per l'attribuzione di altri manufatti. L'iconografia è quella tipica delle *rustiques figulines*, con pesci, batraci, rettili, muschi e conchiglie. Questa volta, a differenza dei pezzi fino ad ora descritti, la disposizione degli animali sembra rispondere a una scelta estetica e a una ricerca di simmetria più che a una rincorsa alla verosimiglianza,

¹⁸³ Cf. POULAIN 1993.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Cf. BIDON 2009.

¹⁸⁶ Per l'esattezza si tratta di "cistudes" ossia "testuggine palustre europea".

come ad esempio il porre triglia e biscia accanto l'una all'altra benché vivano in ambienti ben diversi. L'acqua non è rappresentata bensì suggerita dalle vetrificazioni. Nel 2005 Juliette Jacqmin ha dedicato la sua tesi di restauratrice dell'Istituto Nazionale del Patrimonio al piatto gemello (inv H476) sempre al Museo di Belle Arti di Lione¹⁸⁷ (si veda la scheda successiva).

Fig. 9. *Piatto rustico*

N° inv. : H 476

Luogo di conservazione : Lione, Musée des Beaux arts

Dimensioni: L.: 75,5 cm; l.: 45,5 cm; Alt. 13,8 cm.

Datazione: 2da metà del XVI secolo

Provenienza: acquistato nel 1856 (probabilmente dal gabinetto di Cormarond) – ex cabinet Migieu o Tempier.

Bibliografia: CORMAROND 1855-1857, p. 729, n°56 ; TAINURIER 1863, n°1, p. 71 (note) ; POULAIN 1993 vol.3-4, p. 24-47 ; PERRIN 1998, n° 13, p. 272, JACQMIN 2005.

Sino al 2005 il piatto del museo di Lione era conservato in deposito e considerato una copia di quello inventariato con la sigla, H 475. Il pessimo stato di conservazione ne ha precluso l'esposizione al pubblico. Nel 2006, grazie alla tesi di Juliette Jacqmin, il manufatto venne attribuito a Palissy dal confronto sui materiali con il corpus delle opere autentiche. Sia i campioni di polvere del manufatto lionese che quelli degli scavi parigini hanno reagito in modo simile alla stimolazione OSL¹⁸⁸, dimostrando valori simili nella radioattività. Anzi il livello di radioattività del piatto di Lione è addirittura più elevato, il che fa supporre che sia persino più antico dei frammenti degli scavi. I due piatti provengono molto probabilmente dallo stesso calco, tuttavia H476 è stato modificato in una fase successiva : l'artista ha eliminato dei muschi e una piccola lucertola. Gli ambienti risultano quindi un po' diversi : l'uno più acquatico, l'altro più terrestre. La ricerca di Juliette Jacqmin si è spinta fino alla creazione di un manufatto "alla maniera di Palissy" : con la collaborazione di un ceramista professionista la studiosa ha potuto dimostrare

¹⁸⁷ Cf. JACQMIN 2005.

¹⁸⁸ OSL sta per Osservazione con illuminazione alla luce blu.

come i soggetti decorativi di Palissy fossero realizzati con la tecnica del calco¹⁸⁹, confermando dunque quanto affermato nei suoi scritti.

Fig. 10. *Acquamanile rustico*

N° inv. H 479

Luogo di conservazione : Lione, Musée des Beaux arts

Dimensioni: alt. 38,5 cm

Datazione: 2da metà del XVI sec.

Provenienza: acquistata nel 1810 (?) . Antico gabinetto Migieu o Tempier (?)

Bibliografia: COMARMOND 1855-1857, p. 729; TAINURIER 1863, n°22, P.76, GIRAUD 1897, p. 327, n° 283. POULAIN 1993, vol. 3-4, pp. 24-47 ; PERRIN 1998, n° 1, p. 257.

L'oggetto è entrato a far parte delle collezioni del museo di Lione nel 1810, e si presume tradizionalmente che provenga dalla collezione Migieu o Tempier. La superficie è ricoperta da tre tipi di conchiglie bianche su uno sfondo rosso, blu, viola, ad imitazione del diaspro. La sua forma richiama l'oreficeria dell'epoca, con una pancia ovoide allungata e sormontata da un collo largo, con un becco a forma trilobata, e nella parte retrostante un'ansa a sezione rettangolare, molto alta e a forma di pastorale. L'insieme è particolarmente ricco di ornamenti a discapito della ricerca d'armonia ed equilibrio, e l'ansa sovraccarica di elementi in rilievo sembra impedire ogni possibile uso funzionale dell'oggetto. Nell'articolo di 1993 del *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, Dominique Poulain ha analizzato il manufatto, insistendo sul dialogo con l'oreficeria, in particolare per quanto riguarda il piede, che ricorda opere dei Courteys, Pierre Reymond o François Briot¹⁹⁰, oppure l'ansa che assomiglia a modelli attribuiti a Hugues Sambin ed a frammenti trovati nell'atelier di Palissy¹⁹¹. Aggiungerei il confronto con uno dei celebri disegni mantovani di Giulio Romano (fig.11), con il quale ha numerose similitudini, dalla presenza di conchiglie alla forma stesse del manufatto. Come nel caso del paragone con Della Robbia e Jamnitzer che vedremo nel corso della dissertazione, l'obiettivo del ceramista sembra di proporre una versione rustica dei prestigiosi modelli a sua conoscenza. Questo contrasto tra i due oggetti è ancora più visibile se confrontiamo la

¹⁸⁹ Cf. JACQMIN 2005, p. 37.

¹⁹⁰ Cf. POULAIN 1993, p. 42.

rustique di *Palissy* con un acquamanile di Saint Porchaire (fig.12), tipologicamente simile, e che richiama anche lui all'ambito marino, ma il cui trattamento è opposto, estremamente rustico da una parte, estremamente raffinato dall'altro.

L'attribuzione al Nostro è confortata dal confronto con i calchi dell'*atelier*: in entrambi i casi è ravvisabile l'estrema cura con la quale sono stati realizzati, nonché la disposizione in "mucchio e superposizione", tipica di *Palissy*¹⁹². In effetti i suoi imitatori si distinguono per la loro composizione "ordinata" e la ricerca di una rispondenza geometrica, mentre *Palissy* tenta di riprodurre la naturalezza degli elementi stessi. Sebbene l'attribuzione a *Palissy* non sia certa, per la mancanza di calchi corrispondenti alla decorazione dell'opera, la sua conformità iconografica e stilistica con quelle delle *rustiques*, la sua datazione e la resa molto naturalistica sono criteri che mi portano ad inserire quest'oggetto nel corpus.

I frammenti dell'*atelier* delle Tuileries

I primi ritrovamenti documentati che attestino la presenza dell'*atelier* di *Palissy* nel giardino delle Tuileries e nel Carrousel risalgono alla seconda metà dell'Ottocento. Diversi scavi dovuti a lavori di manutenzione eccezionale hanno portato al ritrovamento fortuito di una cospicua quantità di ceramiche originali: i primi nel 1855 in occasione dell'installazione di una vasca nel giardino delle Tuileries, poi nel 1865 per la costruzione della nuova *Salle des Etats*, nel 1878 in occasione dell'Esposizione Universale e infine nel 1883 con gli scavi ufficiali Vacquer e quelli non autorizzati dal tenente dei carabinieri Mandress sono stati rinvenuti numerosi pezzi riconducibili con certezza alla bottega di *Palissy*¹⁹³. Le diverse scoperte sono state depositate nei musei del Louvre, Carnavalet, e Sèvres, ma fin dall'inizio prive di una schedatura scientifica. Come fece notare Isabelle Perrin, gli inventari dei musei rimangono imprecisi quanto alla data d'ingresso e la provenienza dei pezzi nelle collezioni museali, ragione per la quale disponiamo solo della corrispondenza dei diversi protagonisti coinvolti per poter chiarire la storia dei frammenti nelle collezioni pubbliche. La studiosa è riuscita a colmare la lacuna storica di pezzi mal documentati sui quali pesano anche vicende collezionistiche movimentate¹⁹⁴. La prima

¹⁹¹ Cf. Idem 1993, p. 43.

¹⁹² Cf. PERRIN 1998, p.257.

¹⁹³ Idem, pp. 83-98.

¹⁹⁴ Idem, capitolo II p. 83 e segg. Sulla corrispondenza conservata al museo nazionale di ceramica, il Musée de Sèvres, si veda Idem, annexe D-III p. 83-94.

scoperta di cui esista documentazione risale al 1855¹⁹⁵ ed è direttamente collegata con i lavori per la realizzazione di una condotta d'acqua. Di questo primo ritrovamento, un solo pezzo è stato comprato da Sèvres: un piatto raffigurante il *Battesimo di Cristo*, con il verso ad imitazione di diaspro caratteristico delle produzioni attribuite nell'Ottocento a Palissy¹⁹⁶. Nel 1865 altri reperti furono trovati in occasione del progetto di ristrutturazione dell'ala sud del Louvre, con la costruzione della *Grande Gallerie*, e nel 1878, in occasione dell'Esposizione universale, quando fu scavata una trincea nella corte del Carrousel per la condotta di gas che doveva alimentare il Pallone Henry Giffart. In quest'ultima occasione furono trovati dei frammenti, poi identificati come elementi della grotta commissionata da Caterina de' Medici. La presenza di stampi e di calchi di gesso corrispondenti a realizzazioni palissiane ha permesso di capire che si trattava dell'atelier di Palissy. I reperti furono presi in consegna dal Louvre sino a quando Jules François Félix Husson, detto Champfleury, scrittore e conservatore del museo di Sèvres, non li rivendicò a completamento della collezione della sua istituzione. Al momento della suddivisione quarantaquattro frammenti furono destinati a Sèvres e una ventina al Louvre¹⁹⁷, che secondo la descrizione fatta all'epoca da Champfleury¹⁹⁸ corrispondono ancora a quelli conservati oggi nei depositi parigini. È nel 1883 che, per la prima volta, su iniziativa dell'archeologo Théodore Vacquer furono effettuati degli scavi consapevoli, con criteri scientifici, per trarre informazioni sull'atelier di Palissy¹⁹⁹. Come nel 1878, anche nel 1883 i frammenti rinvenuti si trovavano ad una profondità bassa, meno di un metro, e l'insieme della struttura emersa venne riconosciuta come un'area di stoccaggio delle ceramiche. L'insieme fu affidato al museo Carnavalet, che ne cedette poi una parte al museo di Sèvres. Per quanto riguarda invece le ultime scoperte ottocentesche, la vicenda di cui furono protagoniste tiene più del romanzo che dell'iniziativa scientifica: l'"Affaire Palissy", come fu chiamata allora,²⁰⁰ ruotò attorno al Comandante dei carabinieri M. Mandress, incaricato della sorveglianza della zona relativa al Padiglione di Flore, che in seguito agli scavi del 1883 realizzò per conto suo altre ricerche nell'area che gli spettava nell'ambito del suo lavoro. Questo personaggio raccolse un gran numero di frammenti e li

¹⁹⁵ Cf. BERTY 1885 p. 45-46.

¹⁹⁶ Cf. PERRIN 1998, p. 85.

¹⁹⁷ Cf. DUPUY 1902, pp. 103-104; PERRIN 1998, tomo I, p. 92.

¹⁹⁸ Cf. PERRIN 1998, tomo II, p. 83.

¹⁹⁹ Cf. DUFAY 1987, p. 33-60.

tenne per sé, finché Champfleury non venne a conoscenza della collezione e, nel 1884, la denunciò.

Suo malgrado, Mandress dovette consegnare i frammenti – in buona parte presi in custodia dal museo di Sèvres senza però stilare un inventario ufficiale – e in cambio chiese il conferimento delle Palme Accademiche, riconoscenza che gli fu data solo nel 1901²⁰¹.

Nel 1984, nell’ambito degli scavi eseguiti per la piramide del “Grand Louvre”, cent’anni dopo gli scavi di Vaquer, sono state eseguite nuove indagini a cura di Bruno Dufay, Yves de Kisch, Pierre-Jean Trombetta, Dominique Poulain e Yves Roumégoux²⁰². Queste ricerche misero alla luce l’atelier di Palissy: il suo forno (fig.13), e numerosi frammenti che incrementarono il *corpus* del materiale conosciuto che allora contava circa duecento pezzi, a più di sei mila, tra forme in gesso, esemplari smaltati e non, frammenti della grotta, piastrelle e mattoni, frammenti di vasellame, ai quali bisogna aggiungere più di due mila frammenti tecnici legati al processo stesso di fabbricazione”²⁰³. La datazione del materiale, stabilita in base ai ritrovamenti di monete negli strati dello scavo, si colloca tra il 1565/66 e il 1584/90, proprio il periodo di attività del Nostro a Parigi. La varietà dei materiali ritrovati ha ampiamente arricchito la conoscenza della produzione palissiana e, in alcuni casi, ha anche confermato quanto asserito dall’artista nei suoi scritti, come ad esempio nel caso delle medaglie²⁰⁴.

Questi scavi sono stati estremamente utili per il progresso della conoscenza del metodo produttivo di Palissy: hanno chiarito la posizione e la cronologia dell’atelier parigino, il funzionamento tanto originale quanto complesso del forno creato da Palissy e le tecniche usate tramite il ritrovamento di un gran numero di materiale “di cottura”. Hanno inoltre permesso di confrontare alcune opere finite, già note in precedenza, con le forme e i calchi scoperti e di proporre una ricostituzione della fontana all’interno della grotta. Torneremo su questi risultati fondamentali nei capitoli successivi a proposito della grotta. Per quanto riguarda la seconda parte del *corpus* che ci interessa adesso, la scelta si è

²⁰⁰ Cf. Lettera di Edouard Garnier, conservatore al Museo di Sèvres a Vérillon, Commissario di polizia di Boulogne. Cf. PERRIN 1998, II, p. 92.

²⁰¹ Sulla vicenda Mandress, si veda PERRIN 1998, pp. 95-98 e Annexes D-III, k, n, o, p, q.

²⁰² I risultati sono stati pubblicati in DUFAY 1987, pp. 33-60.

²⁰³ Cf. DUFAY 1987, pp. 34.

²⁰⁴ Palissy fa riferimento alla produzione di medaglie, “medales”, nell’*Art de terre*, una tipologia che fu ritrovata durante gli scavi : O.C. p. 492.

concentrata su alcuni ritrovamenti dei vari scavi appena descritti, tra i più interessanti e caratteristici della grotta rustica, che serviranno di campioni per sviluppare la riflessione.

Fig.14. Erma maschile

N° inv. MNC7262-3 (testa)

Luogo di conservazione : Sèvres, Musée National de la céramique

Dimensioni: 54,0x 49,5 (busto); 59,5 x56,5 (pancia); 53,5 x41,5 cm (gambe)

Datazione : 1556-1567

Tecnica : Calco di gesso

Provenienza: da forme ritrovate durante gli scavi di 1865 (cf Perrin p. 87.)

Bibliografia: PERRIN 1998 p. 89, AMICO 1996 p. 60.

(ved. Scheda di Erma femminile)

Fig. 15. Erma femminile

N° inv. : MNC 7262-2 (Gambe)

Luogo di conservazione : Sèvres, Musée National de la céramique

Dimensioni : 69x67 cm (busto) ; 49x64 cm (pancia) ; 87,5x53 cm (gambe)

Datazione: 1556-1567

Tecnica : Calco di gesso

Provenienza: da forme ritrovate durante gli scavi di 1865 (cf Perrin p. 87.)

I calchi delle erme (fig. 8 e 9) sono stati ritrovati nel luglio del 1865, durante gli scavi condotti da Adolphe Berté che portarono alla luce una serie composta da undici calchi di parti del corpo umano (teste, braccia, gambe). Tra essi ci sono due visi di erme realizzate con conchiglie e tre sono stati identificati come guaine di erme o fusti di colonne²⁰⁵. Questi calchi sono di ottima qualità, come lo dimostra la resa sottile della trama del tessuto dell'erma femminile, che denota una ricerca di naturalismo notevole. Tutto ciò si giustifica con la conferma che i calchi sono stati eseguiti su corpi umani, probabilmente di condannati a morte²⁰⁶. Queste forme erano a grave rischio di disgregazione, a causa dell'acqua che li riempiva, per cui sono state eseguite delle incisioni a testimoniare la

²⁰⁵ Cf. PERRIN 1998, p. 89.

scoperta²⁰⁷. Gli stampi sono stati depositati a Carnavalet e fanno parte del catalogo del museo con i numeri d'inventario n° 536 e 537²⁰⁸. Già nell'*Architecture et Ordonnance de la grotte rustique*, Palissy fece un'accurata descrizione delle erme che circondano la grotta destinata al Connestabile. Sono le uniche figure antropomorfe di tutta la descrizione ed hanno un ruolo di prim'ordine, ribadito poi nel giardino descritto nella *Recepte véritable*. L'erma maschile di Carnavalet corrisponde alla descrizione fatta da Palissy nell'*Architecture* a proposito di un'erma « rustiqué estrangement »: « dont les deux yeux sont deux coquilles, et la bouche, et forme du nez, menton et joues sont formés de coquilles. »²⁰⁹ La resa piuttosto grossolana del nostro esemplare, se paragonata alla raffinatezza di questo tipo di figura nelle opere architettoniche della stessa epoca, o dello stesso *Palais de Tutele* che egli stesso cita nell'*Architecture* come modello, testimonia del desiderio di rusticità, di "primitivismo" ricercato dall'artista. La figura dell'erma era allora molto in voga nell'architettura del Cinquecento francese, ispirata all'arte antica e italiana coeva, come lo dimostra ad esempio il trattato ad essi interamente dedicati, *Oeuvre de la diversité des termes dont on use en architecture*, di Hugues Sambin, pubblicato a Lione nel 1572.

Fig. 16. Grande capitello rustico

N° inv. : MNC 3544

Dimensioni : 18,5 x 33,5 x 26,5 cm

Datazione : tra 1556 e 1590

Tecnica : Terracotta smaltata (smalti stanniferi e piombiferi)

Luogo di conservazione : Sèvres, Musée National de la céramique

Bibliografia: LABARTHE 1847, p. 313, PERRIN 1998 pp. 83-84, AMICO 1996 p. 34.

Il capitello, oggi conservato dal museo di Sèvres, potrebbe corrispondere all'oggetto a cui fa riferimento il quaderno d'inventario²¹⁰ già nel 1845, e che ne indicherebbe la

²⁰⁶ Cf. BERTY 1868, p. 47 : " (...) le nu a été moulé sur le cadavre, et les étoffes l'ont également été sur nature".

²⁰⁷ Idem, p. 46 e p.48.

²⁰⁸ Cf. WILLESME 1984-85, note 25, p. 17.

²⁰⁹ Cf. O.C., p. 75.

²¹⁰ Riprodotto in PERRIN 1998, infra Allegato D-1, n° 3544.

provenienza da una “grotta di *rocaille* del parco del Castello di Madrid”²¹¹. Il legame con le decorazioni ceramiche ad opera di Girolamo della Robbia, avviate nel 1528 e terminate nel 1550 per il cosiddetto “Castello di Madrid”, è in effetti chiaro : Palissy menziona Girolamo della Robbia nell’*Architecture et Ordonnance de la grotte*, criticandone la fragilità e lo spessore eccessivo degli smalti²¹². La decorazione di Della Robbia costituiva allora l’impresa di maggior importanza sul territorio francese nell’ambito dell’arte ceramica, probabile unico precedente a quello di Palissy, per il quale sembra che abbia costituito un modello da superare. Il passo è il seguente: «[...] *prens garde aux oeuvres d’un excellent ouvrier, que le Roy François, premier de ce nom, admena à son retour d’Espagne. Lequel ouvrier a faict plusieurs belles choses aux chasteaux de Coignac et de Madril. 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*».²¹³ La decorazione robbiesca era allora celebre e oggetto fin da subito d’attenzione dei commentari per la sua ambizione e originalità. Situato a Boulogne, il castello è stato il progetto più grandioso voluto da Francesco I dopo quello di Chambord. Purtroppo l’opera di Della Robbia ci è pervenuta in modo estremamente frammentario, poiché come numerosi monumenti e opere d’arte del patrimonio francese, il castello di Madrid venne distrutto durante la Rivoluzione del 1789.²¹⁴ È interessante paragonare i frammenti pervenutici dalle decorazioni architettoniche del castello e quelle di Palissy proprio perché se il materiale e la tecnica in fondo sono simili, invece l’effetto e l’intento sono chiaramente molto diversi: mentre le realizzazioni di Della Robbia sono chiaramente rivolte ad emulare le realizzazioni architettoniche, in particolare dell’arte classica, invece Palissy cerca di celare l’intervento della mano umana dietro una natura invadente, riprodotta con la tecnica del calco.

Fig.17. Piccolo capitello rustico

N° inv. MNC 8326 (3)

Dimensioni: 23 x 10 cm

²¹¹ Cf. PERRIN 1998, p. 83

²¹² Cf. O.C., pp. 69-72.

²¹³ Cf. O.C., p. 71.

Datazione: tra 1556 e 1590

Tecnica : Terracotta smaltata (smalto piombifero)

Luogo di conservazione : Sèvres, Musée National de la céramique

Bibliografia AMICO 1996, p. 93

Questo capitello ritrovato nell'atelier parigino di Palissy era probabilmente destinato alla grotta di Ecoeuen o delle Tuileries. Si tratta di un esemplare che testimonia un'elevatissima padronanza tecnica, sia per le sfumature di colori che per la minuziosità dei calchi di conchiglie e chiocciole marine. Benché ci sia pervenuto in condizioni mediocri, il piccolo capitello è superiore, qualitativamente parlando, alla figura numero 10, dalla resa decisamente meno realistica e precisa. L'osservazione di questo frammento permette di cogliere a pieno l'intento naturalistico di Palissy, che creare l'illusione di una rovina di un monumento antico, sul quale la fauna marina avrebbe ripreso il sopravvento. La diversità nell'effetto prodotto tra i due (fig.10 e 11) potrebbe spiegarsi in diversi modi: possono essere stati concepiti per una destinazione diversa, cioè l'uno potrebbe essere stato creato per Ecoeuen e poi portato a Parigi²¹⁵, mentre l'altro sarebbe destinato alla regina. Si può anche ipotizzare una differente funzione all'interno della grotta, il capitello piccolo sarebbe più curato perché più visibile, e il grande sarebbe destinato ad una posizione più nascosta. In ogni modo, la diversità non è che il riflesso degli scritti dell'artista: nella *Recepte* infatti Palissy descrive alcune grotte ciascuna diversa dell'altra, con un crescendo che fa scomparire gradualmente l'intervento umano. Tornerò su questo aspetto fondamentale nel corso della ricerca.

Fig. 18.a. e 18.b. Mattone rustico

N° inv. : EP409

Titolo : mattoni con alveoli multiple, decorazione di sassi

Luogo di conservazione : Ecoeuen, Musée National de la Renaissance

Fondo : Objets d'Art

Datazione : seconda metà del secolo XVI

²¹⁴ Per gli ultimi studi sul castello, si veda BOUQUILLON et MEUNIER 2004 ; CHATENET 1987, 1991, 1993, MEUNIER, Della Robbia, dieci anni di studi, dix ans d'études,

²¹⁵ Ci sono in effetti forti probabilità che il progetto per il Connestabile non sia mai stato concretizzato, in quel caso l'artista potrebbe aver trasportato il materiale rimasto orfano da Saintes a Parigi.

Dimensioni : alt. 0,145 m. ; lung. 0,040 m.

Tecnica : ceramica, terracotta verniciata.

Provenienza : scavi delle Tuileries

Sito di produzione : Parigi

Credito fotografico © RMN/ René-Gabriel Ojéda

Perrin ha proposto uno studio dei mattoni rustici, ritrovati durante gli scavi,²¹⁶ nel tentativo di ricostituire un muro della grotta. L'operazione è plausibile poiché i mattoni sono i ritrovamenti più frequenti dell'atelier del Nostro, e sono oggi conservati tra i musei di Ecoen (fig.), Carnavalet, Sèvres (fig.) e il Louvre. Non tutti sono inventariati – parliamo di decine di migliaia di pezzi- per cui è impossibile parlare di un corpus preciso di mattoni. Ciò nonostante mi sono recata a Sèvres per verificare quali pezzi erano nel deposito e ho potuto fotografarne e toccarne alcuni campioni inventariati sotto il numero 9327, e che in parte riproduco in qui accanto. (fig. 19, 20, 21, 22). Palissy ha declinato diverse varianti con i mattoni: quelle dove prevale l'elemento acqua, altre in cui la predominante sono le conchiglie, altre i sassi, i muschi etc. Le conclusioni di Perrin, per quanto riguarda l'impiego di questi pezzi e per la realizzazione di muri della grotta progettata da Palissy, è che essi non sarebbero che «il riflesso di un progetto mai realizzato», e che «nessuno degli elementi ha appartenuto ad una ipotetica grotta oggi scomparsa» perché «nessuno degli elementi comporta tracce di mortaio o gesso», tranne le piastrelle del suolo trovate come reimpiego nella fontana. La studiosa continua «se ci fu nelle Tuileries una grotta di ceramica ad opera di Bernard Palissy, non ne sussiste niente nel materiale a nostra disposizione. All'interno di esso, due insiemi rappresentati da piastrelle e mattoni permettono di capire il modo in cui Bernard Palissy è riuscito ad imitare la natura quando ha operato in quanto architetto. »²¹⁷ L'osservazione di questi pezzi viene ancora una volta a rafforzare l'idea di un'arte interamente dedicata all'imitazione perfetta e illusionistica della natura, caratteristica essenziale dell'opera di Palissy.

Fig. 24. Cucchiaino con erme

Titolo : Cucchiaino con manico a forma di scimmia

²¹⁶ Cf. PERRIN 1998, allegato II p. 98 e sgg.

²¹⁷ Cf. Idem, p. 193.

N° inv : EP1896

Luogo di conservazione : Ecoen, Musée National de la Renaissance

Datazione : secolo XVI

Tecnica : ceramica, terracotta verniciata, terre variegata

Dimensioni : alt. 0,145 m. ; lung. 0,040 m.

Provenienza : Scavi delle Tuileries

Sito di produzione : Parigi

Credito fotografico © RMN/ Stéphane Maréchal

Il reperto fa parte di un insieme di cucchiai ritrovati durante gli scavi delle Tuileries negli anni ottanta (fig. 23). Rientra nella tipica produzione delle raffinate corti europee cinquecentesche, legata al vasellame decorato che mutò la forma e il ruolo della stoviglie, da semplice strumento a vero capolavoro di oreficeria, con pietre dure e talvolta in ceramica. All'interno di questa produzione di altissima qualità, trovano grande fortuna le stoviglie a manico antropomorfo che, nel piccolo formato, ripropongono gli stessi soggetti ornamentali - erme o cariatidi - dell'architettura, con particolare riferimento alle forme italiane dei Quattro e Cinquecento. Il tipo di stoviglie con manico antropomorfo conta numerosi esemplari, in particolare a Nord delle Alpi, come mostra l'esempio dell'illustrazione (fig. 25). Questi oggetti di grande raffinatezza coniugano, nel caso di Palissy, due intenti artistici notevoli: l'imitazione illusionistica delle pietre dure - marmo o diaspro - che hanno reso noto il Nostro, e l'imitazione di elementi architettonici tipici delle grotte progettate e/o realizzate sempre da lui. Questi cucchiai costituiscono un interessante esempio di trasmissione delle forme da un mezzo artistico all'altro; in questo caso il passaggio è notevole, dall'architettura monumentale ad oggetti minuti. Il motivo dell'erma viene ancora qui proposto come iconografia prediletta dal ceramista, che la declina su diverse scale e per differenti funzioni.

Fig. 26. *Piatto verniciato ad imitazione di diaspro*

N° inv : OA 2499

Fonds : Objets d'Art

Titolo : Frammento a verniciatura ad imitazione di diaspro

Datazione : terzo quarto del secolo XVI

Tecnica: terracotta verniciata

Luogo di conservazione : Ecoen, Musée National de la Renaissance

Credito fotografico © RMN/

Il piatto ad imitazione del diaspro del Louvre, benché sia ridotto ormai allo stato frammentario, resta un oggetto pregevole per i suoi colori caldi, sfumati dal giallo al rosso, fatti risaltare dal contrasto con le venature nere delicatamente sfumate. In questo primo caso – di dimensioni ridotte - la forma è semplice; mentre in un altro esemplare (fig.27) la forma richiama quella di una foglia, implementando dunque l'ispirazione naturalistica delle *rustiques figulines*.

Questo piatto esemplifica la produzione "jaspée" della quale Palissy tratta nell'*Art de Terre*, nel passo che affronta la questione della realizzazione di smalti : « [...]en fin je trouvoy moyen de faire quelques vaisseaux de divers esmaux entremeslez en maniere de jaspe : cela m'a nourri quelques ans»²¹⁸. Si tratta della prima produzione per la quale riscontrò successo, sia a livello tecnico che economico poiché riesce a vivere della vendita di tali oggetti. L'imitazione del diaspro è uno dei tratti caratteristici della produzione di Palissy, al punto che anche il verso dei suoi piatti veniva decorato con questa tecnica, come nei piatti di Lione²¹⁹ (fig. 6 e fig.7). Questa tipologia di vasellame, relativamente semplice, dalla superficie piana, è stata una costante nella produzione palissiana, in particolare per l'estetica rustica sviluppata lungo tutta la carriera. L'imitazione delle pietre dure era prassi nota nell'arte antica: le ville erano decorate da affreschi illusionistici ad imitazione di marmo ed era una pratica che conobbe un rinnovato successo nel Rinascimento; partendo dagli stupendi esempi della Capella degli Scrovegni a Padova eseguiti nei primi del Trecento, diventa infatti prassi durante il Quattro e Cinquecento nelle grandi decorazioni dell'Italia centrale e settentrionale, e successivamente in tutta Europa. Nell'ambito delle arti applicate, l'imitazione delle pietre dure si presta alla perfezione al gioco illusionistico intento a creare l'ambiguità tra *naturalia* e *artificialia* che vigeva nelle *wunderkammern* europee. Si inserisce inoltre nello sviluppo dell'"arte della tavola" che comportava un arricchimento sia delle forme che dei materiali degli oggetti

²¹⁸ Cf. O.C., p. 494.

²¹⁹ Cf. JACQMIN 2005, p. 47.

usati per i servizi, con il chiaro intento di mostrare un gusto raffinato e una salda affermazione economica.

Mi riprometto di approfondire quest'aspetto nel capitolo che tratta della funzione originaria delle rustiques.

Fig. 28a e b. Calco di lucertola

N° inv : EP 1242

Fonds : Objets d'Art

Titre : Lastra decorata

Descrizione : lastra decorata in rilievo con lucertola, sassi, muschi, conchiglie.

Provenienza : Scavi delle Tuileries

Credito fotografico © RMN/ René-Gabriel Ojéda

Datazione : XVI secolo

Tecnica: terracotta beige

Luogo di conservazione : Ecoen, Musée National de la Renaissance

Questa lastra oggi conservata al museo di Ecoen proviene dall'atelier delle Tuileries ed era destinata ad una grotta. Ancora una volta l'elevatissima qualità dell'oggetto ha attirato la nostra attenzione nel deposito di Ecoen, dimostrando la padronanza del ceramista nell'usare la tecnica del calco.

È decorata con una grande lucertola il cui corpo sembra muoversi seguendo una linea serpentinata, posta in un ambiente marittimo raffigurante conchiglie, pietre e muschi. Si tratta della tappa preliminare a quella della colorazione a smalto, che troviamo invece per esempio nella figura 29 con la lucertola delicatamente smaltata. Gli scavi del 1984, come spiega bene l'articolo della *Revue de l'art*²²⁰, hanno apportato preziose informazioni sulla tecnica di Palissy, poiché hanno messo in luce tutte le tappe della produzione, come ad esempio gli albarelli usati per elaborare gli smalti, le forme e i calchi corrispondenti di oggetti finiti. In questo caso, si tratta di una tappa intermedia alla quale manca solo il colore, oppure di un esemplare giudicato imperfetto e scartato dalla bottega.

Gli scritti

²²⁰ Si veda DUFAY 1987, pp. 33-60.

Alcune realizzazioni plastiche progettate da Palissy, quali la grotta per il Connestabile Anne de Montmorency e il giardino proposto a Caterina de' Medici, sono note solo grazie ai testi del ceramista, ragione per la quale i passi che li descrivono andranno studiati in modo approfondito. Il fatto di disporre di descrizioni della mano dell'artista stesso è una risorsa tanto imprescindibile quanto rara per la comprensione delle sue creazioni e dell'intenzione che le ha generate. I testi di Palissy saranno di conseguenza presi in considerazione nel loro insieme, con una maggior attenzione rivolta alle due prime pubblicazioni che dedicano maggior spazio alla descrizione di realizzazioni artistiche. Questi brani saranno messi in relazione con altri testi contemporanei in molteplici ambiti, dalla poesia alla scienza, al fine di cogliere in che ambiente religioso, artistico e sociale nacque l'arte rustica del Nostro.

I testi autografi di Palissy sono tre : l'*Architecture*, la *Recepte* e i *Discours*. Ogni citazione farà riferimento all'ultima edizione delle *Opere complete*, che ho abbreviato nelle note con la dicitura O.C. Si tratta di un'edizione critica – una versione aggiornata della precedente del 1996 – di grande qualità, a cura di Marie-Madeleine Fragonard e diversi specialisti di varie discipline. Questa vera e propria squadra di studiosi ha permesso di rispettare l'interdisciplinarietà presente negli scritti del nostro, e costituisce l'ultimo studio complessivo dell'opera scritta.

Di seguito una presentazione delle tre pubblicazioni di Bernard Palissy.

1. *Architecture et Ordonnance de la grotte rustique*

TITOLO ORIGINALE: *Architecture, et Ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le Duc de Montmorency, Pair, & Connestable de France*

DATAZIONE: 1563

LUOGO DI PUBBLICAZIONE : La Rochelle

EDITORE: Barthélémy Berton

PASSO STUDIATO : Testo intero (O.C. pp. 49-82)

MANUFATTI DESCRITTI: Grotta di ceramica commissionata dal Connestabile Anne de Montmorency.

Questo testo, il primo ad essere stato pubblicato da Palissy, è rimasto a lungo sconosciuto, fino ad essere scoperto in una vendita in Inghilterra dal libraio Édouard Rahir che lo pubblicò nel 1919²²¹.

Quest'opuscolo costituisce un *unicum* nella letteratura artistica del Cinquecento, essendo la descrizione di grotta rinascimentale più estesa ad esserci pervenuta. Conta una quindicina di pagine nelle nostre edizioni moderne, e segue una forma dialogica per descrivere e lodare la propria realizzazione attraverso le parole dei due protagonisti. L'identità di questi ultimi è, come nella *Recepte*, ridotta ai laconici nomi di *Demande* e *Responce*, due amici di cui uno, verosimilmente un architetto come sembra indicare la sua evocazione della sua "arte di Geometria e d'architettura"²²² narra all'altro il carattere del tutto straordinario della grotta in corso di elaborazione nella cittadina di Saintes. Dopo una dedica al lettore che allude alle guerre di religione, e una dedica rivolta al Connestabile di Francia, Anne di Montmorency, ossia il committente della grotta, il dialogo inizia. Non entro qui in considerazioni che mi spingerebbero a cominciare l'analisi di questo prezioso testo, un ibrido tra il progetto tecnico-artistico, l'auto-apologia o addirittura com'è stato proposto da Keith Cameron, l'operazione pubblicitaria²²³, che si inserisce comunque in pieno nella moda del dialogo, scientifico o morale, che era in quel momento una forma particolarmente prediletta dai trattatisti²²⁴. Per quanto riguarda il titolo, "Architecture" è un termine entrato nel lessico francese solo nel 1504 e la scelta di usarlo ha probabilmente lo scopo di tradurre la modernità e la competenza del Nostro. Il termine "Ordonnance" invece designa solo il modo in cui "ordinare", quindi la composizione più prettamente ornamentale, della grotta. Notiamo che fin dal primo scritto, Palissy insiste sul concetto di "rustico" che sta alla base di tutta la sua estetica. Nel corso del testo sono ricorrenti i qualificativi relativi alla bizzarria, alla mostruosità, allo stupore provocato dalla realizzazione, anche se in realtà le tematiche rappresentate sono perlopiù esseri viventi e non creature di fantasia, eccezione fatta delle erme che si richiamano al mondo classico. Il testo si conclude con tre appendici poetiche: il sonetto encomiastico a Palissy; il sonetto al lettore e la quartina finale, componenti solitamente poco considerati che abbiamo riprodotto qui in appendice.

²²¹ Cf. RAHIR 1919.

²²² O.C., p. 63.

²²³ Quest'interpretazione si trova in PALISSY 1563 [1988].

²²⁴ Cf. BENOUIS 1976.

Il contesto di scrittura dell'*Architettura* è importante da ricordare : Palissy venne incarcerato nel 1562 in seguito ad atti iconoclastici nella chiesa di Sainte Marie a Saintes. Il ceramista dichiarò allora fortemente la propria innocenza, ma non ci è dato sapere quale fu la sua partecipazione alle distruzioni, visto che nel 1562 era già convertito al protestantesimo almeno dal 1546²²⁵. Sembra che l'opuscolo sia stato scritto proprio durante l'incarcerazione del ceramista alla *Conciergerie* di Bordeaux, come egli lo afferma nella dedica al Duca di Montmorency. Condizioni estreme dunque, che fanno di questa descrizione un appello alla difesa della propria opera e del proprio *atelier*, che rischiano di essere distrutti dai suoi compaesani cattolici. Lo stampatore scelto dal ceramista, Barthélémy Berton, era anch'egli apertamente protestante, protetto dalla famiglia riformata dei Navarra che fu forse all'origine del suo trasferimento alla Rochelle, per stampare libri liturgici utili alla diffusione del culto²²⁶.

2. La *Recepte véritable*

TITOLO ORIGINALE: *Recepte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors. Item, ceux qui n'ont jamais eu cognoissance des lettres pourront apprendre une Philosophie nécessaire à tous les habitans de la terre. Item en ce livre est contenu le dessein d'un jardin autant delectable et d'utile invention, qu'il en fut onques veu. Item, le dessein et ordonnance d'une Ville de forteresse, la plus imprenable qu'homme ouyt jamais parler, composé par Maistre Bernard Palissy, ouvrier de terre & inventeur des Rustiques Figulines du Roy, & de Monseigneur le Duc de Montmorancy, Pair & Connetable de France, demeurant en la ville de Xaintes. A la Rochelle De l'imprimerie de Barthelemy Berton 1563.*

DATAZIONE: 1563.

LUOGO DI PUBBLICAZIONE : La Rochelle

EDITORE: Barthélémy Berton

PASSO STUDIATO : Testo intero (O.C. pp. 85-239)

MANUFATTI DESCRITTI : Accenno ad un piatto ; progetto di giardino con grotte; progetto di città fortificata

²²⁵ Nel 1546 Palissy ha stretto amicizia con il predicatore Philibert Hamelin. Cf. PALAYSI 1899.

²²⁶ Cf. lo studio monografico di Eugénie Droz: DROZ 1960.

La *Recepte véritable* è l'opera più conosciuta di Palissy; è stata scritta nelle stesse condizioni dell'*Architecture*, ma il suo tenore è decisamente più ambizioso. Palissy riuscì a pubblicare la *Recepte véritable* sempre dallo stampatore Barthélémy Berton, grazie all'aiuto finanziario di un ricco mercante di La Rochelle, François Barbot, com'è stato dimostrato dai documenti trovati da Georges Musset²²⁷, lo stesso forse della dedica iniziale dell'opera, intitolata « FB a Bernard Palissy, son singulier et parfait ami. » Barbot era simpatizzante della Riforma, intratteneva verosimilmente con Palissy un vero rapporto di amicizia poiché lo troviamo menzionato in un altro documento, datato 1567, a proposito di un prestito concesso al ceramista. Il contratto è stato fissato il 3 settembre 1563 e prevedeva una tiratura di 1500 esemplari, che sempre secondo Musset, sono presenti nei cataloghi delle fiere di Francoforte.²²⁸ Rari sono gli esemplari sopravvissuti, oggi conservati alla Bibliothèque Nationale di Parigi e alla British Library di Londra. L'opuscolo, sotto forma di dialogo, viene solitamente definito "disordinato"²²⁹ perché spazia diversi temi senza una sua trama continuativa. Il testo è preceduto da numerose dediche : la prima è quello del misterioso "FB" al ceramista, poi tre indirizzate l'una da Palissy al Maresciallo di Montmorency, la seconda alla regina Caterina dei Medici, la terza al duca di Montmorency, e infine al lettore. Il titolo merita di essere commentato. Il termine "recepte" o ricetta era molto usato all'epoca in medicina e nella letteratura alchemica²³⁰, e nella scelta del titolo appare già il rapporto paradossale del ceramista con tale disciplina, che rifiuta e condanna ma con la quale dialoga in continuazione, come avremo modo di vedere. Così la sua opera è sì, una ricetta, ma è "véritable" cioè contraria a quelle, che lui considera ingannevoli, degli alchimisti. Come lo annuncia il lungo titolo, nella sua opera Palissy tratta del modo di far fruttificare la terra, cioè l'uso della marna per fertilizzare i terreni agricoli; due progetti, l'uno di un giardino, l'altro di una città fortificata. Soggetti poliedrici quelli scelti dal ceramista, e che nascondono un testo non annunciato dal titolo, il racconto degli inizi della Riforma in Saintonge, con un passo satirico sulla follia dei suoi contemporanei che mette in scena gli attrezzi dell'architetto e il protagonista principale, Responce.

²²⁷ Cf. MUSSET 1906.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Cf. O.C. p. 86.

²³⁰ Cf. HALLEUX 1979.

3. I *Discours Admirables*

TITOLO : *Discours Admirables de la nature des eaux et fontaine, tant naturelles qu'artificielles, des metaux, des sels&salines, des pierres, des terres, du feu&des emaux. Avec plusieurs autres excellents secrets des choses naturelles. Plus un traité de la marne, fort utile et nécessaire, pour ceux qui se mellent de l'agriculture. Le tout dressé par dialogues, lesquels sont introduits la théorie et la pratique. Par M. Bernard Palissy, inventeur des rustiques figulines du Roy, et de la Royne sa mere. A tres haut, et tres puissant Sieur le Sire Antoine de Ponts, Chevalier des ordres du Roy, Capitaine des cents gentils-hommes, & conseiller tres fidele de sa maiesté.*

DATAZIONE: 1580.

LUOGO DI PUBBLICAZIONE : Parigi

EDITORE: Martin Le Jeune

PASSO STUDIATO : Testo intero con particolare attenzione a *Traité des eaux et Fontaines ; traité de l'art de terre ; Traité des pierres.*

MANUFATTI DESCRITTI : Fontane ; vasellame rustico.

I *Discours Admirables* sono una raccolta di conferenze che Palissy tenne a Parigi tra il 1575 e il 1584 circa, come ne testimonia lo stesso Palissy²³¹ e Pierre de l'Estoile che ne parla come contemporanee nel 1584²³². Secondo quanto scrive, il ceramista era seguito da alcune figure di spicco dell'ambiente intellettuale parigino, per la maggior parte dei medici, che vengono citati per nome nel trattato sulle pietre²³³. Ogni conferenza, sotto la forma di un trattato, porta su un aspetto delle ricerche del Nostro, che come si deduce dall'esauriente titolo, coprono gli ambiti della mineralogia, dell'idraulica, la scienza dei metalli e l'arte della ceramica. Pubblicata a Parigi nel 1580 da Martin Le Jeune, questa raccolta segue lo stesso modello dialogico dei testi precedenti, ma le denominazioni dei protagonisti cambiano e rivelano una presa di posizione da parte di Palissy per quanto riguarda le modalità di svolgere le indagini di filosofia naturale. In effetti i due protagonisti sono designati come *Théorique* e *Pratique*, ed è quest'ultimo ad essere il

²³¹ Cf. O.C. p. 435.

²³² Idem, p. 434, nota 41.

portavoce dell'autore, fermo sostenitore dell'empirismo. Vedremo nel capitolo secondo quanto la difesa della Pratica sulla Teoria sia un aspetto fondamentale dell'approccio di Palissy alle scienze naturali ma anche all'arte. Mentre la *Recepte* ha interessato gli studiosi della Riforma, i *Discours* sono stati analizzati dai storici della scienza *in primis*. I testi che riguardano più direttamente l'attività artistica di Palissy sono due. Il trattato *Des eaux et Fontaines*, nel quale egli spiega qual è secondo lui l'origine delle acque di sorgente, come costruire una fontana e il modo in cui intende realizzarla nel suo progetto di giardino. Il trattato intitolato *De l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*, è invece il racconto della genesi delle Rustiques figulines, con al suo interno il passo probabilmente più famoso e studiato del ceramista, quello che narra delle fatiche estreme e delle lunghe sperimentazioni, all'origine della creazione del "mito Palissy" che ne ha fatto un esempio di perseveranza nei manuali di storia della fine dell'Ottocento. Nel corso della tesi non verrà studiato ogni trattato – tranne i due già citati – perché esulerebbe largamente dall'indagine storico-artistica; tuttavia ribadisco l'importanza di conoscerli per poter capire la concezione della natura del Nostro, una concezione che non è altro che il tema prediletto della sua arte.

²³³ Cf. O.C., pp. 437-439.

CAPITOLO II. La genesi delle *rustiques figulines*

II.1. La riforma dell'arte

II.1.a. Dal vetro alla terra: una scelta ideologica?

Le creazioni rustiche di Palissy nascono dalla scelta di abbandonare il proprio mestiere di pittore su vetro per dedicarsi all'attività di ceramista. Vorrei prendere come punto di partenza proprio questa svolta determinante per tutta l'opera palissiana a noi conosciuta, considerando quelli che ne sono, secondo l'ipotesi che vorrei qui sostenere, due fattori: il contesto di riforma spirituale che scosse la regione di Saintes, e le rivendicazioni relative alla sperimentazione diretta sia in ambito tecnico artistico che filosofico naturale.

Palissy stesso allude al fenomeno che lo avrebbe spinto ad abbandonare la sua prima professione in un passo dell'*Arte di Terra*, nel quale narra il lungo percorso sperimentale che lo portò a trovare la tecnica relativa alla realizzazione di uno smalto perfettamente bianco.

[...] il y a vint & cinq ans passé qu'il me fut montré une coupe de terre, tournée & esmaillée d'une telle beauté que deslors j'entray en dispute avec ma propre pensée, en me rememorant plusieurs propos, qu'aucun m'avoyent tenus en se moquant de moy, lors que je peindois les images. Or voyant que *l'on commençoit à les delaisser au pays de mon habitation, aussi que la vitrerie n'avoit pas grand requeste*, je vay penser que si j'avois trouvé l'invention de faire des esmaux que je pouois faire des vaisseaux de terre & autre chose de belle ordonnance, par ce que Dieu m'avoit donné d'entendre quelque chose de la pourtraiture, & deslors sans avoir esgard que je n'avois nulle connoissance des terres argileuses, je me mis à chercher les esmaux, comme un homme qui taste en tenebres.²³⁴

Di questo paragrafo, spesso citato negli studi su Palissy, un particolare solleva un problema interpretativo: intendo l'allusione alla diminuzione dell'interesse nei confronti dell'arte vetraria nella sua regione (in corsivo nella citazione). I biografi ottocenteschi

²³⁴ Cf. O.C., p. 486. Il corsivo è mio.

Louis Audiat²³⁵ e Ernest Dupuy²³⁶ la spiegarono sulla base della diffusione del protestantesimo, chiaro fattore secondo loro del discredito nel quale caddero le vetrate: «Dans le pays de Palissy, la Réforme, par ses tendances iconoclastes, devait être fatale à plus d'un art décoratif»²³⁷. Come vedremo in seguito a proposito della concezione calvinista dell'arte, i precetti della Riforma riguardo all'arte sacra hanno in effetti generato numerosi episodi di iconoclastia in Francia, specie nel Sud-Ovest e nelle zone confinanti con la Germania²³⁸. Questa interpretazione che sembra a priori sensata, viene contraddetta da altri studi recenti che non evidenziano affatto un calo delle realizzazioni di vetrate della regione di Palissy negli anni Quaranta del Cinquecento, momento della sua conversione professionale. Al contrario, questo periodo corrisponde ad un fiorire di grandi commissioni. Henri Zerner scrisse a questo proposito: “Je suis frappé du nombre de verrières qui sont datées des années 1544 ou 1545 alors que les chronogrammes sont relativement rares. [...] ces dates consignées avec un soin inaccoutumé n'expriment-elles pas le sentiment d'un moment privilégié, historique?». ²³⁹ La stessa constatazione venne fatta nell'ultima edizione delle *Œuvres complètes*, che sottolineava come gli anni Quaranta del Cinquecento corrisposero ad un periodo ricco di imprese vetrarie:

Palissy invoque comme motif de son changement de pratique [...] le fait que la vitrerie est en baisse, et l'on explique parfois cette baisse par les guerres de Religion. Disons que cet argument est absurde : le protestantisme n'a pas en 1545 une importance si considérable, et n'a pas atteint sa phase iconoclaste [...]. Au contraire le milieu du siècle voit la réalisation des grands vitraux religieux célèbres du XVIe (vitraux de Beauvais : 1525) et aussi de la vitrerie civile (les vitraux d'Ecouen : 1545).²⁴⁰

Tali osservazioni hanno portato la critica ad affermare in modo univoco l'impossibilità di un legame tra il cambio di mezzo artistico di Palissy e la diffusione delle idee riformate, lasciando però irrisolta l'affermazione dell'artista. Il fatto che l'attività vetraria non ebbe subito un calo in quel momento viene del resto confermato dallo stesso Palissy in un altro passo della sua opera. Più volte nel racconto dell'*Arte di terra*, afferma che ogni volta che

²³⁵ Cf. AUDIAT 1864.

²³⁶ Cf. DUPUY 1894.

²³⁷ Idem, p. 80.

²³⁸ Si veda su questo tema DUPEUX 2001.

²³⁹ Cf. ZERNER 1996, p. 263.

le risorse economiche gli venivano a mancare per le sue sperimentazioni egli riprendeva il lavoro di “peinture et vitrerie”²⁴¹, che gli garantiva un guadagno sicuro. Ci troviamo confrontati, quindi, ad una vera e propria contraddizione nel testo stesso dell’artista : se egli aveva la certezza di trovare lavoro in quell’ambito, allora è legittimo chiedersi perché invece poco tempo prima affermava che il lavoro di vetraio stesse diminuendo.

Se tale contraddizione tra la dichiarazione e la realtà è stata rilevata, non si è a mia conoscenza cercato di deludere la dichiarazione di Palissy. A questo punto è legittimo chiedersi se il passo non sia da interpretare in un altro modo; ovvero non dal punto di vista della quantità delle commissioni bensì da quello da un ambiente ostile all’arte vetraria, con il quale Palissy sarebbe stato in diretto contatto. In quest’ottica è necessario avvicinarsi al contesto religioso specifico della Saintonge nel periodo degli anni 1540, nel quale l’artista si impegna in prima persona, per poter capire meglio le sue affermazioni.

Il ruolo di Palissy nella fondazione della Chiesa riformata

Lo sviluppo della Riforma nel Sud Ovest della Francia è stato l’oggetto di una storiografia ormai consolidata, dovuta al successo riscontrato dal protestantesimo in questa regione²⁴². La narrazione della diffusione delle idee della “Nuova religione” era già stata iniziata già dai contemporanei, il più illustre dei quali è senza dubbio il poeta militante Agrippa d’Aubigné con le opere già citate a proposito della biografia di Palissy, *Les Tragiques* e *l’Histoire Universelle*, ma anche lo stesso Bernard Palissy che propone una sua versione del “commencement de l’Eglise reformee” nella *Recepte véritable*²⁴³. Non si tratta qui di tracciare un quadro cronologico dei fatti, ma di evidenziare alcuni tratti emersi dagli studi più recenti per quanto riguarda l’impegno degli artigiani *saintongeais* nella diffusione delle idee nuove, che serve da quadro al gesto creatore di Palissy²⁴⁴.

All’epoca della permanenza di Palissy a Saintes, tra la fine del Quarto decennio del Cinquecento e il 1566 circa, la cittadina faceva parte del ducato di Guienne che comprendeva tre provincie: l’Aunis, al quale faceva capoluogo La Rochelle, la Saintonge, il

²⁴⁰ Cf. O.C., p. 12-13.

²⁴¹ Idem, p. 488.

²⁴² Si veda in particolare VAUX de FOLTIER 1978; GARRISSON ESTEBE 1980; VRAY 1997 e 2004.

²⁴³ Mi riferisco al famoso passo della *Recepte véritable*, O. C., pp. 207-221.

²⁴⁴ Per quanto riguarda gli studi più aggiornati ci riferiamo alle sintesi di SEGUIN 2005, DUCLUZEAU 2001, VRAY 1997.

cui capoluogo era Saintes, e l'Angoumois il cui centro era Angoulême. A livello amministrativo queste province erano sottomesse a due autorità: il Lieutenant Général - che dal 1558 al 1565 era Charles de Coucis, cattolico moderato che provò ad applicare la politica di conciliazione di Michel de l'Hospital-, e due parlamenti, quello di Bordeaux e di Parigi, mentre ogni provincia aveva un governatore senza grandi poteri, che spesso si rivolgeva direttamente alla corte senza passare da Coucis²⁴⁵. A Saintes, il governo era diviso tra Antoine de Pons, figura chiave nella carriera di Palissy perché il suo protettore²⁴⁶, che aveva competenza sulla costa e Louis d'Estissac che controllava invece l'interno del territorio. La complessità dell'organizzazione politica e la parcellizzazione del potere metteva a dura prova l'applicazione dei decreti provenienti dalla corte e dai parlamenti, e fu un fattore favorevole invece allo sviluppo di idee sovversive e di rivolte popolari, a cominciare da quella dei *pitaux*, nome dato ai contadini che si ribellarono contro l'imposta sul sale tra il 1542 e il 1548²⁴⁷. A livello economico la Saintonge era una regione fiorente, « la contrée de France la mieux accommodée de tout ce qui peut être souhaité pour l'aise et commodité de cette vie » secondo Théodore de Bèze²⁴⁸. Era favorita dalla sua situazione geografica di facciata sull'oceano Atlantico che permetteva un'intensa attività commerciale fondata sul sale e il commercio marittimo inserito in un mercato internazionale, in particolare con i paesi nordici: Fiandre, Germania, Inghilterra e paesi Baltici. Tra il 1540 e il 1570, nonostante le gravi difficoltà generate dalle rivolte summenzionate, le regioni di Bordeaux e La Rochelle conoscevano una prosperità eccezionale, in particolare nelle isole dove si incrementava anche la pesca, attività che favorì maggiormente lo sviluppo economico di queste zone portuarie. La Rochelle « devient l'entrepôt de la morue et ses marchands, de grands banquiers »²⁴⁹. Il carattere europeo del commercio di questa parte della Francia giocò un ruolo chiave nella diffusione delle idee riformate provenienti dalla Germania e dalla Svizzera: gli incontri tra mercanti, artigiani e marinai incoraggiarono, in modo più o meno diretto, gli scambi di informazioni, diffondendo rapidamente le notizie riguardo all'affermazione della riforma

²⁴⁵ Cf. DUCLUZEAU 2001, pp. 9-20.

²⁴⁶ Cf. O.C., p. 248.

²⁴⁷ Nel 1542 François 1er aveva esteso alla Saintonge e all'Aunis l'imposta sul sale, mentre fino ad allora ne pagavano solo un quarto. Seguirono delle rivolte sanguinose con un apice nel 1548, e una repressione feroce da parte di Anne de Montmorency, braccio armato del re Henri II. Si veda MASSIQU 1846, vol. 4, pp. 6-16.

²⁴⁸ Cf. BEZE 1580, vol. I, libro II, p. 101.

²⁴⁹ Cf. DUCLUZEAU 2001, p. 21.

luterana.²⁵⁰ Nella *Recepte* Palissy non evoca direttamente questo ambiente culturale, ma descrive in modo insistente le cattive pratiche e l'assenteismo del clero di Saintes, condizioni che generarono un ambiente molto favorevole alle critiche rivolte alla Chiesa²⁵¹.

La cittadina si presentava come terreno particolarmente propizio all'insediamento delle nuove idee riformate, poiché già da tempo, e ancor prima della diffusione della Riforma, vi era stata avviata una dura contestazione dell'autorità ecclesiastica. A Saintes già nel 1527 e nel 1532 il palazzo episcopale era stato assediato e erano state perpetrate delle violenze iconoclastiche, alle quali si aggiunse l'aggressione al vescovo fiorentino Giulio Soderini²⁵². Il pensiero calvinista si diffuse nella cittadina in particolar modo grazie al soggiorno di Giovanni Calvino nella vicina Angoulême fra il 1533 e il 1534, ovvero proprio negli anni in cui Palissy raggiunse la Saintonge. Angoulême era allora sotto la protezione della sorella di Francesco I, Margherita di Navarra, che coltivava stretti contatti con il circolo evangelico di Meaux, guidato dal vescovo Guillaume Briçonnet²⁵³. La colta regina si circondò nella sua corte di Nérac, cittadina situata a pochi chilometri di Agen – da dove proviene il Nostro-, di eruditi, poeti e artisti, tali Jean Marot, François Rabelais, Etienne Dolet, Maurice Scève e Louise Labé, tutti esponenti della corrente evangelica francese²⁵⁴. La nascita della chiesa riformata a Saintes è narrata dal ceramista stesso nella *Recepte véritable*²⁵⁵, testo peraltro dedicato alla Regina Caterina de' Medici e al potente Connestabile Anne de Montmorency²⁵⁶, verosimilmente con l'intento di difendere la causa protestante invitando i sovrani e le autorità ad una maggiore tolleranza. Non esporremo qui un'estesa analisi del passo in questione ma ci soffermeremo invece ora su due particolari consoni al nostro argomento, in quanto dimostrano che Palissy non fu solo un seguace della Riforma ma un predicatore impegnato in prima persona, dato

²⁵⁰ Idem, p. 21: " Dans les bourgs comme Pons, Montendre ou La Rochefoucauld, qui tirent profit de tous ces trafics, on sait très vite que les Allemands et les Anglais ont chassés pretre et moines."

²⁵¹ Cf. O.C., pp. 24-36.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Su Margherita di Navarra, sorella di Francesco I, e la sua "scrittura dello spirito" si veda FEBVRE 1944, CAZAURAN 1995, KREMP 2007, GORRIS 2003, MAGALHÃES 2011.

²⁵⁴ Sulla corte di Navarra e il suo impatto sulla diffusione delle idee riformate, oltre alla bibliografia molto estesa sulla figura di Margherita, rimando agli atti del convegno a cura di Véronique Ferrer: FERRER 2012.

²⁵⁵ Questa sua narrazione ha un valore storico e viene utilizzata dagli studiosi degli inizi della Riforma, come ad esempio PALAYSI 1899. Recentemente due studi usano il racconto di Palissy come documento storico: BOISMORAND 1998, e DUCLUZEAU 2001. E' stato ampiamente commentato, l'analisi più recente essendo quella di KAMIL 2005, pp. 100-119.

riscontrabile a partire dal testo vista la perfetta conoscenza, da parte dell'autore, di tutte le vicende e dei protagonisti legati allo sviluppo della Riforma a Saintes, nonché dalla velata dichiarazione sulla propria azione come predicatore.

Il racconto fatto da Palissy sulla nascita della Riforma a Saintes fa risalire agli anni 1540 la diffusione della cosiddetta « Religion »²⁵⁷, i cui principi erano stati trasmessi da alcuni preti che avevano viaggiato in Germania²⁵⁸: « Il advint l'an 1546, qu'aucuns Moines ayant esté quelques jours és parties d'Allemagne, ou bien ayans leu quelques livres de leur doctrine, et se trouvant abusez, ils prindrent la hardiesse assez couvertement, de découvrir quelques abus »²⁵⁹. Questo racconto corrisponde assai bene alla realtà storica poiché negli anni 1540 e 1550 sono documentati diversi predicatori calvinisti nella regione: Hubert Robin a Saint Denis d'Oléron, Jean Texier, Philibert Hamelin, René Macé²⁶⁰. Sono le isole dell'estuario della Gironde che giocarono un ruolo predominante per la diffusione del protestantesimo nel Sud Ovest della Francia, in particolare Saint-Etienne d'Arvert, Saint-Just e Oléron. In questi luoghi, meno controllati dal potere reale e protetti dal duca di Pons, i predicatori riuscirono a convertire gli abitanti e a costituire delle comunità di fedeli riformati prima di essere arrestati o uccisi²⁶¹.

La figura più rilevante per il nostro studio è senz'altro Philibert Hamelin, influente predicatore, bandito dal territorio nel 1544 e rifugiato a Ginevra, che venne scelto da Calvino nel 1557 per diffondere la nuova dottrina e fondare a Saintes una chiesa riformata "dressée"²⁶². Questo termine designa una comunità strutturata con un concistoro, cioè un consiglio formato da laici che nominavano i pastori, affinché fosse ufficializzata la chiesa "plantée" allora esistente, ossia un gruppo di credenti che si radunavano per pregare e leggere passi della Bibbia in volgare. Palissy descrive Hamelin dicendo che portava con sé alcune bibbie "e altri libri stampati nella sua tipografia:

²⁵⁶ Anne de Montmorency (1493-1567), Connestabile di Francia, governatore della Linguadoca, è il nobile più potente del reame all'epoca. Cf. JOUANNA 1998.

²⁵⁷ Termine usato in modo ricorrente da Palissy nel racconto in questione, ad esempio "ceux de la Religion" o "ennemis de la Religion".

²⁵⁸ Cf. O.C., p. 208. « Il advint l'an 1546, qu'aucuns moines ayant esté quelques jours és parties d'Allemagne, ou bien ayans leu quelques livres de leur doctrine, et se trouvant abusez, ils prindrent la hardiesse assez couvertement, découvrir quelques abus... ».

²⁵⁹ Cf. O.C., p. 208.

²⁶⁰ L'esistenza e il ruolo di questi quattro personaggi nominati da Palissy sono stati confermati dagli storici. Al proposito si veda BOISMORAND 1998 e DUCLUZEAU 2001 p. 34.

²⁶¹ Idem, p. 34-35.

perché si era fatto stampatore”.²⁶³ La tipografia Hamelin aveva in effetti pubblicato nel 1552 la bibbia tradotta da Pierre Robert Olivétan (1506-1536)²⁶⁴, più “delle opere di alcuni teologi e in particolare dei commenti di Calvino sul Nuovo Testamento, e l'edizione del 1554 della sua *Institution de la religion Chrétienne*.”²⁶⁵ L'affermazione di Palissy ci porta a pensare che egli abbia potuto leggere buona parte degli scritti di Calvino proprio in virtù del rapporto privilegiato instaurato con il predicatore, lungo un arco di ben undici anni²⁶⁶. Secondo Dupuy, che provò a suo tempo a ricomporre le possibili letture del nostro per quanto riguarda i testi sacri alla fonte delle sue numerose citazioni bibliche, dal confronto tra esse e i testi ai quali poteva accedere – edizioni della Bibbia in lingua francese a cura di Jacques Lefevre d'Étaples²⁶⁷ (Nuovo Testamento nel 1523 e Antico Testamento nel 1528), Sébastien Castellion²⁶⁸ (1555), o appunto Pierre-Robert Olivétan²⁶⁹ – si evidenzia come quest'ultimo sia il più vicino²⁷⁰.

È significativo perciò rilevare come nel suo racconto l'artista si soffermi lungamente, e in più di un'occasione, a parlare di Hamelin, con lo scopo preciso di appoggiarne la causa dopo il suo arresto.

Deslors qu'il fut amené és prisons de Xaintes, je pris la hardiesse (combien que les jours fussent périlleux en ce temps là) d'aller remontrer à six des principaux Juges et Magistrats de ceste ville de Saintes, qu'ils avoyent emprisonné un Prophète, ou Ange de Dieu, envoyé pour annoncer sa Parole, et jugement de condamnation aux hommes sur le dernier temps, leur assurant, qu'il avoit onze ans, que je cognoissois ledit Philebert Hamelin d'une si sainte vie, qu'il me sembloit que les autres hommes estoient diables au regard de luy.²⁷¹

²⁶² La chiesa “dressée” implica una comunità strutturata con un concistoriale, specie di consiglio formato da laici che nomina i pastori. Le chiese “plantées” invece sono solo dei gruppi di credenti che si radunano per pregare e leggere passi della Bibbia in francese.

²⁶³ Cf. O.C., p. 213: “et autres livres imprimez en son Imprimerie: car il s'estoit despétré et fait Imprimeur”. Su Hamelin si veda SAUVIN 1957 e KAMIL 2005, pp. 107-112.

²⁶⁴ Nel 1535 Olivétan pubblicò la prima edizione protestante in francese a partire dei testi originali.

²⁶⁵ Cf. SAUVIN 1957, p. 17.

²⁶⁶ Cf. O.C., p.213. Su Hamelin si veda SAUVIN 1957.

²⁶⁷ Lefevre d'Étaples pubblicò la prima traduzione della Bibbia in francese a partire del testo della Vulgate, il Nuovo Testamento nel 1523, l'Antico Testamento nel 1528.

²⁶⁸ *La Bible nouvellement translattée, avec la suite de l'histoire depuis le tems d'Esdras jusqu'aux Maccabées : e [sic] depuis les Maccabées jusqu'à Christ. Item avec des annotacions sur les passages difficiles*. A Bale, pour Jehan Hervage, l'an M.D.LV.

²⁶⁹ Prima traduzione del testo biblico a partire dei testi originali nel 1535.

²⁷⁰ Cf. DUPUY 1894 [2010], p. 143.

²⁷¹ Cf. O.C., p. 214.

Per difendere l'inviato di Calvino, Palissy dichiara di non aver esitato a rischiare la propria vita, andando dai magistrati per convincerli dell'innocenza di Hamelin, atteggiamento che testimonia anche dei suoi rapporti con protettori potenti, in grado di prendere le difese dell'artista in caso di arresto. Palissy nomina, in effetti, numerosi notabili e nobili di sua personale conoscenza nella *Récepte* e nei *Discours*. All'epoca, nel 1557, sappiamo che era legato a Antoine de Pons e a sua moglie Anne de Parthenay, allora ferventi calvinisti, o ancora a Pierre Guoy, sindaco di Saintes nel 1552²⁷² e Pierre Lamoureux, anche lui eletto sindaco nel 1578²⁷³. Se crediamo la sua testimonianza il suo atelier era stato inoltre visitato da un cospicuo numero di nobili e personaggi altolocati che cita accuratamente nella dedica dell'*Architecture* al Connestabile, dal re di Navarra, l'arcivescovo di Bordeaux, al già citato Charles de Coucy²⁷⁴. Solo la protezione di questi personaggi può spiegare l'audacia del ceramista nel difendere Hamelin.

In un altro passo, accanto al ruolo cruciale di guida della Riforma del predicatore, traspare dal testo l'impegno in prima persona di Palissy nella fondazione della prima Chiesa riformata attraverso quello che sembra una confessione nascosta:

Quelques temps auparavant la prise dudit Philebert, il y a eust en ceste Ville un certain artisan, pauvre et indigent à merveilles, lequel avoit un si grand désir de l'avancement de l'Evangile, qu'il le demonstra quelque jour a un autre artisan aussi pauvre que luy, et d'aussi peu de savoir, car tous deux n'en savoyent guere: toutefois le premier remontra a l'autre que s'il vouloyt s'employer a faire quelque forme d'exhortation, ce seroit la cause d'un grand fruit (...) et il assembla un Dimanche au matin neuf ou dix personnes (...) et il leur lisoit les passages ou autoritez (...) or toutes ces choses furent faites par le bon exemple, conseil et doctrine de maistre Philebert Hamelin. Voilà le commencement de l'Église reformée de la ville de Xaintes.²⁷⁵

²⁷² Pierre Guoy, seigneur de la Besse, fu un difensore della Riforma. Cf. O.C., p 136.

²⁷³ Pierre Lamoureux, medico di Saintes, fu impiccato nel 1574 per aver voluto facilitare la presa della sua città ai protestanti. Idem.

²⁷⁴ Idem, p. 54-57.

²⁷⁵ Idem, p. 215 : “ Un po' prima della cattura di Philebert, c'era in questa città un certo artigiano, povero e molto indigente, che aveva un così grande desiderio che la parola del Vangelo si avverasse, che lo trasmise un giorno ad un altro artigiano ugualmente povero, e ugualmente ignorante perché entrambi ne sapevano poco: tuttavia il primo mostrò all'altro che se avesse voluto impegnarsi in fare qualche forma di esortazione, ciò avrebbe fatto crescere un grande frutto (...) ed egli assemblò una Domenica mattina nove o dieci persone (...) e leggeva a loro i passi o autorità (...) ora tutte queste cose furono fatte grazie al buon esempio, consiglio e dottrina di Maestro Philebert Hamelin. Ecco l'inizio della chiesa Riformata della città di Saintes.”

Oggi gli studiosi concordano per vedere nell'espressione "artisan pauvre et indigent à merveilles" l'autoritratto di Palissy²⁷⁶. L'ipotesi trova conferma nel confronto tra i due passi citati: nel primo l'autore difende con insistenza Hamelin, nel secondo riferisce di come gli inizi della Chiesa riformata siano il frutto dell'insegnamento dello stesso predicatore, così che possiamo facilmente dedurre quanto il rapporto tra i due uomini fosse direttamente legato alle sorti della chiesa. Inoltre, il successo incontrato a Saintes dalla Riforma è confermato da testimonianze contemporanee, come la lettera del 1561 di Claude de La Boissière, successore di Hamelin, diretta a Giovanni Calvino, nella quale afferma che ci sono più di trentotto pastori in Saintonge²⁷⁷, o il fatto che nel marzo dello stesso anno i due corrispondenti abbiano tenuto un sinodo a Saintes²⁷⁸. Il ruolo attivo assunto dall'artista si riflette anche nelle ricorrenti citazioni della Bibbia che popolano i suoi scritti e denotano una buona conoscenza delle Scritture²⁷⁹. D'altronde, il passo appena citato viene a confermare il ruolo degli artigiani nello sviluppo della Riforma, poiché secondo la testimonianza dell'artista summenzionata, i protagonisti laici delle prime predicazioni, ovvero coloro che diedero l'impulso alla nuova religione, sono proprio due artigiani, poco sapienti ma desiderosi di diffondere la lezione del Vangelo. Si conoscono i nomi dei primi riformati di Saintes, grazie ad una sentenza della Corte di Bordeaux del 15 settembre del 1558²⁸⁰, nella quale appare chiara l'appartenenza dei colpevoli alla categoria degli artigiani in senso largo: vasai, ma anche tutti i lavori legati ad una pratica manuale, peraltro spesso parenti tra di loro. L'impegno di Palissy nella Riforma gli costerà vari arresti dai quali sarà salvato proprio dalla sua arte²⁸¹: nel 1563, condannato alla pena capitale in quanto eterodosso, il nostro fu verosimilmente liberato grazie al diretto intervento della Regina la quale, probabilmente su pressione del già ricordato Anne de Montmorency, conferì a Palissy un titolo che legittima la sua liberazione, quello di "inventeur des rustiques figulines du Roy". In questo caso e per

²⁷⁶ Cf. CEARD 1987; LESTRINGANT 1992 [2010]b, p. 125.

²⁷⁷ Lettera pubblicata in CROTTET 1841, p. 57.

²⁷⁸ Cf. MASSIOU 1837, p. 72.

²⁷⁹ Vedremo in modo più dettagliato l'uso fatto dall'artista della Bibbia nella sua opera scritta nei capitoli successivi.

²⁸⁰ Primo documento a testimoniare dell'incarcerazione di Palissy, pubblicato per la prima volta da H. Patry. Cf. PATRY 1902. Cf. Appendice.

²⁸¹ Palissy viene arrestato nel 1558, 1562, e definitivamente nel 1586.

tutta la sua vita, l'abilità dell'artista e la fama conseguita con le sue creazioni, saranno cruciali per la carriera ma soprattutto moneta di scambio per la salvezza dell'uomo.

Palissy ha vissuto la Riforma in modo così profondo da predicarla e non rinnegare mai la sua fede mettendo a rischio la propria vita, e in questo senso è un esempio unico in Francia di artigiano, impiegato poi alla corte, che affermò la propria appartenenza alla fede riformata in modo così clamoroso, malgrado il contesto particolarmente ostile. In questo senso il ceramista è forse la figura francese che si presta meglio ad un studio dell'arte in chiave calvinista nei primi decenni dello sviluppo della Riforma.

“Ridevano di me quando dipingevo immagini”

Torniamo adesso al problema interpretativo del passo riportato all'inizio di questo capitolo, a proposito del quale sarà utile interrogarsi sull'uso che vi è fatto della parola “images”, all'origine del disprezzo evocato da Palissy: “ridevano di me quando dipingevo immagini”²⁸². Abbiamo visto che questo passo non corrisponde ad un effettivo calo di commissioni, quanto un calo di stima nei confronti dell'attività descritta, forse non da parte dei mecenati e committenti ecclesiastici o civili, ma piuttosto da quelle persone anonime chiamate da lui “alcuni”, interlocutori diretti di Palissy e quindi probabilmente abitanti di Saintes e provenienti da un'estrazione popolare. Lo scherno di cui egli era vittima non poteva certamente essere dovuto alla propria capacità nel disegnare, poiché egli ribadisce in più punti che il proprio talento nella *portraicture* gli permise di ricevere importanti commissioni²⁸³. È allora legittimo supporre che l'ironia era rivolta all'oggetto delle sue realizzazioni: le immagini, un termine il cui significato deve essere messo in questione. Il significato della parola “portraicture” usata spesso da Palissy è chiaro: “Portraire” o “pourtraire” nelle pubblicazioni del tempo designava i disegni illustrativi che accompagnano i testi, ad esempio nei trattati di filosofia naturale o di architettura. Basti pensare ad alcuni libri di riferimento per l'artista: nell'introduzione all'edizione francese del *Sogno di Polifilo*, che Palissy cita all'inizio della *Recepte*²⁸⁴, Jean Martin parla di “pourtraire et tailler les histoires”²⁸⁵; Pierre Belon, che il Nostro conosceva certamente,

²⁸² Cf. O.C., p. 486.

²⁸³ Idem, p. 79.

²⁸⁴ Idem, p. 91.

²⁸⁵ Edizione del 1546, Double du privilège, [f° I V°]. Cf. COLONNA 1546 [1994], p.3.

usa la parola nello stesso titolo del suo trattato sui pesci *Nature et diversité des poissons avec leurs portraits representez au plus pres du naturel*²⁸⁶. La parola “pourtraire” per Palissy ha quindi significato di “disegnare”, come lo indica del resto esplicitamente un passo dell’*Architecture et ordonnance de la Grotte rustique* : “ [...] il n’y a peintre, ny portrayant, qui de son pinceau sceust faire traicts, ou lignes si deliées et subtiles [...]”²⁸⁷. In questo passo la pittura, cioè l’usare colori accompagna l’azione di “portraire”, quindi molto probabilmente il disegno. Rimane da chiarire il significato dell’altra parola per capire il passo, quella di *image*.

Che tipo di immagini poteva provocare l’ilarità dell’entourage di Palissy? Egli usa numerose parole per menzionare le iconografie presenti nelle opere d’arte che realizza o che osserva : “images”, “figures”, “peintures”, “portraits”, “histoires”. La parola *image* è raramente impiegata da Palissy, e sempre senza qualificativo o precisazioni sul tema rappresentato in queste immagini, come se fosse sottinteso. Nell’*Arte di terra* per esempio egli usa il termine in riferimento alla sua attività di pittore su vetro nelle chiese della Saintonge, evocando “lorsque je peindois les images”²⁸⁸. La parola *image*, nel dibattito attorno alla funzione sacra dell’arte, designava la rappresentazione della divinità, rifiutata dai protestanti. Guardiamo l’uso che ne viene fatto nel testo fondatore della Riforma in Francia è la *Institutio christianae religionis* di Giovanni Calvino²⁸⁹, al quale Palissy ha senza dubbio avuto accesso sempre grazie alla sua amicizia con il predicatore nonché libraio Philibert Hamelin che pubblicò una versione del testo in francese nel 1554. In questo volume il termine “image” è usato in modo ricorrente nel senso di rappresentazione sacra, in particolare nel capitolo XI del primo libro dell’edizione di 1559, capitolo il cui titolo annuncia esplicitamente: “Qu’il est licite d’attribuer à Dieu aucune figure visible : et que tous ceux qui se dressent des images, se révoltent contre le vrai Dieu”²⁹⁰.

Ma il termine *image* come sinonimo di rappresentazione sacra appare soprattutto in documenti direttamente legati al contesto nel quale lavorava Palissy. Come abbiamo visto, la regione di Saintes è stata al centro dello sviluppo della Riforma, e proprio questa

²⁸⁶ Cf. BELON 1555.

²⁸⁷ Cf. O.C., p. 79.

²⁸⁸ Idem, p. 486.

²⁸⁹ Pubblicata per la prima volta a Basilea in latino nel 1536, tradotta in francese nel 1541, Calvino pubblicò un’ultima versione latina a Ginevra nel 1559, tradotta in francese nel 1560.

²⁹⁰ Cf. CALVINO 1559 [1971], libro primo, cap. IX.

città è diventata teatro di atti di iconoclastia nel 1527 e nel 1532, ripetutisi poi nel 1562 nella chiesa di Saint Pierre, questa volta ad opera degli ugonotti. Il prezioso documento del tribunale di Bordeaux del 24 Marzo 1563 testimonia che Palissy fu accusato di aver preso parte alla distruzione degli ornamenti della chiesa proprio in quell'anno, accusa che gli valse di essere incarcerato a Bordeaux²⁹¹. Al di là della partecipazione reale o meno di Palissy agli atti iconoclastici - Palissy si difese dall'aver commesso tali esazioni - possiamo affermare che nel contesto dell'attività professionale del ceramista l'interdizione relativa alla rappresentazione divina da parte dei protestanti era molto presente e non può non avere toccato l'artista. Testimonianze del clima ostile alle immagini sacre sono presenti in vari documenti dell'epoca: il verbale dell'indagine del 1538 diretta da Louis de Rochette, inquisitore, dà preziose indicazioni sugli ambienti eretici, come la deposizione di studenti relativa ai discorsi tenuti da alcuni predicatori, tra i quali il Maestro Nicolle, uno dei protagonisti della diffusione della Riforma a Saintes, nominato da Palissy nella *Recepte*. La deposizione recita:

Et premièrement il a dit, c'était environ au temps des dernières vendanges, étant en compagnie de Me Philibert Sarrazin et Nicolle, à présent prisonnier, allant hors de la ville, ils passèrent près du jardin des Carmes, là où il y avait affichée une image de Notre-Dame, Saint Martial et Saint-Antoine, et Me Nicolle, en regardant ces images, dit : Encore en ce pays il gardent de ces diables d'idoles. Sur quoi Me Philibert se mit à rire".²⁹²

Nella stessa indagine del 1538, un altro studente parla delle posizioni del Maestro Nicolle rispetto alle immagini:

Et quant aux images il disait... que c'était bien faire et mal faire de mettre des images, car il y avait de pauvres gens faibles qui adoraient ces idoles.²⁹³

In queste due testimonianze, coeve nel tempo e nello spazio al periodo saintongeais di Palissy, il termine "immagine" è sinonimo di raffigurazione sacra, usata con una funzione devozionale. Tali testimonianze permettono di trarre due osservazioni: il termine *images*

²⁹¹ Cf. PATRY 1920, pp. 21-25.

²⁹² Manoscritto di 102 fogli, copia del XVII sec. Conservata nelle Archives départementales du Lot et Garonne. Citato in BOISMORAND 1998, p.35.

²⁹³ Idem, p. 36.

nell'ambiente frequentato da Palissy designa le immagini sacre, e questo ambiente era allora chiaramente ostile ad esse. Le *images* derise dai conoscenti di Palissy erano molto probabilmente delle rappresentazioni della divinità, l'iconografia sacra essendo peraltro prediletta nel lavoro di vetraio, un'arte che fiorì proprio come ornamento delle chiese gotiche. Quando parla della sua attività di vetraio, Palissy non menziona mai i lavori per vetrate civili ma solo per i templi, ad esempio nei *Discours*: "J'ay veu du temps que les vitriers avoyent grand vogue, à cause qu'ils faisoient des figures és vitreaux des temples [...]".²⁹⁴

Alla luce di queste considerazioni riteniamo molto plausibile che la rinuncia di Palissy a dipingere vetrate sia legata alla diffusione delle idee riformate in Saintonge, non tanto per un fattore di diminuzione delle commissioni, ma per il rifiuto di rappresentare immagini sacre per ragioni spirituali legate alla dottrina espressa da Calvino a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, dottrina che permeava all'epoca gli ambienti che frequentava.

A questo punto è utile esporre in che termini si espresse il dibattito attorno all'immagine sacra che scosse l'Europa nella prima metà del Cinquecento, e quale fu la posizione di Calvino con la quale Palissy e gli altri artisti francesi aderenti alla Riforma ebbero da confrontarsi.

II.1.b. L'immagine sacra nel pensiero calvinista

Le critiche rivolte all'immagine sacra

Nella prima metà del Cinquecento, l'Europa fu scossa da una scissione che avrà definitive conseguenze sull'assetto politico e religioso del continente, quella che divise il mondo cristiano sotto l'impulso delle vive critiche rivolte alla Chiesa romana dai riformatori tedeschi, svizzeri e francesi, dando luce a varie correnti riformiste, designate poi sotto la denominazione generica di "riforma protestante" o Riforma. Numerosi sono i temi di opposizione alla religione cattolica sollevati dai primi riformatori riguardo all'allontanamento della Chiesa Romana dai precetti evangelici, tra i quali emerse anche la questione della funzione dell'arte sacra. Diventò presto uno dei temi essenziali del dibattito teologico, al punto di generare dei cambiamenti profondi non solo nell'iconografia dell'arte dei paesi toccati dalla Riforma, ma anche nei paesi rimasti

²⁹⁴Cf. O.C. p.347.

cattolici. Il Concilio di Trento (1545-1563) dettò rigorosi precetti riguardo alla raffigurazione di episodi sacri, che avranno un impatto decisivo sugli sviluppi del linguaggio artistico dei paesi cattolici. Dalla parte protestante l'arte sacra diventò oggetto di rifiuto da parte di alcuni riformatori: se come vedremo Martin Lutero dimostrò una certa tolleranza nell'uso di immagini religiose, Andreas Bodenstein von Karlstadt, Ulrich Zwingli e Giovanni Calvino ci si opposero in modo radicale. Il dibattito sollevò infatti delle problematiche fondamentali rispetto alle pratiche devozionali: non solo l'interpretazione della Scrittura ossia il ruolo conferito all'arte nella Bibbia, ma anche lo statuto delle opere umane, il rapporto della Chiesa con il lusso, il rischio dell'idolatria, la superstizione, il culto dei santi e delle reliquie.

Com'è noto, queste critiche all'arte sacra non sono nate con la riforma protestante, ma segnano la storia del Cristianesimo, e provengono dalle difficoltà esegetiche dei testi sacri. Ad un primo livello, esiste una confusione di carattere terminologico, poiché la Bibbia usa in modo intercambiabile i termini "idolo" e "immagine", portando ad un'identificazione tra i due. Sono dunque spesso confuse e l'immagine associata all'idolatria e ai rischi connessi ad essa, ovvero il confondere la raffigurazione della divinità con la divinità stessa e adorare la materialità del manufatto d'arte invece dello spirito santo.

Ad un secondo livello, la lettura della Bibbia pone un problema dogmatico nel passo chiave del Decalogo:

[...] Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai. Perché io, il Signore, sono il tuo Dio. (*Esodo*, 20, 4;5)

Questo passo che si trova in seconda posizione dei Dieci Comandamenti, è stato considerato da Calvino e Karlstadt come un comandamento a pieno titolo, il secondo, conferendogli quindi un valore altamente rilevante, in contrasto con la lettura cattolica, ma anche luterana e zwingliana, che considerano l'interdetto come un esempio illustrativo del divieto di politeismo "Non avrai altri dei all'infuori di me"²⁹⁵. Invece se inteso come un comandamento a pieno titolo, equivale ad un divieto di ogni immagine,

²⁹⁵ Concetti esposti nel volume di Jérôme Cottin sul calvinismo e l'arte. Cf. COTTIN 1994.

una presa di posizione contro l'arte in generale che poteva generare una diffidenza nei confronti delle immagini non solo sacre, ma anche profane.

In ogni modo, il dibattito sull'immagine e l'arte, anche nell'interpretazione più moderata di Lutero costituì una svolta determinante nella storia dell'arte europea, perché rigettare l'immagine sacra significava rigettare la maggior parte della produzione artistica dell'epoca, poiché nel Cinquecento le storie bibliche e la rappresentazione della divinità erano ancora i temi più richiesti dai committenti, anche laici. Ma soprattutto, negare all'immagine la capacità di trasmettere il messaggio biblico e di svegliare la pietà nel cuore dei credenti grazie alla bellezza e al suo potere comunicativo, significava allora rimettere in questione la funzione stessa dell'arte e una storia millennaria²⁹⁶. Se la corrente luterana portò avanti una riflessione dalla quale emerse un linguaggio artistico in accordo con i precetti riformati, invece le posizioni più radicali di Karlstadt, Zwingli e Giovanni Calvino generarono violenti episodi di iconoclastia, in Germania, Svizzera, nei Paesi Bassi e in Francia a partire dagli anni 1520 - con un apice per la Francia durante la prima guerra di religione nel 1562.²⁹⁷

Questi episodi violenti marcarono in modo talmente forte le menti che ancora oggi il protestantesimo è spesso considerato come una religione ostile all'arte e incapace di apprezzare la bellezza. Tuttavia se la volontà di trasformare radicalmente la Chiesa, di ritornare ad una religione primitiva considerata "pura", più vicina agli insegnamenti del Vangelo si traduceva nelle menti dei primi riformati solo con l'annientamento delle immagini di figure sacre, generando la distruzione massiva di opere d'arte religiose (dipinti, sculture ma anche oggetti liturgici, organi o abiti sacerdotali ...), gli eccessi perpetrati dalla popolazione erano il frutto di una rivolta che non rifletteva affatto la diversità delle posizioni dei riformatori, in particolare Lutero e Calvino, come vorrei adesso ricordare.

La posizione di Lutero

Fin dagli esordi del movimento riformatore tedesco il tema dell'immagine sacra generò

²⁹⁶ Per una riflessione sul ruolo dell'immagine nella devozione, il suo potere e la violenza che ha scaturito nella storia del mondo cristiano si veda FREEDBERG 1990.

²⁹⁷ Sull'iconoclastia in Germania si veda in particolare WARNKE 1973, CHRISTENSEN 1979, DUPEUX 2001, RECHT 2002.

una scissione tra Martin Lutero e Karlstadt. La polemica scoppiò nella città di Wittenberg nel 1521, allorché movimenti di cittadini al seguito di Karlstadt e Garbiel Zwilling²⁹⁸ si opposero al culto cattolico, a volte con la forza. Le celebrazioni liturgiche vennero impedito, cominciarono ad essere celebrate messe “evangeliche” senza i sacramenti, mentre atti di iconoclastia furono perpetrati nelle chiese. Il 24 gennaio del 1522, il Consiglio della città emanò un'ordinanza richiedendo la rimozione delle immagini nei luoghi di culto, e tre giorni dopo, il 27 gennaio, Karlstadt pubblicò un *pamphlet* intitolato *Vom Abtuhung der Bilder (Sulla rimozione delle immagini)*²⁹⁹ nel quale esortava il popolo a togliere tutte le immagini dai luoghi di culto, e ne negava ogni ruolo didattico³⁰⁰. Tale posizione generò una diffidenza verso qualsiasi produzione artistica, anche profana, e provocò un divieto completo di creare immagini per gli artisti che seguivano la dottrina di Karlstadt.

Informato dagli eventi violenti di Wittenberg, Lutero allora in esilio al castello di Wartburg, rientrò nel marzo del 1522 per impedire al movimento radicale di estendersi. In tale occasione, tenne otto predicazioni che avranno un grande impatto, chiamate i *Sermoni dell'Invocavit*, riprese poi nel trattato del 1525 intitolato *Contro i profeti celesti*³⁰¹, indirizzato in particolare contro Karlstadt. In quest'ultima opera Lutero espose la sua condanna dell'iconoclastia e la sua opinione sull'uso delle immagini sacre. Affermò che la lotta andava condotta non tanto contro le immagini esteriori ma contro gli idoli interiori, “nei cuori” dei credenti, distruggendoli in modo spirituale e non materiale. In accordo con la dottrina sulla giustificazione per sola fede, affermò che il pericolo non era tanto quello di adorare le immagini ma di desiderare la salvezza tramite il loro culto, e condannò il comportamento dei fedeli, che credevano di poter accedere al regno celeste tramite le indulgenze e le buone opere quando solo la fede le poteva salvare. La Scrittura secondo lui non vietava quindi le immagini sacre, se il loro uso era legittimo, anzi

[...] Le immagini a ricordo e testimonianza, come il crocefisso o le immagini dei santi, abbiamo dimostrato sopra anche sulla base di Mosè, che devono essere senz'altro tollerate, anche nella legge; e non semplicemente tollerate ma, siccome in esse perdura la memoria e

²⁹⁸ Su Gabriel Zwilling, (1487 – 1558) riformatore vicino a Lutero, si veda PALLAS 1912, METZ 1998.

²⁹⁹ Libello pubblicato il 27 gennaio 1522, tre giorni dopo il decreto del Consiglio della città che imponeva la rimozione delle immagini dalle chiese di Wittenberg.

³⁰⁰ Sul pensiero di Gregorio Magno si veda CREMASCOLI 2001.

³⁰¹ Cf. LUTERO 1525 [1999].

la testimonianza, sono lodevoli e onorevoli, come la stele di Giosuè e Samuele.³⁰²

Lutero difese anche quanto fosse “naturale” cioè parte della natura umana l'usare immagini per ricordare. Il formarsi delle immagini mentali per lui non poteva essere considerato un peccato, contrariamente alle affermazioni di Karlstadt.

[...] E' inoltre fuor' di dubbio che Dio vuole che le sue opere siano lette e udite, in particolare la passione di Cristo. Ma se le ascolto o rifletto su di esse, mi sarà impossibile non farmene delle immagini nel cuore; (...) se dunque non è peccato ma, al contrario cosa buona che io abbia nel cuore l'immagine di Cristo, perché dovrebbe essere peccato averla negli occhi?³⁰³

In questo senso il ruolo più importante assegnato da Lutero alle immagini era quello dell'insegnamento. Nei suoi catechismi ribadisse le virtù positive dell'immagine, il suo potere di persuasione che colpisce la fantasia e aiuta la memoria. La gente semplice e i bambini, scrisse Lutero, sono più atti a ricordare le storie semplici quando sono insegnate da immagini e dalle parabole, che non quando sono insegnate da discorsi e istruzioni³⁰⁴. Mentre tre anni prima nelle *Invocavit* considerava le immagini come *adiaphora* (dal greco ἀδιάφορα "cose indifferenti") cioè che non riguardano la fede, nel 1534 affermava invece la loro utilità a proposito delle immagini incise della Bibbia Germanica:

Le immagini di questi libri dovremmo dipingerli sui muri per aiutare la memoria e per una migliore comprensione. Sarebbe di sicuro meglio dipingere delle immagini sui muri di come Dio creò, come Noah costruì l'arca, e ogni possibile buona storia piuttosto di dipingere cose terrene senza vergogna.³⁰⁵

Il passo citato dimostra una certa tolleranza da parte del riformatore che esorta a rappresentare i sacramenti nelle chiese, mentre in ambito privato privilegiare le rappresentazioni sacre piuttosto di “cose terrene”. Questa posizione diede luogo ad una vera iconografia luterana, dove gli stessi riformatori sono rappresentati, come per esempio nella pala d'altare di Wittenberg (fig.31) di Lukas Cranach il Vecchio,

³⁰² Idem, parte prima, 74.

³⁰³ Idem, 83.

³⁰⁴ Idem, p.84.

³⁰⁵ Ibidem.

emblematico per la definizione di un'arte luterana. Al centro del polittico è rappresentata l'*Ultima Cena* mentre i dipinti secondari narrano scene della vita di Lutero: la messa in scena della predicazione di Lutero serviva a mostrare il ruolo fondamentale della chiesa per i luterani, in quanto luogo dove la Parola veniva predicata e i sacramenti erano amministrati secondo la Scrittura. L'accento è messo sulla presenza dei bambini, per simboleggiare la loro integrazione nella chiesa grazie al catechismo e la rinnovazione della fede per le generazioni future. Le scene sacre con la presenza di bambini diventano un tema chiave dell'iconografia sviluppata da Cranach: *Cristo riceve i bambini*, o *Cristo battezza i bambini* erano molto rari nel medioevo e diventano caratteristiche dell'arte luterana³⁰⁶. La concezione riformata dell'immagine sacra è perfettamente illustrata dall'opera di questo pittore³⁰⁷. Cranach, concittadino e amico di Lutero, diventò un fervente sostenitore della Riforma e mette il suo talento al servizio di essa, realizzando illustrazioni, dipinti e libelli per lui. Ne nacque una forma d'arte ben specifica, con un'estetica legata alla dottrina luterana: i ritratti di Cranach, per esempio, hanno una tipologia scevra da ogni tentativo di idealizzazione o ornamento nella rappresentazione umana. I personaggi rappresentati dal pittore sono generalmente posti su un fondo austero uniformemente colorato, e i tratti dei visi sono realisti, ben riconoscibili, senza nessuna ricerca di bellezza. Quest'austerità deriva direttamente dalla concezione luterana dell'arte, che egli espresse a proposito di Albrecht Dürer nei *Discorsi a tavola*³⁰⁸

Dottor Lutero disse una volta che Dürer affermava " Mi piacciono le immagini tanto semplice quanto il possibile. " Nello stesso modo vorrei fare il sermone più semplice possibile perché tutti lo possano capire.³⁰⁹

Il parallelo evocato in questo passo tra arte e scrittura è fondamentale nelle religioni riformate. Per i primi protestanti la Scrittura era il fondamento della fede: ciascun credente doveva essere in grado di leggere la Bibbia in modo autonomo, evitando così ogni tipo di intermediario tra sé stesso e Dio. Si opponevano alla forte gerarchia cattolica

³⁰⁶ Cf. MICHALSKI 1993, pp. 56-57.

³⁰⁷ Su questo aspetto della carriera di Lucas Cranach il vecchio si vedano KOERNER 2008, NOBLE 2009, SCHLIE 2010, OZMENT 2011.

³⁰⁸ I « Discorsi a tavola » (Tischreden), sono una raccolta di conversazioni compilate dai segretari di Lutero e pubblicati per la prima volta nel 1556. Trattano di questioni teologiche ma anche di problemi più generali sulla società. Si veda l'edizione italiana a cura di L. Perini: LUTERO [1969].

³⁰⁹ Ibidem. Citato da MICHALSKI 1993, p. 59.

che non lasciava ai fedeli illetterati la possibilità di leggere i testi sacri proprio perché erano in latino, una lingua sconosciuta ai più. Per Lutero l'immagine doveva quindi permettere la conoscenza della Bibbia a chi non sapesse leggere, con il fine di capire meglio il senso delle prediche. Inoltre il riformatore suggeriva di ornare le case private con dipinti raffiguranti episodi sacri, invece di scene profane, che viene associata al peccato: il riformatore desiderava che l'arte fosse messa esclusivamente al servizio della religione, posizione che contrasta completamente con quella di Calvino come avremo modo di vedere. Per Lutero quindi le immagini in sé non erano né da imporre né da vietare, perché era rilevante non l'oggetto bensì l'uso che ne veniva fatto; inoltre le considerava utili per educare alla religione i bambini e i semplici, e per questa ragione ne fece largo uso nelle sue edizioni della Bibbia, per non parlare dei fogli di propaganda anti-cattolica che dispiegavano un'elaborata strategia visiva.³¹⁰

Riassumendo possiamo affermare che nella concezione luterana le immagini erano apprezzate esclusivamente per il loro potenziale didattico: sono sempre sottomesse alla Scrittura, sono "ancillae theologiae", serve della teologia, in quanto servono a rafforzare la forza di persuasione della Parola, cioè del testo biblico. Difatti le immagini dell'arte luterana sono quasi sempre accompagnate da versetti biblici: si tratta tanto di "immagini di scrittura" quanto di "scritture di immagini". Intendiamo con questo dire che le caratteristiche sensoriali delle immagini che sono il fondamento della loro bellezza non venivano prese in considerazione da Lutero, che vede nell'arte un veicolo della religione per completare il testo sacro.³¹¹ La nozione di arte, con tutta la libertà tematica ed estetica che comincia ad essere rivendicata dagli artisti nel corso del '500, sembra totalmente assente dalla sua concezione: l'arte per lui serve solo ad illustrare la Parola, la accompagna e ci è subordinata.

La posizione di Giovanni Calvino si differenziò nettamente da quella di Lutero, ma venne troppo spesso associato ad una diffidenza drastica nei confronti dell'arte, in particolare perché gli scritti posteriori alle opere di Calvino hanno preso posizioni in realtà più severe delle sue. Qual'era la posizione di Calvino, e che precetti Bernard Palissy poteva avere in mente al momento della creazione delle sue opere?

³¹⁰ Per uno studio della propaganda visiva protestante si veda SCRIBNER 1981.

³¹¹ Questo concetto viene espresso da COTTIN 1994.

Gli inizi della Riforma in Francia corrispondono alla cosiddetta "*Affaire des placards*", accaduta la notte del 18 ottobre 1534, quando alcuni partigiani di una riforma della Chiesa affissarono manifesti contro la messa e in particolare il dogma dell'Eucaristia, in diversi luoghi del territorio francese: nella residenza del re ad Amboise, a Parigi e nelle grandi città di provincia³¹². In seguito a questi durissimi attacchi, ebbe luogo una feroce repressione dei sospettati eretici, che spinse Giovanni Calvino a rifugiarsi in Svizzera, a Basilea, dove scrisse l'introduzione alla bibbia in francese tradotta da Pierre Robert Olivétan, bibbia destinata a diventare il riferimento dei riformati francofoni³¹³. Suo ruolo di guida della Riforma fu confermato dalla pubblicazione dell'*Istituzione della Religione Cristiana*, in versione latina nel 1536 a Basilea, e in francese nel 1541 a Ginevra. L'*Istituzione* intendeva essere una specie di "catechismo superiore"³¹⁴ nel quale il riformatore esponeva l'insegnamento cristiano riformato e cercava la protezione di Francesco I nella dedica indirizzatagli, al fine di riconciliare il potere reale con gli evangelici francesi – cioè la corrente riformista cattolica che si sviluppò tra il 1510 e il 1530 - repressi dopo l'affare dei *placards*.

Nel 1536, da Basilea Giovanni Calvino si trasferì a Ginevra, dove l'apparato della devozione medievale era già stato quasi interamente smantellato: i monasteri chiusi, le immagini distrutte, la messa abolita, una situazione iconoclastica che non necessitava una presa di posizione al riguardo della funzione dell'arte³¹⁵. Invece negli anni 1561-1562 il riformatore dovette esprimersi di fronte ai saccheggi di diverse chiese francesi: si dichiarò allora favorevole alla rimozione delle immagini dai luoghi di culto, ma condannò le azioni disordinate del movimento popolare, perché la rimozione delle immagini doveva essere eseguita dalle autorità. Espresse il suo pensiero sull'iconoclastia nel 1561, nella lettera inviata al concistoro della chiesa di Sauve, che aveva incoraggiato atti iconoclasti: "Mai Dio ha ordinato di abbattere gli idoli, se non a ciascuno a casa sua, e in pubblico a coloro

³¹² Sull'*affaire des placards* segnalò lo studio di Gabrielle Berthoud sul principale protagonista dell'affissione polemica Antoine Marcourt: BERTHOUD 1973.

³¹³ Prima edizione il 4 giugno 1535 da Pierre de Wingle a Serrières, e seconda lo stesso anno a Neufchâtel con il titolo *La Bible Qui est toute la Sainte scripture*, con una prefazione di Giovanni Calvino.

³¹⁴ Cf. MILLET 2008, p. 42

³¹⁵ Cf. COTTIN, p.

che egli ha armato di autorità.”³¹⁶ Più severa era la sua posizione nell'*Istituzione* rispetto alle immagini usate nei luoghi di culto, che le valsero una fama di nemico di ogni tipo di arte³¹⁷. Tuttavia a ben leggere il testo dell'*Istituzione*, Calvino ne critica una forma ben specifica, e definisce quali tipi di opere corrispondono invece ai suoi precetti. Innanzitutto il riformatore afferma che l'arte è un dono di Dio, che deve quindi essere conforme alla volontà divina esattamente come in tutti gli altri ambiti dell'attività umana : “Dato che l'arte di dipingere e scolpire è un dono di Dio, io domando solo che l'esercizio ne sia mantenuto puro e legittimo”³¹⁸. Calvino segue quindi una concezione etica e spirituale che considera l'arte come parte dei valori morali. La legittimità dell'arte significa innanzitutto il rispetto dell'interdetto del Decalogo, che vieta ogni rappresentazione della divinità stessa:

Ecco come argomenta San Paolo: “Poiché siamo progenie di Dio, non dobbiamo credere che la divinità sia simile a oro, ad argento, o a pietra scolpita, o a qualche altra creazione umana.” (Act., XVII; 29) Possiamo concludere che tutte le statue scolpite o le immagini dipinte per raffigurare Dio, gli dispiacciono appunto perché sviliscono la sua maestà.³¹⁹

Dio non è rappresentabile perché l'immagine, di per sua natura fisica, materiale e dunque imperfetta non può raggiungere in nessun modo l'essenza spirituale della divinità. Troviamo questo concetto esplicitamente espresso nel *Catechismo di Ginevra*, dove alla domanda del maestro “[...] Perché non è lecito rappresentare Dio in modo visibile?”, il catecumeno risponde “Perché non c'è nessuna convenienza tra lui che è Spirito Eterno, incomprendibile, e una materia corporea, morta, corruttibile e visibile.”³²⁰ Questo argomento viene sviluppato dal riformatore indirizzando l'accusa direttamente contro le immagini usate dalla Chiesa cattolica, che considerava fonti di ogni vizio per il loro carattere osceno. Calvino si riferisce in particolare all'indecenza delle rappresentazioni della Vergine: “Le prostitute nei loro bordelli sono vestite più modestamente delle immagini della Vergine nei templi dei papisti”³²¹-, e prive di ogni valore didattico perché

³¹⁶ Citato in PERROT 1989' p. 134.

³¹⁷ Si veda la raccolta di saggi sulla cultura figurativa in ambito calvinista CORBY FINNEY 1999.

³¹⁸ Cf. CALVINO 1559 [1971] Libro I, cap XI, 12.

³¹⁹ Idem, Libro I, cap. XI, 2.

³²⁰ Cf. JOBY 2007, tratto da Corpus Riformatorum XXXIV.

³²¹ Cf. CALVINO 1559 [1971] cap XI, 7.

“irragionevoli”. Alla stregua delle posizioni di Karlstadt e Zwingli, Calvino rigettò quindi con forza l'argomento secolare usato dalla Chiesa del valore didattico delle immagini, facendo valere invece la loro completa incompatibilità con l'insegnamento della religione:

[...] So bene che c'è un proverbio corrente secondo cui le immagini sono i libri dei semplici. San Gregorio l'ha detto, ma lo Spirito di Dio è ben altrimenti, e se San Gregorio avesse dovutamente imparato a questa scuola, non avrebbe parlato così. E quando Geremia afferma trattarsi di una dottrina vana (Jer., X, 3) e Habacuc definisce l'immagine di fusione un insegnante di menzogna (Hab., II, 18), dobbiamo trarne una dottrina generale: tutto quello che gli uomini imparano su Dio attraverso le immagini è vano e anche illecito.³²²

Oltre a denunciare la frivoltà e l'inganno procurati dalle rappresentazioni sacre, Calvino si oppose alla dispendiosa arte cattolica in nome del rifiuto del lusso e della vanità, nonché del valore morale della misura. Tale principio morale era ormai assai diffuso a Ginevra nei costumi degli abitanti, basti pensare che l'unica opera d'arte intrapresa nella città mentre Calvino era vivo fu la scala interna e il portico della *Maison de Ville*, che rifletteva i precetti calvinisti, con riferimenti classicistici, ma in modo estremamente sobrio³²³.

La difesa di un'estetica etica da parte del riformatore francese si basa anche su una distinzione fondamentale derivata dal Diritto: la distinzione tra la sfera privata e quella pubblica. Nell'ambito della musica per esempio Calvino fece una chiara distinzione tra le opere di carattere culturale, in particolare i salmi, che dovevano avere uno stile misurato, “peso e maestà”, mentre la musica di ordine “privato”, cioè esercitata fuori dai luoghi di culto, poteva essere più leggera e fonte di piacere³²⁴. Questo criterio distintivo apparve anche nell'ambito delle arti visive: nel luogo sacro l'immagine va rifiutata mentre sono accettate le rappresentazioni di episodi biblici se destinate ad un uso privato. Calvino rifiutava la presenza dell'arte nei tempi perché il luogo sacro doveva ricordare la presenza spirituale di Dio in modo esclusivamente astratto tramite un interno spoglio di ogni ornamento, opposto ad ogni vano splendore³²⁵. A questo proposito deve essere sottolineato che le uniche opere d'arte attestate all'interno dei tempi francofoni tra '500

³²² Idem cap XI, 4.

³²³ Cf. KRUMENACKER 2011.

³²⁴ Il valore dato da Calvino ai salmi viene testimoniato dai Salmi e cantici pubblicati nel 1539 a Strasburgo, nel quale il riformatore stesso scrive cinque testi.

e '600 sono dipinti che declinano il Decalogo, e scene dell'episodio dell'Adorazione del vitello d'oro. L'unica rappresentazione plastica autorizzata nel luogo sacro è quindi precisamente una condanna dell'adorazione dell'immagine nei luoghi di culto.

Arriviamo qui al punto centrale della definizione dell'estetica calvinista: il riformatore, lungi dal vietare ogni forma d'immagine, afferma che l'opera d'arte è lodevole quando rappresenta il visibile, e nel contesto privato. Nell'*Istituzione* il suo pensiero fu espresso in modo piuttosto chiaro poiché stabilì anche quali tipi di iconografia erano legittimi:

Tuttavia io non sono così estremista da pensare che non si debba tollerare alcuna immagine. Dato che l'arte di dipingere e scolpire è un dono di Dio, io domando solo che l'esercizio ne sia mantenuto puro e legittimo. (...) si dipinga e si scolpisca solo quanto si vede con l'occhio. Cosa è lecito dipingere o scolpire? Gli avvenimenti storici, di cui si debba serbare ricordo, oppure figure e rilievi (medaglie)³²⁶ di animali, città o villaggi. Le storie possono servire come utili ammonimenti e ricordi; il resto non vedo a cosa possa servire all'infuori del piacere di guardarlo.³²⁷

Questo passo esprime l'essenza del pensiero di Calvino sull'arte visiva: ammettere la rappresentazione di "ciò che si vede con gli occhi", e, l'arte essendo un "dono di Dio", considerarla come un dovere del cristiano. Avvicinandosi alla concezione luterana per la quale le immagini possono essere utili per la memoria, Calvino se ne distaccò tuttavia poiché riteneva che tale utilizzo fosse lecito soltanto per le storie, mentre Lutero considerava utile anche la rappresentazione di Dio. Cosa dobbiamo intendere con le iconografie elencate da Calvino: "avvenimenti storici", "figure", "rilievi di animali", "città", "villaggi"? Le raffigurazioni storiche si riferiscono ad episodi narrativi della storia umana o biblica, a condizione che Dio non ci appaia. Per quello che riguarda le "figure", il problema è più spinoso: possiamo difficilmente pensare che si riferisca ai ritratti, perché mentre i principi luterani e Lutero stesso hanno usato in modo molto frequente il ritratto per servire strategie politiche e propagandistiche, invece rari erano i ritratti di principi calvinisti nell'Impero tedesco. Il ritratto era in effetti visto con diffidenza dai calvinisti che

³²⁵ Sull'architettura delle prime chiese calviniste si vedano BIELER 1961; BOST 1996; MENTZER 1999; gli atti del convegno sull'architettura religiosa ai tempi della Riforma CHATENET 2009; KRUMENACKER 2011.

³²⁶ Il testo originale recita "médailles de bêtes".

³²⁷ Cf. CALVINO 1559 [1971] Libro I, cap XI, 12.

lo sospettavano di alimentare l'orgoglio del soggetto rappresentato³²⁸. Il termine “figure” si riferisce probabilmente piuttosto a ritratti di personaggi illustri del passato, tema umanista per eccellenza e molto frequente nelle decorazioni di dimore private cinquecentesche. I temi poi elencati, città, paesi e medaglie di bestie corrispondono alle rappresentazioni di animali, alle vedute architettoniche, ai paesaggi, tutti soggetti che rappresentano la realtà visibile e avranno un crescente sviluppo in Europa proprio a partire dal Cinquecento, incoraggiati in parte dalla Riforma³²⁹.

Approfondiremo il tema dell'estetica calvinista più avanti, confrontandola con le opere di Palissy. Adesso vorrei analizzare quale fu l'effetto di tali giudizi nei confronti dell'arte sacra, e soprattutto quali potevano essere le poste in gioco di tale riforma per la professione di artista.

II.2. Artigiani e Riforma spirituale

II.2.a. La situazione degli artisti riformati

In Germania e Svizzera

L'acceso dibattito sulla legittimità o meno delle immagini sacre, scaturito a livello teologico ma ampiamente condiviso da larghi strati di popolazione, ebbe un impatto nel giro di pochi anni sul mondo degli artisti, sul loro modo di progettare e realizzare le opere d'arte. Gli atti di iconoclastia perpetrati in Germania e in Svizzera, nei Paesi Bassi e in Francia, hanno infatti dimostrato la profonda ostilità del popolo riformato nei confronti dell'arte sacra, considerata rappresentativa di un potere odiato e di una religione corrotta. Di conseguenza, le commissioni artistiche cominciarono a calare significativamente e, soprattutto in Germania, Svizzera e nei Paesi Bassi, l'avversione dell'opinione pubblica si scagliò non solo verso le opere, ma anche verso gli artefici³³⁰. Da questo momento in poi si contarono numerosi casi di artisti esiliati, processati o perseguitati per aver creato opere considerate idolatre. Significativa a questo riguardo la vicenda della famiglia di pittori Hagenbuch, a San Gallo in Svizzera: il padre Caspar, attivo nella prima metà del '500, fu incarcerato per aver dipinto pale d'altare e ricevette l'ordine

³²⁸ Sul tema si veda GHERMANI 2009.

³²⁹ Sul ruolo del Calvinismo nello sviluppo della pittura di paesaggio, si veda WALFORD 1991, FALKENBURG 1999, DE JONG 2000, WESTSTEIJN 2008.

di “non più mettere il suo pennello al servizio dei santi”³³¹; al figlio toccò invece la sorte di trasferirsi in un'altra città, in cerca di nuove possibilità di lavoro. Sulla stessa linea si poneva la petizione presentata nel 1525 al Consiglio cittadino di Strasburgo da pittori e scultori residenti in città i quali, lamentando il calo delle commissioni³³² e il rischio di scomparsa della loro attività, invocarono a gran voce nuovi incarichi. Altre petizioni di questo tipo si rintracciano a Norimberga, Augusta e in altre città dell'Impero.³³³ La situazione degli artisti era allora talmente drammatica che alcuni dovettero pensare di rinunciare al proprio lavoro, come pare suggerire l'incisione satirica del norimberghese Peter Flotner, *Veyt Pildhauer*³³⁴ (fig. 32), il quale raffigura uno scultore in vesti di lanzichenecco, accompagnato dall'acuto commento: “cambio di professione”.

Un'altra possibilità era invece quella di mettersi al servizio di committenti cattolici, affrontando opere religiose e tematiche condannate dai riformatori. Lo stesso Lucas Cranach il Vecchio, pur impegnato in commissioni al servizio della causa luterana, non disdegnò affatto di lavorare per il cardinale Alberto di Brandeburgo, arcivescovo di Mainz, a chi Lutero aveva mandato le 95 tesi, accusandolo di mercimonio di indulgenze. Per il potente cardinale ed altri potenti committenti cattolici, Cranach non dipingerà soltanto ritratti ma anche innumerevoli raffigurazioni di Madonne, santi e martiri. Le intime convinzioni religiose non condizionarono la professionalità del pittore, la cui brillante carriera fu anzi marcata da una notevole produzione artistica per committenti di confessione cattolica, suoi avversari in materia di religione. Le scelte operate dall'artista tedesco, convinto sostenitore della Riforma, mostrano quindi una certa libertà nei confronti del dettato protestante, vissuto sì e condiviso dall'uomo, ma non vincolante per l'artista. Apprezzato da protestanti e cattolici, Cranach fu certo più fortunato di altri artisti, potendo beneficiare della stima e della protezione di esponenti di spicco della società di allora.³³⁵ Si tratta però di un caso davvero eccezionale poiché, se è vero che ricostruire con certezza il peso giocato dalle convinzioni personali nelle decisioni prese dagli artisti è compito difficile, è altrettanto vero che il movimento riformatore ha esercitato un impatto sempre crescente sull'arte prodotta nei centri maggiormente

³³⁰ Su questo tema si vedano le conferenze del Louvre a cura di Roland Recht, pubblicate nel 2002. Cf. RECHT 2002.

³³¹ Citato in DUPEUX 2001, p. 341.

³³² Idem, p. 360. La lettera originale si trova nell'archivio municipale di Strasburgo, inv. V 1, n°12.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

toccati dalla Riforma. In queste regioni- soprattutto in Germania e in Svizzera-, nonostante Lutero si fosse mostrato tollerante verso un certo uso delle immagini devozionali, si verificò infatti una progressiva diminuzione della produzione artistica. Famosa è la lettera che Erasmo scrisse per introdurre Hans Holbein in Inghilterra nella quale riferisce della situazione critica dell'arte a Basilea³³⁶, mentre la Germania fino al 1580 circa, dopo la generazione di Lucas Cranach e di Albrecht Dürer, conobbe un periodo di ripensamento del proprio linguaggio artistico³³⁷.

In Francia

Nella Francia dei regnanti cattolici, nonostante gli ostacoli, buona parte degli artigiani e artisti si schierarono a favore delle correnti riformatrici, evangelica prima e calvinista poi, prima ma anche dopo i fatti sanguinari delle Guerre di religione che devastarono il reame nella seconda metà del '500. In questo paese gli aspiranti alla Riforma dovettero far fronte ad una situazione drammatica: dal 1540, con l'Editto di Fontainebleau³³⁸, la minoranza protestante era infatti oggetto di una repressione severa, che si mutò in feroci persecuzioni dopo la prima guerra di religione nel 1562. Malgrado la violenta repressione e la diaspora degli ugonotti, tra le migliori opere prodotte nella Francia del '500 figurano quelle di questi artisti spiritualmente vicini a posizioni eterodosse, i quali per la maggior parte si trovarono a dover scegliere tra il nicodemismo o la fuga verso patrie più tolleranti, in particolare Ginevra. Come spiegare l'adesione quasi paradossale di artisti ed artigiani ad una religione dichiaratamente ostile a una parte consistente del loro lavoro? "Calvinism infiltrated all levels of society in the mid sixteenth century, but artisans predominated numerically."³³⁹ Com'è stato dimostrato dagli studi ormai classici di Emanuel Le Roy Ladurie, Natalie Zemon Davis o Philip Benedict³⁴⁰, a metà del secolo XVI il protestantesimo si diffuse in Francia maggiormente nei centri urbani rispetto alle campagne, tra i ceti più alti, nobili e borghesi – con incarichi politici o giuridici, medici,

³³⁵ Sul rapporto tra Cranach e la committenza cattolica, si veda TACKE 1992.

³³⁶ Lettera a Pieter Gillis (Petrus Aegidius), Agosto del 1526. Citato da WILSON 2006, p.120.

³³⁷ Cf. KOERNER 2004, p. 17.

³³⁸ L'editto di Fontainebleau tolse l'incarico di giudicare i crimini religiosi ai tribunali ecclesiastici, considerati troppo lenti e sospetti di indulgenza, e lo conferì ai tribunali reali.

³³⁹ Cf. PRESTWICH 1985, p. 81.

³⁴⁰ Cf. GARRISSON-ESTEBE 1980 ; ZEMON DAVIS 1965 [1980]; BENEDICT 1981; LE ROY LADURIE 1966, HAUSER 1909 e 1940.p. 342-344. Si veda anche l'articolo di CHAUNU 1972, pp. 205-226

notai ecc...- e tra gli artigiani specializzati. Natalie Zemon Davis ha dimostrato a proposito del caso lionese che non esisteva tanto una relazione causale tra capacità economica e religione, poiché il protestantesimo si diffuse sia nei ceti ricchi sia nei poveri, quanto piuttosto una relazione tra professione e religione. I mestieri più rappresentati tra i protestanti erano quelli che richiedevano un'abilità manuale e una buona recettività nei confronti delle innovazioni, che fossero "una nuova tecnologia (come la stampa), nuove richieste di prestigio (come la pittura, la gioielleria e l'oreficeria), o la stessa novità d'introduzione (come la manifattura e rifinitura di seterie). Viceversa si fecero protestanti pochissimi mercanti di grano, vinai, macellai, fornai, o cordai, di qualsiasi condizione."³⁴¹ Quest'osservazione è confermata da ulteriori studi e ribadita da Philip Benedict: "One of the distinctive features of the sociology of the early Calvinist movement in places like France and the Low Countries was the disproportionately large number of converts who came from the ranks of the skilled artisans, including many painters, sculptors, and goldsmiths."³⁴² I dati riguardanti sette città francesi toccate dalle idee riformate prese in esame dallo studio di Henry Heller (Meaux, Rouen, Troyes, Tours, Poitiers, Valence e Agen³⁴³) testimoniano di questo successo della Riforma presso i *compagnons*. Nel caso di Rouen, Heller cita in particolare una fonte contemporanea dei fatti, la *Relation des troubles excités par les Calvinistes dans la ville de Rouen*³⁴⁴, cronaca che narra gli inizi della Riforma nella città e descrive come a partire dal 1537 l'eresia si diffonde maggiormente tra gli artigiani. A proposito per esempio degli attacchi commessi contro il clero nel 1542, il gruppo di colpevoli arrestato conta artigiani come calzaioli, falegnami, gioiellieri, barbieri e cappellai, ricamatori, tutti mestieri che producono oggetti e richiedono un sapere pratico specializzato. Secondo il cronista, le idee riformate si sono facilmente diffuse tra i "compagnons" artigiani proprio perché giovani e maggiormente recettivi, e la struttura stessa delle corporazioni incoraggia il proselitismo. Come ha osservato ancora Zemon Davis, gli artigiani membri della stessa corporazione erano fortemente legati tra di loro dalla loro professione, che condizionava anche una vita vissuta in comunità la maggior parte del tempo : vivendo assieme tutti i giorni e talvolta anche le notti, molti avevano anche un gergo particolare, che nel caso delle idee

³⁴¹ Cf. ZEMON DAVIS 1965 [1980], p. 9.

³⁴² Cf. BENEDICT 2007, p. 36.

³⁴³ Cf. HELLER 1986.

³⁴⁴ Testo pubblicato da POTTIER 1837.

riformate poteva permettere la dissimulazione³⁴⁵. In tali ambienti, i libri circolavano grazie ai librai simpatizzanti alla Riforma, anche se tra gli artigiani c'erano anche differenti livelli di istruzione - il caso dei lavoratori giornalieri delle tipografie di Lione, di cui verso la metà del Cinquecento due terzi sanno leggere, scrivere e contare, non è certamente applicabile a tutte le categorie di professioni. La diffusione dei libri tra gli artigiani è attestata dalla repressione che appare ufficialmente dal 1539, come ne testimonia per esempio il decreto del Parlamento di Rouen del 19 marzo del 1540³⁴⁶ che illustra la diffusione di una letteratura ereticale anche nei ceti più modesti, e quindi la loro capacità, anche con un livello di istruzione rudimentale, di leggere o di trasmettere agli analfabeti i testi proibiti che circolavano molto facilmente negli ambienti di corporazione³⁴⁷. Gli artigiani dell'inizio del Sedicesimo secolo possedano diffatti raramente libri e la lettura rimaneva prevalentemente un'esperienza collettiva³⁴⁸, come ne testimonia lo stesso Palissy, evocando la trasmissione orale dei testi biblici da parte dell'artigiano malgrado la sua mediocre cultura letteraria³⁴⁹. Come abbiamo visto nel caso della Saintonge, i predicatori erano inoltre molto spesso anche maestri (*régents*), per cui la Riforma si diffondeva assieme all'istruzione e all'alfabetizzazione. Basti pensare alle grammatiche latine contenenti passi di Erasmo che servivano a diffondere le idee evangeliche ancora prima dell'affermazione del protestantesimo³⁵⁰. L'accoglienza favorevole nei confronti delle idee riformate da parte degli artigiani francesi si spiega anche con i loro frequenti contatti con novità venute dall'estero che sia stato per aggiornarsi alle mode, per comprare incisioni di opere famose in circolazione da tutta l'Europa, o per tenersi informati in materia di innovazioni tecniche. Inoltre la Riforma, in particolare calvinista, fu un movimento di pensiero che si diffuse grazie ad un'élite intellettuale, membri colti del Clero e della nobiltà, ceti che erano a contatto con le botteghe degli artisti più rinomati. Il grado di

³⁴⁵ Cf. ZEMON DAVIS 1965 [1980], p.5.

³⁴⁶ « Commandement sera et est fait à toutes femmes, gens artisans de mestier et toutes personnes non lettrees d'apporter au greffe de ladicte Cour dedans le lendemain de Quasimodo tous et chascuns les livres estans en langue vulgaire et francoys parlans de sainte ecripture, qu'ils sont par devers eulx imprimez sans privilege du Roy. » Citato da HELLER 1986 p. 16.

³⁴⁷ Per capire le dinamiche esistenti in seno alla corporazione degli stampatori per esempio si veda il capitolo "Scioperi e salvezza a Lione" in ZEMON DAVIS 1980.

³⁴⁸ Cf. LABARRE 1971, pp. 1769-71.

³⁴⁹ « [...] Je ne pouvois moins faire que de le vous dedier, et vous prier par cet escrit, qu'il vous plaise me faire ce bien de prester l'aureille à la lecture d'iceluy. » Cf. O.C., p.53. L'importanza della trasmissione orale nel milieu riformato di Palissy è stato l'oggetto di un capitolo nel volume di Neil Kamil già citato. Cf. KAMIL 2005, pp. 171-241.

³⁵⁰ Cf. CUMMINGS 2002.

cultura, l'apertura sul continente, forse anche il senso di appartenenza ad una corporazione, e le rivendicazioni economiche possono spiegare perché gli artigiani, nel senso largo della parola, rappresentarono una percentuale rilevante dei calvinisti francesi: 69% degli arrestati a Montpellier nel 1560, 33 e 38 % a Grenoble e Toulouse.³⁵¹ Artigiani e operai quindi, ma anche artisti di alto livello sono stati attratti dal rinnovo spirituale, a vari livelli: che fossero calvinisti dichiarati come gli architetti Jean Bullant (1515-1578) e Jacques Androuet du Cerceau (1515-1585) o vicini alle cerchie evangeliche senza tuttavia prendere una posizione chiara, come Philibert De l'Orme (1510 ca.-1570). Nonostante le rispettive posizioni religiose, questi due architetti ottennero prestigiose commissioni dalla Corte e lavorarono al servizio dei sovrani Enrico II e Caterina de' Medici. Entrambi redissero inoltre autorevoli trattati – *l'Architecture* di De l'Orme è del 1567 mentre la *Reigle générale d'architecture* di Bullant è dell'anno successivo – che diventeranno un riferimento d'obbligo per i loro successori. L'adesione di Philibert De l'Orme alla Riforma non è provata, tuttavia le pagine stesse del suo trattato contengono passi molto vicini alle idee veicolate dagli evangelici: colmo di citazioni tratte dalle Sacre Scritture, *l'Architecture* ripropone i passi prediletti da Calvino³⁵². Un altro artista di rilievo, Jean Goujon (1510-1568), malgrado soggiorni forzati in carcere nel 1552 e nel 1555, si assicurò incarichi di alto livello in qualità di scultore del re, come la collaborazione con Pierre Lescot al Louvre per le sculture della facciata, l'Hôtel Carnavalet, il castello di Écouen per il Connestabile Anne de Montmorency, o la *Fontana degli Innocenti* nel cuore di Parigi. Dopo il 1562, ovvero proprio all'inizio delle guerre di religione, di lui non si hanno più notizie e si può supporre che sia stato costretto a fuggire dalla Francia, riparando a Bologna, dove la sua presenza è attestata da documenti³⁵³. Ma non è l'unico. All'avvio delle guerre di religione, l'inasprirsi delle persecuzioni diede luogo ad una vera e propria diaspora degli artisti, molti dei quali troveranno rifugio nella vicina Ginevra, da quel momento vera capitale del Calvinismo. Sembra essere stato il caso di Jean Duvet (1485-1570?), orefice e incisore che scompare nel 1534 da Lione, proprio al momento della repressione seguente

³⁵¹ Cf. JOUANNA 1998, p. 49.

³⁵² Su De l'Orme si veda PEROUSE DE MONTCLOS 2000, CECCARELLI 2002,

³⁵³ Sulla presenza di Goujon a Bologna è in corso una tesi di dottorato ad opera di Ilaria Bianchi, sotto la direzione di Sabine Frommel. Su Goujon la pubblicazione di riferimento rimane DU COLOMBIER 1949.

l' "*affaire des placards*", per poi ricomparire nei registri di Ginevra nel 1540³⁵⁴. La brillante carriera di Duvet è segnata da due capolavori grafici di indiscusso valore, quali l'*Apocalisse*, del 1555, e le incisioni dell'*Unicorno*, che parrebbero alludere agli amori fra Diane de Poitiers e Enrico II³⁵⁵. Comune sorte toccò ad altri artisti protestanti i quali, pur costretti all'esilio, continuarono a lavorare per i sovrani francesi e per altri eminenti committenti cattolici. Così fece l'incisore Pierre Eskrich (1520-1590 ca), protestante che dopo aver illustrato alcuni libri d'ore tradizionali, pubblicati da Guillaume Rouillé, uno dei pochi stampatori cattolici di Lione, si rifugiò a Ginevra nel 1552. Benché in esilio all'estero e aperto eterodosso, ricevette la commissione di realizzare nel 1564 l'*Entrée triomphale* di Carlo IX a Lione. Quattordici anni più tardi, compose le illustrazioni satiriche e antipapali dell'*Antithesis christi et antichristi* di Simon du Rosier, fogli di feroce propaganda protestante sul modello di quella luterana³⁵⁶. Nell'ambito delle arti sontuarie, l'orefice François Briot (1550-1612), figlio di ugonotti, dovette fuggire da Montbéliard alla Germania per evitare le persecuzioni religiose. La sua opera più celebre è il piatto detto della Temperanza già citato perché funse da modello per una realizzazione ceramica attribuita alla bottega di Palissy, denotando forse un legame tra i due artisti, che sarebbe da indagare (fig.4). Così come nell'ambito dell'arte figurativa, numerosi esponenti della letteratura cinquecentesca francese vanno ricercati negli ambienti vicini alla Riforma. Tutti questi casi sono emblematici ai fini del nostro discorso ed evidenziano per gli uomini di cultura dell'epoca sensibili alle critiche sollevate dalla Riforma protestante due tendenze maggiori: quella di Jean Duvet, costretto ad abbandonare il proprio paese, per poi comunque continuare a lavorare per committenti cattolici dall'estero; oppure quella, di fronte alla minaccia dell'esilio, che preferì occultare la propria fede.

In questo quadro degli atteggiamenti più frequenti adottati dagli artisti protestanti, Bernard Palissy si afferma come un caso a parte, per la forza con la quale rivendicò le sue convinzioni eterodosse continuando a lavorare per i potenti cattolici e cercando la loro protezione.

Dalla situazione che ho tentato di delineare sull'impatto del calvinismo sull'arte, emerge un ambiente artigiano e artistico alla volta ricettivo delle innovazioni tecniche e delle idee

³⁵⁴ Sul calvinismo di Jean Duvet gli studiosi sono in disaccordo. EISLER (1977) assume che Duvet sia fuggito a Ginevra e entra nel gruppo calvinista degli "Hommes Nouveaux" mentre ZERNER (1994) pensa che siano due artisti diversi.

³⁵⁵ Per un'analisi di queste opere, si veda EISLER 1977, capitolo IV.

riformate, la cui *forma mentis* portò avanti idee nuove in materia di riforma spirituale e tecnica. Per illustrare questa comunanza di desiderio di riforma vedremo adesso in modo più specifico qual è stato il ruolo degli artigiani nella diffusione del calvinismo in Saintonge, luogo di nascita delle *rustiques figulines*.

Il caso della Saintonge

La diffusione delle idee riformate avvenne in Saintonge nei ceti più modesti o di media ricchezza (pescatori, artigiani, mercanti) proprio tramite i contatti con popolazioni straniere impegnate nel commercio con la Francia, ma anche tramite i predicatori itineranti inseriti nel tessuto sociale, spesso ex ecclesiastici diventati maestri, o religiosi mendicanti. Palissy stesso menziona la conversione professionale di preti che avevano cominciato a predicare la religione riformata: davanti alla minaccia di essere ammazzati, essi “se faisoient de mestier” [cioè diventavano artigiani], les autres regentoyent en quelque village [cioè diventavano insegnanti]³⁵⁷. L’impegno di Palissy e di altri artigiani nella diffusione della Riforma è confermato dai documenti, come la sentenza della Corte di Bordeaux del 15 settembre 1558, che elenca le persone arrestate per eresia e per alcuni precisa i loro mestieri.³⁵⁸ Vediamo che sono in maggioranza degli artigiani le cui professioni -vetrai, barbieri, farmacisti, vasai, macellai- sono tutte legate ad una pratica manuale, spesso parenti tra di loro – ma anche una locandiera e due sergenti reali. Nel 1554-55, nella Sénéchaussée de Saintonge, sessanta addetti della *Nuova religione* sono arrestati, tra cui viene specificato il lavoro di cinquantatre. Sono quattordici preti, nove artigiani (tre conciatori, due sarti, un calzolaio, un fabbro, un venditore di tessuti, un venditore cardatore, un mugnaio), otto magistrati, tre insegnanti, due librai, mentre non si riscontra nessun contadino³⁵⁹. Ad Agen, centro culturale fondamentale per il sud ovest della Francia, il cui raggio di influenza si diffonde anche in Saintonge, si rivela di nuovo utile il riferimento all’indagine svolta nel 1537 dall’inquisitore domenicano Louis de Rochette, già citata a proposito del significato della parola “image”. Rochette fu mandato dal Parlamento di Bordeaux nella città per indagare sulla diffusione dell’eresia nel *Collège*

³⁵⁶ Cf. SCRIBNER 1981.

³⁵⁷ Cf. O.C., p. 208.

³⁵⁸ Documento pubblicato da Henry Patry, si veda PATRY 1902, pp. 77-78.

³⁵⁹ Cf. HELLER 1986, p. 114

di Agen L'inchiesta durò più di un mese, nel quale egli intervistò più di settanta persone, tra notabili, maestri, studenti, mercanti preti, artigiani e servi³⁶⁰. Questa fonte è di prima importanza per capire il milieu della borghesia di una piccola città come Agen, città peculiare per l'importanza del suo *Collège* nel quale numerosi maestri furono arrestati per eresia, come Mathurin Cordier, celebre insegnante originario di Bordeaux e attivo al Collège di Guyenne³⁶¹.

Come si manifestava l'adesione alla riforma da parte degli artigiani di questa parte della Francia? A Saint Jean d'Angély – situato a pochi chilometri di Saintes - due tipi di fenomeni anticattolici si manifestano : le esazioni iconoclastiche dei ceti più modesti, e la possessione e la diffusione di testi da parte delle persone più acculturate. Nel 1551 diversi artigiani furono arrestati per aver rotto numerose opere sacre nelle chiese e i quartieri popolari della città³⁶²; nel 1554 un documento ci informa della profanazione della chiesa di Saint-Révérénd da parte di uomini di bassa estrazione, entrati grazie ad un complice fabbro³⁶³. Tra gli intellettuali si compromisero dei monaci dell'abbazia regenti come Jean Guiton e Pierre Béraud, librai quali Nicolas Lavardin e Jean Salomon ai quali viene difeso « à peine de la hart de mettre ne exposer en vente aucuns livres censurez et reprouvez » come quelli che sono stati trovati da loro.³⁶⁴ Nel 1558 scoppiarono delle manifestazioni iconoclastiche in diverse città del Sud Ovest : Cognac, il 1° novembre «sur le soir qu'il se trouva une image de la Vierge abattue au portail du grand temple saint-Léger» ; a Angoulême il 17 novembre notte vengono commessi degli atti di iconoclastia provocati secondo la testimonianza da artigiani: «La majeure partie sont bons, fidelles et vraiz catholicques. Mais parceque ceste contagion peult venir par la frequentation et apprentissages que font les paouvres artisans en d'autres plus grandes maisons».³⁶⁵ La regione di Saintes è tra quelle dove la Riforma si è impiantata con maggior forza, provocando numerosi episodi di violenze e di iconoclastia come quelli appena citato. Abbiamo visto come la scelta di Bernard Palissy di interrompere la produzione di immagini per le vetrate è stata verosimilmente guidata dalle sue scelte spirituali. Ma la decisione di cominciare da capo una professione, senza passare da nessuno dei canali di

³⁶⁰ Idem, p. 73.

³⁶¹ Sui *collèges* e il loro ruolo nella diffusione delle idee riformate, si veda GARRISSON 1988, pp. 111-138.

³⁶² Idem, p. 109.

³⁶³ Idem, p. 111.

³⁶⁴ Idem, p. 213.

³⁶⁵ Ibidem.

formazione abituali all'epoca, rispondeva anche al desiderio di sperimentare direttamente l'arte ceramica, creandosi un sapere in modo autodidatta, frutto del solo rapporto con la Natura, l'unico "libro" accettato da lui, dopo le Sacre Scritture. È questo aspetto che analizzeremo adesso: la sperimentazione personale come fondamento dell'arte.

II.3. La riforma del sapere

II.3.a. La Pratica al centro del dibattito

Un «semplice artigiano ben poco istruito alle lettere»³⁶⁶, «una persona abietta e di bassa condizione»³⁶⁷, ecco con che parole si autodefinisce Palissy nel 1562, nella dedica al Maresciallo di Montmorency contenuta nella *Recepte véritable*, sebbene egli fosse già autore di due libri ambiziosi dedicati ai "Grands". Un'auto-definizione che, anche se in perfetta linea con la retorica della *captatio benevolentiae*, un *topos* ricorrente nella letteratura artistica dell'epoca, non deve tuttavia essere considerata un mero artificio ma far riflettere sulla condizione dell'artigiano, una figura che nell'Europa rinascimentale è in piena trasformazione. Come capire la posizione ambigua di Palissy, al tempo stesso "meccanico" e "filosofo naturale", che si definisce quasi illetterato pur essendo uno scrittore audace e consapevole del proprio valore? Per rispondere, occorre anzitutto definire il termine "artigiano", che comparirà di frequente nel corso del capitolo. Questa parola designa all'epoca un lavoratore urbano specializzato, detentore di un sapere che gli conferisce uno statuto più elevato rispetto al lavoratore a giornata, non qualificato e collocato sui gradini più bassi della gerarchia sociale delle città. Nel Cinquecento e fino alla fine del Seicento, in Francia – più che in Italia e in Germania – il lavoro manuale, "meccanico", era ancora considerato "vile", come dimostra l'uso del termine all'epoca. Nel *Dictionnaire de la langue française du Seizième siècle* di Edmond Huguet³⁶⁸, alla voce "Mécanique" sono attribuite numerose connotazioni negative: il significato è "colui che fa un lavoro manuale", ma gli esempi letterari che vengono poi riportati mostrano come a tale attività era associato un senso spregiativo, divenendo così sinonimo di basso, povero, addirittura vile. Questa visione dell'artigiano è rimasta immutata nel secolo successivo,

³⁶⁶ Cf. O.C., p. 92.

³⁶⁷ Idem, p. 90.

come si vede nel *Dictionnaire français* di Richelet³⁶⁹ (1680), che di “Mécannique” dà la seguente definizione: «Questo termine, parlando di determinate arti, indica ciò che è opposto a liberale e onorevole: significa basso, villano e poco degno di una persona onesta»³⁷⁰. Limitato da una condizione sociale mortificante – ereditata dall’antica divisione tra arti liberali e arti meccaniche – l’artigiano, Palissy, «est mal à l’aise dans sa condition d’homme mécanique alors qu’il sait lire, travailler, manier des relations de cause à effet, reconnaître la nature et les techniques»³⁷¹. Ritroviamo questo disagio nell’*Art de terre*³⁷², dove il personaggio chiamato *Practique* biasima *Théorique*, che considera l’arte di terra un’arte meccanica: “Giacché la chiami arte meccanica, da me non saprai nulla. [...] Perché devi sapere che (...) bisogna governare il fuoco con una filosofia molto accurata”³⁷³. Tutta l’opera scritta di Palissy esprime l’aspirazione ad essere riconosciuto non come “meccanico” ma come “filosofo”. Per la sua rivendicazione della legittimità del sapere empirico, Palissy è emblematico del movimento di apertura che si avviò progressivamente in Francia durante il Rinascimento, in opposizione a quella che oggi potremmo definire “lobby del sapere”, costituita dagli universitari, esponenti della cultura scolastica, ecclesiastici e professori della Sorbona *in primis*. Tale insegnamento si fondava sullo studio esclusivo delle fonti scritte, prime fra tutte le Sacre Scritture e le opere di Aristotele, e sull’uso del latino come unico mezzo di trasmissione del sapere – rifiuta dunque sia la conoscenza di altre lingue, che consentirebbe l’accesso ai testi originali, sia la traduzione di opere latine in lingua volgare. Un simile atteggiamento, elitario e conservatore, fu rimesso in questione dagli ideali portati dall’umanesimo europeo, ed fu l’oggetto di numerose critiche di letterati, spesso protestanti o evangelici – basti pensare ad opere fondamentali come quelle di François Rabelais³⁷⁴, Margherita di Navarra³⁷⁵ o Clément Marot³⁷⁶ - le cui opere furono colpiti da dalla censura. Quella della lingua, in particolare, diventò una questione centrale nel dibattito in corso a Parigi tra la

³⁶⁸ Cf. HUGUET 1925. Traduzione mia.

³⁶⁹ Cf. RICHELET 1680. Traduzione mia.

³⁷⁰ Cf. FEBVRE 1948, I, p. 23. Citato da ROSSI 1962 [1971], p. 13.

³⁷¹ Cf. FRAGONARD 2000, p. 31.

³⁷² Cf. O.C., pp. 479-500.

³⁷³ Idem, p. 498

³⁷⁴ Sull’evangelismo nell’opera di Rabelais, si veda SCREECH 1967, LE CADET 2010. Per una sintesi delle ricerche sull’evangelismo di Rabelais si veda l’edizione italiana di Lionello Sozzi (RABELAIS 2012).

³⁷⁵ Su Margherita di Navarra, sorella di Francesco I, e la sua “scrittura dello spirito” si veda FEBVRE 1944, CAZAURAN 1995, KREMP 2007, GORRIS 2003, MAGALHÃES 2011.

Sorbona e il Collège Royal³⁷⁷. Durante il Cinquecento, l'università parigina aveva ancora il monopolio dell'insegnamento, diviso in quattro facoltà, Teologia, Diritto, Medicina ed Arti, che ambivano a coprire tutto l'arco delle scienze e delle conoscenze umane. Parallelamente, per volontà del re Francesco Primo nel 1530 fu creato il *Collège Royal*, in seguito chiamato *Collège de France*, un modello di scuola che si diffuse in tutta la Francia, dove i corsi erano gratuiti e aperti a tutti e comprendevano nuove materie quali l'ebraico, il greco e le matematiche. L'importanza di queste scuole è stata evidenziata da Georges Huppert, che vede in esse la manifestazione dello sviluppo di una classe media desiderosa di alzare il proprio livello di cultura, ma interessata anche ad insegnamenti pratici legati alla propria professione, come l'aritmetica essenziale per il commercio³⁷⁸.

È in questo contesto di emancipazione della borghesia che diventò possibile l'affermazione di artigiani talentuosi come Palissy, che grazie alla capacità di leggere e scrivere in volgare divennero protagonisti a pieno titolo della formazione della conoscenza. Il riconoscimento invece della propria ignoranza del latino e del greco, ribadita dal Nostro, rappresenta non tanto l'ammissione di una lacuna, bensì la condizione per l'accesso ad una conoscenza diretta della natura, non condizionata dalla lettura di trattati concettuali. Palissy si inserisce sulla scia di questi artisti, che come Leonardo da Vinci, orgoglioso del suo essere "senza lettere"³⁷⁹, fecero parte del movimento di emancipazione dei lavoratori specializzati, cominciato in Italia e in Germania già nel Quattrocento grazie ad un gran fiorire di trattati tecnici³⁸⁰, testimonianza della volontà di utilizzare i mezzi dei letterati in un campo fino ad allora esclusivamente orale, appannaggio delle botteghe artigiane. Gli altri detentori di un sapere pratico che giocarono un ruolo fondamentale nello sviluppo delle scienze naturali sono i medici che non esitarono a rimettere in questione o a rigettare le autorità antiche. Pensiamo al precursore di questa critica alle fonti, Nicolò Leonicensi, medico ferrarese, che pubblicò un attacco contro la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, colpevole secondo

³⁷⁶ Su Marot e la Riforma, si veda SCREECH 1967, l'edizione critica ai Salmi di Gérard Defaux (MAROT 1995); DEFAUX 1996, 1997; SAUTY 2010. Rimando inoltre al recente volume a cura di WURSTEN 2010.

³⁷⁷ Sul Collège de France si veda FUMAROLI 1995, GADY 1999.

³⁷⁸ Cf. HUPPERT 1984.

³⁷⁹ Cf. Leonardo da Vinci, Codice Atlantico, a 119 v.

³⁸⁰ Questo tema viene discusso nello studio di SMITH 2004, in particolare alle pp. 32-33. Si veda anche MIRANDA 2000.

lui di aver tradito il pensiero di Dioscoride e Galeno³⁸¹. Leoniceno aprì la strada ad una visione critica di testi fino ad allora considerati intoccabili, tramite lo studio filologico da una parte e il confronto con la realtà dell'altra. La trasmissione della propria esperienza nell'ambito della filosofia naturale tramite la pubblicazione di opere scritte è stata ampiamente analizzata dalla Storia della scienza, che ha dimostrato il ruolo determinante degli artigiani nella nascita e nello sviluppo delle discipline scientifiche in Età moderna³⁸². Durante il Rinascimento era ancora dominante una concezione del sapere di matrice aristotelica, diviso in tre ambiti ben separati tra loro: le scienze teoretiche, che hanno il solo scopo di indagare le cause e che costituiscono il fine dell'anima umana; le scienze pratiche, che si realizzano mediante l'azione e il cui fine è immanente all'essere agente; le scienze poietiche, cioè le tecniche relative alla produzione di oggetti, il cui fine risiede nell'oggetto prodotto. Secondo tale concezione, quest'ultima categoria di scienze, relative alla *poiesis*, sarebbero una serie di sperimentazioni non comprese in un sistema deduttivo; è questa la ragione per cui non offrono le stesse certezze della teoria. Di conseguenza non potevano interferire con uno studio che mirava ad una comprensione del mondo di vocazione universale, come lo era l'insegnamento universitario. Tuttavia, anche se è solo nel Seicento che avvenne in pieno la legittimazione dell'*experientia* nella formazione della conoscenza, già nel Cinquecento la divulgazione di un sapere frutto dell'esperienza personale – l' "autoptic authority" come la definisce Pamela o'Long³⁸³ – aveva indebolito lo schema aristotelico. Acquisendo sempre più autorevolezza, il sapere empirico – che rispondeva del resto all'interesse crescente da parte dei ceti più alti per le conoscenze dei "pratici" – permise alle cosiddette arti meccaniche di diventare un elemento fondamentale della vita morale e politica³⁸⁴. Alcuni artigiani riuscirono a conquistare una posizione elevata, per quanto ambigua rispetto all'*élite*, dal momento che essi provenivano pur sempre da uno strato economico-sociale basso ma rivendicavano di essere pienamente legittimati a discutere le teorie basate sulle *autorictates*.

³⁸¹ Si veda *De Plinii, & plurium aliorum medicorum in medicina erroribus*, di Giovanni Mazochio, pubblicato a Ferrara nel 1509.

³⁸² Questo tema viene discusso in numerosi studi. Per la nostra ricerca le opere di riferimento sono ROSSI 1962 [1971]; SMITH 2000 pp. 32-33. Si veda anche O' LONG 2001.

³⁸³ Cf. O' LONG, 1997, pp.1-41.

³⁸⁴ Cf. SMITH 2000, passim.

La riforma del sapere propugnata dagli artigiani consistette in un nuovo approccio allo studio della natura, basato non più sulla lettura dei trattati antichi della tradizione aristotelica, ma sullo studio diretto dei fenomeni mediante la sperimentazione. La coscienza del valore del sapere pratico si esprime nel sonetto conclusivo del secondo scritto pubblicato da Palissy, la *Recepte véritable*, dove irrompe un rovesciamento gerarchico tra il potente ignorante e il povero sapiente:

La grazia del Signore non è di tutti
Come si vede qui nell'arte ingegnosa
Di questo gentil'operaio, che dimostra che dagli alti cieli
La maledizione non è sempre tutt'una.
Poiché benché non possieda la ricchezza opportuna,
Egli possiede invece tal dono prezioso,
Che in quest'arte tanto divina il più ingegnoso
Deve essere stimato, nonostante sia povero.
Come? mi diranno, potremo vedere
Povero e ricco uguali in sapere,
O che il ricco non abbia nessuna scienza?
Non dico questo, però ti assicuro,
Senza timore alcuno,
che sotto un vil' mantello giace gran' sapienza³⁸⁵.

Questo sonetto – anonimo - illustra l'audace intenzione soggiacente alla *Recepte*, cioè nientemeno che l'ambizione a presentarsi come insegnante e consigliere della nobiltà non solo in materia di agricoltura e di architettura militare, ma anche – a proprio rischio e pericolo – di religione, con la breve storia della nascita della chiesa riformata a Saintes. Onnipresente negli scritti di Palissy e di altri artigiani francesi è del resto la denuncia della propria condizione di povertà, che li costringe a lottare per la sopravvivenza laddove potrebbero invece dedicarsi allo studio o alla diffusione delle loro conoscenze – basti

³⁸⁵ Cf. O.C., pp. 81-82. La parte evidenziata in corsivo nella versione originale è : «Quoy me dira quelqu'un, & pourroit on bien voir / Et le pauvre, & le riche egauz en leur sçavoir/ ou que le riche n'eust en soy nulle science?/ Je ne dis pas cela, mais t'ose bien vanter. / Le pauvre de cecy, sans m'en espouvanter/ Que sous un vil manteau gist bien grand'sçapience».

pensare all'esplicito motto del suo stampatore Barthélémy Berton³⁸⁶: "Povreté empesche les bons esprits de parvenir". (fig. 33) L'ultimo versetto è una ripresa quasi alla lettera di un verso di Caecilius Statius, in *Fabula Incognita* "Saepe est etiam sup palliolo sordido sapientia"³⁸⁷, ripreso poi da Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*, dialoghi filosofici nei quali lo scrittore cercò di dimostrare l'immortalità dell'anima, e dimostrò che la felicità non può fondarsi che sulla virtù. Questo riferimento colto potrebbe essere un'ulteriore prova dell'appartenenza di Palissy ad una cerchia di letterati locali, e potrebbe precisarne l'orientamento filosofico, probabilmente neostoico³⁸⁸; ci torneremo nel terzo capitolo. Contemporaneamente a Palissy e in ogni ambito del sapere, emersero autori dalle umili origini e dalla formazione "pratica" che diventarono punti di riferimento per altri artigiani, formando una nuova cultura scientifica parallela a quella teorica, universitaria³⁸⁹. Per quanto riguarda Palissy, è chiara la sua volontà di apparire inserito in una rete di scienziati che condividono la sua "fede" nell'esperienza e l'osservazione. Nei primi due volumi pubblicati ricorrono varie citazioni di personaggi più o meno noti, a testimoniare dell'appartenenza del ceramista ad una cerchia di amatori di scienze naturali. Questi sono esponenti della borghesia *saintongeaise*, amatori illuminati e collezionisti di reperti naturali, con i quali Palissy dialogava e confrontava le sue scoperte: Monsieur Guoy, Babaud, M. de Mesmes et M. Jacques sono nomi citati dal ceramista che insiste nel dimostrare l'effettiva esistenza di questa rete di studiosi, alla quale un vasaio può appartenere a patto che sia anche "filosofo naturale". Allo stesso modo, nella sua ultima pubblicazione, i *Discours*, Palissy elenca gli uditori delle conferenze tenute nell'ambito di ciò che chiama la "Petite Académie" (da lui creata a Parigi nel 1570³⁹⁰), tutti esponenti della riforma della scienza in chiave sperimentale, ma questa volta membri dell'*élite* parigina. L'accademia in questione è di per sé un fenomeno inconsueto e dà prova della formazione di un canale di ricerca scientifica che si discosta da quelli ufficiali, come lo rilevò Jean Céard: "L'idée même de faire leçon est très originale et fait une concurrence

³⁸⁶ Berton, stampatore lionese trasferitosi alla Rochelle, è stato studiato da DROZ 1960.

³⁸⁷ *Fabula incognita*, v. 266, in RIBBECK 1898.

³⁸⁸ Un interessante volume pubblicato di recente da Martin Mulsow tratta di questo concetto di sapere nascosto, sconosciuto dalla storia tradizionale, coniando il nome di "sapere precario". Cf. MULSOW 2012, passim e p. 175.

³⁸⁹ Si veda GILLE 1990 e VERIN 1993. Il ruolo degli artigiani nel rinnovamento dello studio della natura è stato egregiamente studiato da SMITH 2004 al cui volume rimandiamo per approfondire quest'affascinante tematica.

³⁹⁰ Palissy lo cita nell'elenco degli ascoltatori delle sue conferenze, assieme a diversi altri medici. Cf. O.C., pp. 436-439.

déloyale et imprévue aux circuits normaux d'enseignement, ainsi qu'aux réunions de savants"³⁹¹. L'accademia del ceramista era direttamente aperta al pubblico tramite l'affissione di cartelli che invitano alle conferenze, allo scopo dichiarato di poter confrontare le sue teorie sperimentali in materia di filosofia naturale con le opinioni dei letterati. Non avendo potuto leggere le *autorictates* perché ignorante del latino, egli contava sul sapere detenuto dai *doctes*, conoscitori dei *Grecs et Latins*³⁹², per mettere in atto un confronto. Inoltre, il ceramista propone a chi voleva verificare le sue teorie di visitare la sua collezione, una raccolta di reperti esclusivamente minerali, che egli descrive alla fine dei *Discours* con un capitolo intitolato *Coppie des escrits qui sont mis au-dessous des choses merveilleuses, que l'auteur de ce livre a préparé, & mis en ordre en son cabinet, pour prouver toutes les choses contenues en ce livre*³⁹³. Tale iniziativa dimostra nuovamente quanto l'osservazione diretta fosse alla base del suo metodo e del suo insegnamento: agli interlocutori scettici egli non propose argomentazioni teoriche, bensì prove materiali di ciò che affermava, davanti alle quali secondo lui «ceux qui les verront en leurs formes naturelles, seront contrains confesser»³⁹⁴ la verità delle sue teorie in materia di generazione delle pietre. L'elenco dei suoi uditori rivela la presenza dominante di personaggi legati alla cerchia intellettuale del duca François d'Alençon³⁹⁵ e della casata di Navarra, caratterizzate da un'apertura al progresso delle scienze empiriche, nonché da una tolleranza nei confronti dei riformati, il che testimonia l'esistenza di un milieu elevato socialmente e tuttavia interessato al sapere pratico degli artigiani, al punto da frequentarne le lezioni.

Una rete di esponenti della riforma del sapere si delinea anche grazie ai riferimenti del ceramista; egli usa poco e con grande cautela i testi classici, mentre fa volentieri riferimento a testi i cui autori sono in gran parte dei pratici come lui, scienziati e artisti che scrivono in volgare e che fondano sulla loro esperienza il loro approccio alla natura e all'arte. Nell'ambito della medicina, disciplina in pieno mutamento nel '500 – in particolare sotto l'impulso dei chirurghi che rinnovano lo studio dell'anatomia³⁹⁶ –, Palissy

³⁹¹ Idem, p. 434.

³⁹² Idem, pp. 434-435 (tutti i corsivi).

³⁹³ Idem, p. 541. Ci torneremo nell'ultimo capitolo.

³⁹⁴ Ibidem. Da notare l'uso del vocabolo "confesser" appartenente al lessico religioso, che testimonia del parallelismo tra scienza e fede per Palissy.

³⁹⁵ Su questo personaggio si veda BOUCHER 1992, p. 121-131.

³⁹⁶ Come testimoniò La Croix du Maine: «Bernard Palissy [...] florist à Paris agé de 60 ans et plus, et fait leçons de sa science et profession». Cf. GRUDE 1584, p. 31.

ebbe numerosi interlocutori, quali Ambroise Paré, figlio di un artigiano, diventato chirurgo del re e autore di trattati di grande rilievo³⁹⁷, il quale frequentava la sua accademia. Nell'ambito della filosofia naturale gli scritti del ceramista vanno collocati accanto agli studi di diverse figure anch'esse provenienti dal *milieu* artigianale, come il francese Pierre Belon, formatosi come erborista, autore di trattati di zoologia e di botanica che pongono al centro dello studio l'osservazione diretta svolta durante i suoi viaggi³⁹⁸. Si tratta di un approccio alla Natura affine a quello di Palissy, che il ceramista cita esplicitamente nel suo trattato delle pietre³⁹⁹. Un'altra figura che rientra in tale approccio, anche se non è citato esplicitamente, è lo svizzero Conrad Gesner⁴⁰⁰, uno dei più importanti naturalisti del '500, figlio di un semplice conciatore, che realizza un'opera enciclopedica compilando ma soprattutto criticando i testi classici e moderni sulla base delle sue osservazioni e sperimentazioni, principalmente nell'ambito delle scienze naturali. Nello stesso modo gli esponenti delle arti figurative (architetti e artisti) che divennero noti come trattatisti sono punti di riferimento per Palissy: l'architetto Philibert De l'Orme, figlio di un muratore, che oggi viene ricordato principalmente per i suoi scritti⁴⁰¹, è citato e criticato da Palissy nel *Traité des eaux*⁴⁰²; l'architetto Sebastiano Serlio è citato ben tre volte nelle opere di Palissy come modello di trattatista⁴⁰³ – anche lui viene ricordato più per le sue opere su carta - *I Sette libri dell'Architettura* e lo *Straordinario Libro* hanno avuto una diffusione senza precedenti e un impatto determinante sull'architettura francese – che per le sue realizzazioni architettoniche⁴⁰⁴; altro nome importante è quello di Jacques Androuet du Cerceau, correligionario del ceramista, la cui

³⁹⁷ Su «l'existence et la vitalité d'un monde médical « empirique » parallèle à la médecine officielle», si veda VONS 2010. Su Ambroise Paré, si veda BERRIOT SALVADORE 2004.

³⁹⁸ In particolare il suo trattato *La nature et diversité des poissons, avec leurs pourtraictz représentez au plus près du naturel*, C. Estienne, Paris, 1555. Su di lui si veda CEARD 1971, pp. 129-140.

³⁹⁹ Cf. O.C., p. 448.

⁴⁰⁰ Cf. DEWALD 2004.

⁴⁰¹ *Le Nouvelles Invention pour bien bastir et a petits fraiz* (1561) denotano la volontà di dare consigli pratici agli architetti, mentre *l'Architecture* (1567), pur essendo più teorico, è guidato dalla volontà di istruire gli ignoranti.

⁴⁰² Cf. O. C., p. 257, note 9.

⁴⁰³ Serlio è citato tre volte nella *Recepte*, ogni volta assieme a Vitruvio in quanto trattatisti di riferimento: « [...] les anciens Architectes n'ont rien fait qu'avec certaines mesures, et grandes considérations, tesmoins Vistruve, et Sebastiane, qui ont fait certains livres d'architecture. » ; « [...] l'homme n'a aucune ligne directe, ni mesure certaine en toutes ses parties, quelque chose que Victruve, et Sebastiane et autres architectes ayent seu dire, et monstrent par leurs figures. » ; « Je regarday aussi les plans et figures de Victruve et Sebastiane et autres Architectes ». Cf. O.C., p. 170 ; 199 ; 224.

⁴⁰⁴ Cf. FROMMEL 1997.

raccolta di disegni dei *Plus excellents bastiments de France*⁴⁰⁵ è una fonte essenziale per la conoscenza degli edifici rinascimentali francesi. Questi tre architetti citati dal nostro sono accomunati dall'utilizzo delle illustrazioni e dal fatto che tutti usino la lingua vernacolare – riflesso del desiderio di rendere “la teoria più pratica”, accessibile tanto ai tecnici quanto ai letterati “dilettanti” in materia. Lo stesso Palissy prevedeva delle figure per illustrare il suo trattato delle pietre⁴⁰⁶, rendendolo così simile a quello di Conrad Gesner, *De omni rerum fossilium genere* (Zurigo, 1565), un intento che non fu realizzato, probabilmente perché molto costoso. Sempre tra gli artigiani d'arte e i trattatisti con un approccio compatibile con quello di Palissy, va ricordato – come ha fatto E. Kris a suo tempo⁴⁰⁷ – l'orefice Wenzel Jamnitzer, autore di un trattato in latino sulla prospettiva⁴⁰⁸ e di opere figurative naturalistiche che ricordano molto quelle di Palissy - torneremo sul confronto tra i due artisti nell'ultimo capitolo. Paradossalmente sono la loro esperienza e il sapere che hanno accumulato grazie al lavoro “di bottega” che permise a queste figure di uscire dalle corporazioni, acquisendo privilegi che li legavano ai *Grands* e costituendo un'*élite* di artigiani che poneva l'esperienza pratica al centro della conoscenza. Dall'altra parte, alcuni professori universitari difesero la necessità di affiancare delle sperimentazioni pratiche allo studio dei testi della tradizione antica per poter comporre le loro opere, spesso di medicina – come il trattato fondamentale di Andrea Vesalio, che rivoluzionò la conoscenza in materia di anatomia mediante lo studio diretto del corpo⁴⁰⁹, o gli scritti del controverso medico e alchimista Paracelso, il quale rifiutò l'insegnamento tradizionale della medicina basato sulla lettura degli autori greci e latini, al punto da essere bandito dall'università di Basilea dove aveva una cattedra⁴¹⁰.

II.3.b. La critica alla Teoria nelle opere di Palissy

Uno dei fenomeni essenziali per l'affermazione dei pratici nel campo della filosofia naturale è ovviamente la traduzione dei trattati in lingua volgare, a volte corredati da

⁴⁰⁵ Cf. ANDROUET DU CERCEAU 1576-79.

⁴⁰⁶ Cf. O.C., p. 541.

⁴⁰⁷ Cf. KRIS (1926) 2005.

⁴⁰⁸ Cf. JAMNITZER 1568, FLOCON 1964.

⁴⁰⁹ Cf. VESALIUS, *De Humani Corporis Fabrica*, Basilea 1543, opera monumentale illustrata da Jan van Calcar, denuncia centinaia di errori nelle opere di Galeno.

⁴¹⁰ Nella vasta bibliografia dedicata a Paracelso, rimanderei in particolare a PAGEL 1989, e più specificamente su Paracelso e la Francia KAHN 1999 e 2007.

illustrazioni. Realizzate allo scopo di rendere maggiormente disponibile il sapere teorico, queste traduzioni consentivano agli artigiani ignoranti del latino di conoscere e criticare le autorità classiche, proprio come nel caso dello stesso Palissy che conosceva e non mancò di citare i *Dieci libri dell'Architettura* di Vitruvio, tradotti e pubblicati da Jean Martin nel 1547⁴¹¹, e la *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio pubblicata in francese nel 1562⁴¹².

L'accesso alle fonti instaurò un dialogo tra testo ed esperienza da parte di alcuni esponenti della *gens meccanica*, costituendo un approccio decisamente innovativo, che vogliamo definire "riformatore". Già nella *Recepte*, Palissy espresse la sua posizione critica rispetto alle fonti antiche, desacralizzando l'aura degli autori antichi, facendo valere la loro natura umana e quindi per essenza fallibile, opponendo invece la sapienza divina alla conoscenza limitata dell'uomo: « Peut estre tu diras [...] que je ne suis ne Grec, ne Latin [...]. A ce je respons, que les Anciens estoient aussi bien hommes comme nous les Modernes, et qu'ils peuvent aussi bien avoir failli comme nous ». ⁴¹³ Simile affermazione è da capire come una diretta freccia contro l'insegnamento scolastico, e si inserisce in una contestazione caratteristica dei riformati, che rifiutarono la mancanza di spirito critico nel considerare le fonti antiche, la Bibbia essendo l'unico testo di riferimento assoluto da non rimettere in questione.

Circa vent'anni più tardi questa critica diventò il *leitmotiv* della raccolta di trattati intitolata *Discours Admirables*, pubblicata nel 1580 dallo stampatore parigino Martin Le Jeune. Ricordo che i *Discours* sono una serie di brevi scritti che trattano temi di filosofia naturale, afferenti soprattutto all'ambito geologico, che possono essere considerati il testamento intellettuale del ceramista: un'ultima opera che rende pubbliche le conoscenze accumulate durante la sua vita, i suoi scambi con altri scienziati, i suoi numerosi viaggi e le conferenze tenute nella sua «petite académie»⁴¹⁴. Sulla falsariga di numerosi trattati scientifici e filosofici della sua epoca⁴¹⁵, nonché, come ha notato Keith Cameron, dei catechismi riformati⁴¹⁶, Palissy scelse la forma dialogica per esporre le sue teorie, mettendo in scena una sorta di duello intellettuale tra *Théorique*, il portavoce delle opinioni fondate sulla tradizione accademica, e *Practique* che al contrario rivendica

⁴¹¹ Traduzione di Jean Martin pubblicata in Francia nel 1547, illustrata e commentata da Jean Goujon.

⁴¹² Cf. PLINIO IL VECCHIO, *Storia Naturale*, pubblicata in Francia per la prima volta in traduzione completa nel 1562 da Antoine du Pinet a Parigi.

⁴¹³ Cf. O.C., p. 158.

⁴¹⁴ Cf. O.C., p. 251.

⁴¹⁵ Sulla diffusione del dialogo filosofico in Francia nel Rinascimento, si veda BENOUIS 1976.

la legittimità e sottolinea l'importanza dell'osservazione diretta dei fenomeni. La scelta stessa del dialogo permette di esprimere chiaramente la difesa della pratica contro il sapere teorico, poiché è *Théorique* che fa le domande mentre *Pratique* risponde, dimostrando la sua superiorità. Per il ceramista l'osservazione della Creazione – il *Libro della Natura* – è l'unica autorità accettabile perché è l'espressione di Dio, il “souverain fontenier”⁴¹⁷. Sulla base della sua esperienza empirica, egli volle confrontarsi con i testi classici – in particolare con Vitruvio e Plinio il Vecchio –, e con i teorici moderni, come ad esempio Girolamo Cardano (1501-1576)⁴¹⁸, un altro campione della Pratica contro la Teoria, e le autorità contemporanee in termini di filosofia naturale quali Georgius Agricola (1494-1555)⁴¹⁹ e Paracelso(1493-1541)⁴²⁰.

Nel trattato dedicato alle acque e fontane, insorse in quanto artigiano e fontaniere anche contro gli errori tecnici e le credenze erranee dei suoi contemporanei, nello specifico Philibert de l'Orme⁴²¹. Senza dilungarci nell'analisi approfondita del trattato, che è già stata proposta in altra sede⁴²², vorremmo qui sottolineare come l'innovazione stia nell'instaurare un dialogo critico con queste fonti⁴²³, con le quali Palissy si trova a volte in accordo, ma molto più spesso in contrasto, come in merito all'opinione espressa da *Théorique* secondo la quale se l'invenzione è antica è necessariamente utile ed efficace⁴²⁴. Opponendosi al pregiudizio di una verità incontestabile detenuta dai testi antichi, Palissy si dimostrò moderno e audace perché osò porre uno sguardo critico su invenzioni «da sempre» usate⁴²⁵, e come un filologo umanista che riscopre il senso originario di un termine antico, egli intendeva restaurare il corretto uso delle tecniche di ingegneria

⁴¹⁶ Cf. PALISSY 1563 [1988], p. 18-19.

⁴¹⁷ Cf. O.C., p. 292.

⁴¹⁸ Palissy ha verosimilmente letto nella traduzione di Richard Le Blanc, *Les livres de Hiérome Cardanus*, pubblicata nel 1556. Sulla relazione tra Cardano e Palissy si veda DUHEM 1955.

⁴¹⁹ Lo studioso tedesco Georgius Agricola è considerato “padre” della metallurgia e della mineralogia. Portò un contributo essenziale allo studio dei metalli con il *De re metallica*, pubblicato da Froben a Basilea nel 1556.

⁴²⁰ Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim detto Paracelsus o Paracelso si dedicò a diversi ambiti del sapere, dalla medicina all'astrologia, proponendo una nuova teoria della materia. Su di lui si veda l'introduzione di PAGEL 1989.

⁴²¹ O.C., p. 268.

⁴²² Cf. FERDINAND 2012.

⁴²³ E' stato dimostrato da Barthélémy Faujas de Saint-Fond e Paul-Antoine Cap che Palissy si serve spesso di tali riferimenti nelle proprie teorie. Cf. PALISSY 1563-1580 [1777] e PALISSY 1563-1580 [1844].

⁴²⁴ Cf. O.C., p. 256: «Comment est-ce que tu oses mespriser une invention si ingenieuse, et tant utile, veu que toy mesmes confesse qu'elle est inventée par les anciens, et de tout temps l'on en a usé pour la conservation des navires».

⁴²⁵ Cf. O.C., p. 256, la battuta di *Théorique*: “Comment est-ce que tu peux mespriser une invention si ingenieuse [...] que de tous temps on a l'on en a usé”.

antiche. Sempre allo scopo di combattere le false credenze, egli si burlava apertamente dei possessori del sapere libresco, affermando di nuovo la superiorità del protagonista chiamato *Practique*, che con tono chiaramente provocatorio pretendeva di aver compreso il fenomeno delle fonti calde dall'osservazione di una pentola riempita di acqua.

Veux tu que je te dise le livre des philosophes, où j'ay appris ces beaux secrets? Ce n'a esté qu'un chaudron à demy plein d'eau (...)⁴²⁶

Questo tono sarcastico, che prende di mira i “filosofi”, cioè i teorici che ritengono che non ci sia «rien de bon s'il ne vient des Latins»⁴²⁷, è piuttosto ricorrente nei *Discours* a proposito del sapere considerato erroneo, e nella *Recepte* a proposito del clero e della religione cattolica. In quest'ultima, lo stesso tono è usato sia per incoraggiare una riforma che prenda di mira l'immobilità del sapere, sia per denunciare le devianze dei rappresentanti della Chiesa. La convinzione di essere nella retta via della conoscenza si esprime chiaramente con l'affermazione: «Je suis tout certain que je gagneray contre toy et contre tous ceux qui sont de ton opinion, fut ce Aristote et tous les plus excellents Philosophes qui furent iamais : car ie suis tout asseuré que mon opinion est véritable»⁴²⁸. Questo passo sottolinea quanto Palissy si dimostrò radicale nel suo affermare la superiorità assoluta della Pratica, mentre i rappresentanti della « Nuova scienza» come Paracelso tendevano ad affermare comunque la necessità di usare sia la teoria che l'esperienza. È questo il caso di Philibert De l'Orme, che nell'*Epistre aux lecteurs dell'Architecture* (1576) denunciò sia chi usava solo le “œuvres manuelles” sia chi usava “les lettres seules”, mentre elogiò “Ceux qui ont voulu conioindre & accoupler l'un avec l'autre, c'est à dire les lettres et disciplines avecques l'usage et pratique de l'art, ou, si vous voulez, la theorique avecque ladite pratique”⁴²⁹.

De l'Orme rimprovera i suoi predecessori chiamandoli “mauvais architectes” che si sono fermati alle sole lettere, dando dei progetti irrealizzabili perché non hanno competenze

⁴²⁶ Idem, p. 274.

⁴²⁷ Idem, p. 285.

⁴²⁸ Idem, p. 282.

⁴²⁹ Cf. DE L'ORME 1576, *Epistre au lecteur*, n.p.

tecniche⁴³⁰. Invece la posizione di Palissy si radicalizza ulteriormente nei *Discours*, visto che nell' "Advertissement aux lecteurs" scrive di voler

advertir que tu te donnes garde de enyvrer ton esprit de sciences escriptes aux cabinets par une théorique imaginative ou crichetée de quelque livre escrit par imagination de ceux qui n'ont rien practiqué, & te donnes garde de croire les opinions de ceux qui disent & soustiennent que theorique a engendré la pratique⁴³¹.

In quest'ultima affermazione emerge anche il carattere volutamente polemico dei trattati degli "empirici", la cui diffusione generava dibattiti - spesso pubblicati - colmi di attacchi e di risposte altrettanto decise riguardo a temi scientifici, molto spesso medici, come nel caso del dibattito sull'oro potabile⁴³² o sulla fabbricazione della teriaca⁴³³, due argomenti a proposito dei quali Palissy prese posizione in modo violento per opporre un ragionamento "razionale" alle superstizioni allora correnti.

Abbiamo visto quanto la pratica, attraverso l'esperienza, sia un tratto caratteristico dell'approccio di Palissy alla filosofia naturale, che viene ribadito in particolare nei suoi *Discours Admirables*. All'interno di questa raccolta, incentrata soprattutto su problemi di geologia e di idrologia, Palissy inserì un trattato relativo all'*Arte di Terra*, cioè agli esperimenti che egli compiette nell'ambito della sua attività di ceramista. Esiste una relazione tra l'approccio di Palissy allo studio della natura e la sua creazione artistica? Come si traduce in arte il primato dato all'esperienza in altre discipline?

II.3.c. L'esperienza dell'arte

Palissy non acquisì le conoscenze relative alla pratica della ceramica né grazie ad un apprendistato presso la bottega di un maestro vasaio, né per trasmissione filiale, com'era invece consuetudine all'epoca nei diversi ambiti dell'artigianato. Egli dichiara di non aver fatto alcun apprendistato in quel campo, e di aver preso l'iniziativa di cominciare l'attività di ceramista abbastanza tardi, attorno agli anni Quaranta del Cinquecento, imparando da solo "il mestiere" grazie ad un metodo empirico e alle sue conoscenze tecniche acquisite

⁴³⁰ Ibidem.

⁴³¹ Cf. O.C., p. 249.

⁴³² Cf. « Traité de l'or potable », in Idem, pp. 367-376.

quando esercitava la professione di pittore su vetro. Anche se fino ad ora non sono stati trovati documenti relativi alla sua prima attività, essa è testimoniata da riferimenti continui, presenti tanto nella *Recepte* quanto nei *Discours*, che dimostrano l'ottima conoscenza sia dell'uso dei colori per ornare i vetri, sia delle proprietà dei materiali (a tale proposito è importante ricordare la sua teoria del sale⁴³⁴).

Questa padronanza delle proprietà dei materiali indispensabili all'arte vetraria è del resto il presupposto imprescindibile della sua scelta dell'arte ceramica, e si colloca alla base delle sue ricerche in materia di filosofia naturale. Palissy insiste sul carattere redditizio⁴³⁵ e nobile⁴³⁶ di questa professione quando scrive: "Il loro status è nobile e gli uomini che vi si dedicano sono nobili: ma diversi sono i gentiluomini che preferirebbero essere plebei e avere abbastanza per pagare i sussidi dei principi"⁴³⁷. Tale affermazione si riferisce alla peculiarità dello status del pittore su vetro: all'epoca, alcuni di questi pittori venivano chiamati "gentilhommes verriers" proprio perché erano nobili ai quali venne concesso di praticare l'arte vetraria senza tuttavia perdere il loro titolo. Godevano di uno statuto privilegiato nella gerarchia dei lavoratori grazie ad una decisione risalente a Carlo VII⁴³⁸, e di conseguenza occupavano una posizione socialmente invidiabile che si rispecchiava in tutta la professione.

Nel primo statuto della corporazione dei vetrai di Parigi -risalendo agli statuti della città del 1467- che raggruppava i mestieri in 61 compagnie, i "peintres verriers" o «voirriers» facevano parte della trentacinquesima, insieme ai pittori, ai ricamatori e ai fabbricanti di indumenti religiosi⁴³⁹. Ora, se pensiamo alla struttura gerarchica propria della società dell'*Ancien Régime*, lasciare una professione di tale pregio per intraprenderne un'altra per la quale tra l'altro non si è stati neppure formati sembra un percorso assolutamente

⁴³³ Cf. « Du Mitridat, ou Thériaque », in idem, pp. 379- 384.

⁴³⁴ Nel dialogo tra Demande e Responce a proposito del sale si veda ad esempio O. C., pp. 114-115. Nei *Discours* i riferimenti sono numerosi : a proposito del salicor p. 456, a proposito dei colori dei vetri p. 459 ecc. Sulla teoria del sale in generale si veda FELLER 2007.

⁴³⁵ "Or quand j'étais en de telles commissions j'étais très bien payé, aussi ai-je entretenu longtemps la vitrerie, jusqu'à ce que j'aie été assuré pouvoir vivre de l'art de terre." O.C., p. 484.

⁴³⁶ Sullo statuto dei vetrai nell'alto Medioevo e nel Rinascimento, in particolare nella regione del Sud-Ovest della Francia, si veda SAINT-SAUD 1940.

⁴³⁷ Cf. O.C., p. 480. "L'estat en est noble et les hommes qui y besognent sont nobles: mais plusieurs sont gentilhommes pour exercer cet art, qui voudraient être roturiers et avoir de quoi payer les subsides des princes".

⁴³⁸ Si veda BROWN 1992, LEPROUX 1988.

⁴³⁹ Cf. LESPINASSE 1879.

inconsueto che non corrisponde affatto ai codici sociali, secondo i quali l'artigiano deve fare i conti con la propria corporazione di appartenenza⁴⁴⁰.

In realtà questo cambio di professione è possibile proprio perché il mestiere di vasaio non afferisce ad alcuna corporazione, come dimostra le *Livre des mestiers* d'Etienne Boileau: "Comment devenir potier? Quiconques veut estre potier de terre à Paris, estre le puet, pour que il ait de coi et il faire le sache"⁴⁴¹. Prova della singolarità della scelta di Palissy di cambiare lavoro è l'incomprensione che questa genera tra i suoi conoscenti, i quali lo disprezzano quando egli viene a trovarsi in una condizione di miseria perché «Il luy appartient bien de mourir de faim, par ce qu'il *delaisse son mestier*»⁴⁴².

A questo punto è doveroso interrogarci sullo statuto conferito alla professione di vasaio. Paradossalmente, benché i manufatti dell' "arte di terra" siano tra i più studiati dall'archeologia, proprio per il gran numero di reperti pervenutici, i dati relativi al mestiere di vasaio sono scarsi, e di conseguenza la conoscenza della professione in Età moderna rimane ancora poco studiata⁴⁴³. Gli studi esistenti fanno emergere che il posto occupato dai vasai nella gerarchia sociale durante i Quattro e Cinquecento godeva di scarsa considerazione come fa notare la storica Danièle-Alexandre Bidon: "Le potier, bas-placé dans l'échelle sociale, fabriquait surtout des pots de faible valeur, déjà largement concurrencés, à la fin du Moyen-âge, par bien d'autres matériaux : le bois ou l'osier depuis toujours, les métaux depuis le XVIe siècle dans toutes les classes sociales, le verre aux temps modernes surtout en milieu rural"⁴⁴⁴. Inoltre il lavoro di vasaio rimase un lavoro saltuario più che una vera specializzazione: "Même dans les villages spécialisés surtout connus pour la Saintonge, l'artisanat céramique reste, dans une certaine mesure, un travail d'appoint, peut-être parce que saisonnier : la production s'arrête en hiver"⁴⁴⁵. In effetti il vasaio è spesso anche un lavoratore agricolo, come testimonia la nozione di "potier-paysan", cioè la combinazione per un solo uomo di questi due lavori a seconda del periodo dell'anno, molto diffusa in epoca medievale⁴⁴⁶. La concezione della "terra" non solo come medium dei manufatti ma anche come terreno da coltivare è uno dei temi che

⁴⁴⁰ Sulla vita sociale degli artigiani francesi in età moderna si veda HAUSER [1899] 1982.

⁴⁴¹ Tratto da BOILEAU 1777, pubblicato in LESPINASSE e BONNARDOT 1879, p. 151.

⁴⁴² Cf. O.C., p. 490. Corsivo mio.

⁴⁴³ Si veda l'articolo di BIDON 1986.

⁴⁴⁴ Idem, p. 91.

⁴⁴⁵ Idem, p. 73.

⁴⁴⁶ Idem, pp. 72-73.

emerge dagli scritti di Palissy come vedremo a proposito del progetto di giardino della *Recepte véritable*.

Questo duplice status di vasaio/contadino può spiegare la posizione socialmente inferiore del vasaio rispetto al pittore su vetro, testimoniata per esempio dalle famose incisioni di Jost Amman nell'opera enciclopedica *Panoplia Omnium Liberalium Mechanicarum et Seden-tiarum Artium Genera Continens*⁴⁴⁷. Queste incisioni raffigurano i diversi costumi propri dei mestieri della società, e costituiscono una fonte preziosa per capire le modalità di lavoro e la struttura gerarchica della società. Se confrontiamo il pittore su vetro (fig. 34) col ceramista (fig. 35), percepiamo chiaramente la differenza di prestigio sociale. Il secondo è collocato verso la fine dell'elenco dei mestieri, mentre il pittore su vetro, il "glasmaler", è collocato poco dopo il pittore. Nelle raffigurazioni, vediamo il pittore su vetro in veste di gentiluomo, in uno studio dove ci sono anche dei libri, e la didascalia che accompagna l'immagine riflette la stima di cui gode: «Mi chiamano pittore su vetro/ posso fondere nei vetri / delle opere d'arte. / Faccio magnifiche persone / donne e uomini nobili / ritratte assieme ai loro figli / e le insegne e gli scudi della loro casata / così che si possa riconoscere con essi / da dove proviene questa famiglia»⁴⁴⁸.

Al contrario, il ceramista non era considerato un creatore ma un meccanico, vicino al mondo rustico dei contadini; così lo raffigura l'incisione che lo mostra davanti ad un tornio, circondato da manufatti destinati all'uso quotidiano; sullo sfondo, una finestra aperta su un paesaggio popolato da contadini. La didascalia dell'incisione insiste sul carattere manuale del lavoro e sull'uso comune delle realizzazioni del vasaio: "L'argilla pigio con il mio piede / mescolato con capelli / poi devo buttare un mucchio sul disco / che devo far girare con i piedi. / Faccio brocche / pentole / piastrelle di coccio / li smalto e li coloro / poi li brucio nel fuoco / Corebus mi diede l'arte come contributo"⁴⁴⁹.

Data questa differenza di statuto tra le due professioni, e l'ambizione del ceramista di essere considerato un "filosofo", la sua scelta di rinunciare alla prima professione per praticare l'arte di terra desta perplessità. Perché scegliere di abbandonare un mestiere redditizio e ben considerato nella gerarchia delle professioni per iniziarne un altro meno

⁴⁴⁷ Cf. AMMAN 1568.

⁴⁴⁸ „Einen Glaßmaler heist man mich/ In die Glässer kan schmelzen ich/ Bildwerck / mach herrliche Person/ Adelich Frauen unde Mann/ Sampt iren Kindern abgebild/ Und ires gschlechts Wappen und Schilt/ Daß man erkennen kan darbey/ Wann diß Geschlecht herkommen sey“. Cf. AMMAN 1568. Traduzione di Sandra Hofer.

⁴⁴⁹ Cf. AMMAN 1568. Traduzione di Sandra Hofer.

apprezzato e che non conosce affatto? Abbiamo visto all'inizio di questo capitolo quanto il contesto spirituale avesse potuto giocare un ruolo nella scelta di abbandonare la pittura su vetro dedicata a tematiche sacra. Un altro fattore spiega non tanto la scelta dell'arte ceramica, ma la scelta di cominciare un mestiere in modo autodidatta. Il ceramista ha dedicato uno spazio rilevante dei suoi scritti alla sua attività artistica: la sua prima pubblicazione, del 1562, intitolata *Architecture et Ordonnance de la grotte rustique*⁴⁵⁰, è dedicata alla descrizione della grotta di ceramica che sta realizzando su commissione del connestabile Anne de Montmorency, e costituisce la descrizione più estesa di grotta rinascimentale a noi nota; nel 1563, nella *Recepte véritable*, dedica una parte rilevante dell'opera al progetto di un giardino dedicato al diletto e alla meditazione spirituale⁴⁵¹; infine, nel 1580 i *Discours Admirables* contano un intero trattato sulla sua esperienza di ceramista, il *Traité de l'Art de Terre*.

In quest'ultimo scritto, Palissy insistette sulla differenza tra un lavoro manuale sprovvisto di riflessione e di consapevolezza e un lavoro manuale svolto con una mentalità analitica, che egli chiama "filosofia", termine peraltro di ambigua accezione nel suo lessico poiché lo usa sia in senso negativo quando parla dei filosofi esponenti della tradizione teorica, sia in senso estremamente positivo se riferito ad un sapere frutto della conoscenza pratica, come nel caso della qualifica di "filosofo naturale". La nozione di sperimentazione personale nonché delle difficoltà incontrate durante il processo creativo si pone al centro della sua valutazione dell'arte: in effetti la fama di Palissy, il vero e proprio mito che si è creato attorno alla sua figura, non è legato solo ai manufatti in quanto tali, bensì al racconto della loro genesi, narrata nell'*Arte di terra* come una travagliata ricerca dello smalto connotata da misticismo e da riferimenti biblici.

Il lungo passo narra la sua conversione professionale e la realizzazione delle prime opere, e la ricerca dello smalto bianco perfetto, cioè la reinvenzione solitaria di una tecnica che in realtà era già in uso, la maiolica⁴⁵². Questa ricerca durò più di dieci anni, fu percorsa da ostacoli, e il racconto fa apparire il nostro quale vero martire disposto al sacrificio di sé pur di raggiungere la perfezione dell'arte. Ben lungi dal vergognarsi della sua professione di vasaio, Palissy rivendica la sua scelta e ne trae un orgoglio molto più vivo di quello che

⁴⁵⁰ Cf. *Architecture et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le Duc de Montmorancy, Pair et Connestable de France*, La Rochelle, Barthélémy Berton, 1563.

⁴⁵¹ Cf. *Récepte véritable*, par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors, La Rochelle, Barthélémy Berton, 1563.

gli suscitava il lavoro di vetraio, per il quale non sembra avere sperimentato tecniche particolari. Benché solo relativamente affidabile vista la sua natura inevitabilmente soggettiva, tale racconto è fondamentale per capire la ricerca artistica del nostro⁴⁵³. Questa narrazione dell'“ispirazione”, o rivelazione estetica, per quanto possa essere avvicinata ad altre narrazioni biografiche di artisti affermati – pensiamo in particolare all'orefice di corte Benvenuto Cellini⁴⁵⁴ –, si adatta ben poco ad un artigiano modesto quale doveva essere Palissy al momento del racconto.

Una chiave di lettura di tale testimonianza risiede secondo me proprio nell'insistenza con cui egli afferma con orgoglio il fatto di essere un autodidatta, rivendicando il successo di aver scoperto da solo la tecnica dello smalto e della cottura, a forza di sperimentazioni, di errori e di correzioni. Il racconto dimostra la messa in pratica dell'etica epistemologica di Palissy, quella della sperimentazione come base di ogni conoscenza, anche se a duro prezzo, come si evince dalla drammatica descrizione delle sue fatiche. La scelta di cambiare professione lo portò in effetti a cominciare da zero l'apprendistato, attraverso una ricerca accanita che gli provocò miseria materiale, morale e fisica.

La dimensione drammatica, sviluppata in crescendo, evoca in modo molto chiaro le fatiche fisiche del ceramista che lo portano quasi alla morte:

Tutti questi errori mi hanno causato così tanto lavoro e tanta tristezza dello spirito che prima di aver reso tutti i miei smalti fondibili ad una stessa temperatura di fuoco ho pensato che sarei arrivato alla porta del sepolcro: [...] nell'arco di più di dieci anni mi sono trovato ad essere così provato che non c'era più alcuna forma né apparenza di rilievo sulle braccia e le gambe. Le mie gambe erano tutte dritte⁴⁵⁵

La necessità di superare gli ostacoli morali – lo scoraggiamento e le critiche – nonché quelli fisici, generati dalla ricerca personale, viene ribadita dal protagonista Praticque che

⁴⁵² Cf. PERRIN 2004.

⁴⁵³ Si veda la citazione del passo all'inizio di questo capitolo.

⁴⁵⁴ Cf. CELLINI (1728) 2007. Su Cellini si veda in particolare il recente studio di COLE 2002.

⁴⁵⁵ Cf. O. C., p. 495: “Toutes ces fautes m'ont causé un tel labeur et tristesse d'esprit, qu'au paravant que j'aye eu rendu mes esmaux fusibles à un mesme degré de feu, j'ay cuidé entrer jusques à la porte du sepulchre: [...] je me suis trouvé en l'espace de plus de dix ans si fort escoulé en ma personne qu'il n'y avoit aucune forme ny apparence de bosse aux bras ny aux jambes: ains estoient mesdites jambes étaient toutes d'une venue”.

rifiuta di svelare il segreto della realizzazione dello smalto finalmente scoperto, argomentando così la sua posizione:

Quando avrò impiegato mille rame di carta per scriverti tutti gli incidenti che mi sono avvenuti cercando quest'arte, stai certo che anche se hai uno spirito buono ti succederà di fare ancora un migliaio di errori, i quali non possono essere spiegati con le lettere, e anche qualora tu li avessi per iscritto, non li crederesti prima che la pratica ti abbia dato mille afflizioni⁴⁵⁶.

Nella mente di Palissy, è proprio il lavoro di sperimentazione manuale, la conoscenza dei materiali e delle loro reazioni, nonché la fatica sperimentata, che vale come criterio per dimostrare il carattere intellettuale della sua arte e la sua appartenenza alle arti liberali, alla "filosofia" per usare le sue stesse parole. Questa distinzione tra le arti potrebbe sembrare simile alla rivendicazione nata nel Quattrocento di alcuni artisti italiani di vedere la loro attività giungere alla qualifica di arte liberale; tuttavia il ceramista assume una posizione ambigua è distinta nel definire la sua arte. Certo la fatica fisica estrema, il superamento di sé stesso generato dalla pratica di un'arte o di una scienza, è un *topos* presente in altri scritti autobiografici dell'epoca. Marie-Madeleine Fragonard evocò al riguardo possibili confronti: tra gli artisti Benvenuto Cellini e Michelangelo, tra gli scienziati Girolamo Cardano e Paracelso⁴⁵⁷, ma anche autori più vicini al nostro come Denis Zécaire e Bernard Le Trévisan, autori di due trattati sui metalli nel 1567.⁴⁵⁸ Il racconto della genesi dell'opera è secondo Michel Jeanneret caratteristica della teoria dell'arte umanistica ispirata al neoplatonismo fiorentino: «Una teoria dell'arte privilegiata, tra gli umanisti, valorizza la messinscena della genesi dell'opera. A partire del cerchio neoplatonico di Firenze, poi presto attraverso tutta l'Europa letterata, la riflessione estetica prende le sembianze di una psicologia della creazione ; l'interesse si concentra sulla persona dell'artista e del momento magico in cui inventa il suo disegno. È l'irruzione dell'uomo nell'opera e dell'irrazionale nella tecnica. »⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Cf. O. C., p. 485.

⁴⁵⁷ Cf. l'introduzione delle O.C.

⁴⁵⁸ *De la vraye Philosophie naturelle des métaux* de Denis Zécaire e il *Traité sur le même subject* di Bernard Le Trévisan furono pubblicati insieme ad Anversa nel 1567. Cf O.C., nota p. 485.

⁴⁵⁹ Cf. JEANNERET p. 239.

Questa considerazione vale per la maggior parte della teoria dell'arte dell'epoca, che tende a ridimensionare le reali proporzioni del lavoro manuale e a enfatizzare la parte giocata dall'intelletto, proprio nell'ottica di rivendicare uno statuto liberale per l'artista. Lo vediamo nella trattatistica rinascimentale, da Alberti⁴⁶⁰ a Vasari⁴⁶¹ per citare solo loro, che ancorano la dignità e il valore dell'artista alla sua capacità di progettare, di "disegnare" l'opera, cosa ben diversa dal semplice copiare dell'uomo meccanico, tipica secondo tale concezione della tradizione medievale. Essi determinano il formarsi di una teoria dell'arte basata su criteri di valutazione delle opere che saranno validi poi per tutta la critica e l'arte occidentale successive. Questi criteri o qualità, elencati da Vasari nel *Proemio* della terza parte delle *Vite*, sono "i cinque aggiunti che io nominai e discorrer succintamente donde sia nato quel vero buono", cioè "la regola nell'architettura" ossia il seguire il canone vitruviano, "il disegno" ossia "lo imitare il più bello della natura in tutte le figure", "la maniera" ossia "l'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle", l'"invenzione" cioè la capacità a comporre le scene appartenenti alla "pittura di storia", che viene posta al vertice della gerarchia dei soggetti da Vasari, in quanto rappresenta narrazioni tratte dai testi sacri o dalle fonti antiche. Infine il teorico aretino insiste sulla "grazia"⁴⁶², cioè la bellezza e l'armonia dell'immagine, raggiunta dagli artisti eccellenti. Tali criteri, che servirono a Vasari per giudicare il valore dell'opera e per affermare lo statuto di arti liberali per la pittura, la scultura e l'architettura, sono ben diversi dagli argomenti usati da Palissy per difendere il suo atto creativo. Il paragone è legittimo perché al pari di un pittore, il ceramista considera fermamente che la sua attività sia frutto dell'intelletto, per cui potremmo aspettarci un ragionamento simile a quella di Vasari per rivendicare uno status liberale. Invece Palissy non si avvale dell'uso del disegno quale criterio determinante, e sembra invece relegarlo ad un ruolo secondario, per non dire che lo rigetta completamente, come vedremo più avanti. Palissy si considera "inventeur" e "filosofo" non perché disegna, progetta teoricamente, ma proprio perché la sua arte è frutto di conoscenze basate sull'esperienza pratica. E' la propria capacità a conoscere le materie e le loro reazioni, e quindi a dedurre un metodo, una tecnica che permetta di padroneggiarle che costituisce per lui il vero valore dell'arte. In questo senso

⁴⁶⁰ Cf. ALBERTI, *De re edificatoria* (1485); *De Pictura* (1435 ca); *De statua* (1462 ca).

⁴⁶¹ VASARI 1568. Sull'emancipazione dell'artista nel Rinascimento si veda in particolare KEMPERS 1992, KANTOROWICZ 1995, WOODS MARSDEN 1998, AMES LEWIS 2002.

⁴⁶² Tutte le citazioni sono tratte da BAROCCHI 1971.

si distacca anche dalla visione proposta da Leonardo da Vinci, che per la sua attività poliedrica e in particolare per l'attenzione che rivolge allo studio della natura si presta anche lui ad un confronto con l'approccio palissiano. Nei suoi scritti sulla pittura trattati dal *Codex Urbinas Latinus 1270*, anche il genio toscano affermò l'importanza della pratica come parte imprescindibile della filosofia naturale e dell'arte. In effetti, alla domanda se "la pittura è scienza o no"⁴⁶³, egli afferma che "quelle scienze sieno vane e piene d'errori le quali non sonno nate dall'esperienza, madre d'ogni certezza"⁴⁶⁴. Tuttavia, se egli celebrò l'importanza dell'esperienza, contrariamente a Palissy non esaltò la fatica, anche fisica, del creatore, dimostrando invece di disprezzarla: a proposito della scultura egli scrive "La scultura non è scienza, ma è arte mechanichissima, *perché genera sudore e fatica fisica al suo operatore*"⁴⁶⁵. In Leonardo, come negli altri trattati artistici dell'epoca, troviamo la stessa denigrazione per il lavoro fisico e per la manualità che abbiamo visto nelle definizioni di "mécanique" dei dizionari che abbiamo citato all'inizio del capitolo. Lo spregio espresso da Palissy nei confronti del lavoro meccanico non riguarda la fatica fisica, che viene al contrario esaltata, bensì il lavoro privo di riflessione e di consapevolezza. La lunga e travagliata ricerca dello smalto è parte integrante dell'opera multiforme: non si possono capire le sue opere senza avere in mente il lungo processo tecnico da autodidatta, che risulta peraltro molto originale per l'epoca. Questo desiderio di sperimentare e conoscere, quella *curiositas* che caratterizza l'umanesimo, è tuttavia sempre segnato dalla profonda fede di Palissy, che riconosce nelle proprie doti e successi la manifestazione della Provvidenza divina. Le sue sperimentazioni, la grande fatica generata dalle difficoltà incontrate sono necessarie per svelare il proprio talento che Dio ha avuta la generosità di concedergli. Alla fine della *Dedica al lettore* della *Recepte* Palissy scrive: "ils trouveront que nul homme ne m'a apprins de savoir faire la besongne susdite. Si dunque il a pleu à Dieu de me distribuer de ses dons en l'art de terre, qui voudra nier qu'il ne soit aussi puissant de me donner d'entendre quelquechose en l'art militaire, lequel est plus apprins par nature, ou sens naturel, que non pas par pratique?"⁴⁶⁶ Ma torneremo su questo aspetto fondamentale, la dimensione spirituale della ricerca scientifica nell'ultimo capitolo.

⁴⁶³ Idem, p. 68.

⁴⁶⁴ Idem, p. 69.

⁴⁶⁵ Citato da BAROCCHI 1973, p. 73. Corsivo mio.

⁴⁶⁶ Cf. O.C., p. 91-92.

Vorrei invece adesso proporre una riflessione sull'essenza dello stile rustico di Palissy attraverso lo studio dell'opera maggiormente descritta da lui, la grotta per il Connestabile di Montmorency.

CAPITOLO III. L'estetica rustica delle grotte un processo di "decivilizzazione"

L'aggettivo "rustique" appare frequentemente negli scritti di Palissy, e perfino su un frammento in ceramica oggi conservato ad Ecouen (fig.36), reperto, scoperto durante gli scavi delle Tuileries, che rappresenta nel suo genere un *unicum* nel percorso dell'artista in quanto portatore di una iscrizione – l'unico altro esempio essendo ormai ridotto allo stato di frammento, mi riferisco al pezzo ornato della lettera "A", che potrebbe trovare riscontro nel motto di Anne de Montmorency "Aplanos", cioè "Dritto, senza deviare"⁴⁶⁷ (fig. 37). Come testimoniano il frontespizio della *Recepte*, ove Palissy si firma "ouvrier de terre et inventeur des Rustiques Figulines du Roy et de Monseigneur le Duc de Montmorency" e quello dei *Discours*, in cui l'artista si presenta come "inventeur des rustiques figulines du Roy, et de la Roynne sa mere", nei suoi scritti il nostro poliedrico ceramista ricorre al termine di "rustico" per descrivere le proprie creazioni ma anche, e soprattutto, per identificare il suo stesso *status* di artefice. A partire dall'ottavo decennio del XVI sec., oltre che nella sua produzione letteraria, il titolo di "inventeur des rustiques figulines"⁴⁶⁸ compare in fonti documentarie riferite all'artista, come ad esempio in una procura del 20 novembre 1570 o nel contratto di vendita del 9 luglio 1575⁴⁶⁹. Che sia stato conferito dai regnanti come speciale riconoscimento, o assai più probabilmente ideato dallo stesso Palissy per caratterizzare la propria figura professionale, l'originale appellativo di "inventeur des rustiques figulines" rivela tutto l'interesse che tali oggetti aveva suscitato agli occhi dell'artista e dei suoi contemporanei ammiratori. A questo riguardo è significativo sottolineare l'originalità dell'espressione nella quale, mediante un

⁴⁶⁷ Ipotesi che si basa sulla descrizione della grotta per il connestabile nella quale Palissy intende inserire questo motto. Cf. O.C. p. 66.

⁴⁶⁸ Documento conservato alla Rochelle, scoperto nel 1861 da J.-B.-E. Jourdan. Cf. JOURDAN 1861.

⁴⁶⁹ Documento pubblicato per la prima volta da P. Congar nel 1979. Cf. CONGAR 1979, p.12.

articolato procedimento di inversione lessicale, il termine “rustiques” diviene aggettivo sostantivato, mentre il sostantivo “figulines”, da “figulus” - che fa riferimento alla figura del vasaio - è da intendersi, in questo caso, come aggettivo qualificativo. Proprio la parola “figulines” parrebbe fornire uno specifico richiamo alla *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio dove, a proposito della ceramica, si parla di *figulina opera*⁴⁷⁰.

D'altra parte, nella concezione di Palissy non è solo il vasellame a essere qualificato come rustico, ma anche le stesse creazioni monumentali, come dimostra puntualmente il primo scritto dell'autore, intitolato *Architecture et ordonnance de la grotte rustique*. Persino a livello letterario, nella famosa dichiarazione che introduce la *Recepte véritable*, il Nostro rivendica la necessità di adottare uno stile “rustico”: "J'aime mieux dire vérité en mon langage rustique que mensonge en un langage rhetorique"⁴⁷¹. È chiaro perciò che tale nozione, richiamata in atti ufficiali, iscrizioni autografe e formulazioni teoriche, può essere considerata una chiave di lettura privilegiata per interpretare nel suo complesso l'arte palissiana. Nelle seguenti pagine tenteremo perciò di interrogarci sui rimandi, tutt'altro che univoci, che tale termine assume nell'opera di Bernard Palissy.

E' già stato accennato al lavoro compiuto da Eugenio Battisti nell'evidenziare le complesse tensioni che caratterizzano l'arte rinascimentale, mettendone in evidenza esiti e aspirazioni ben lontani da quelli conclamati di armonia ed equilibrio⁴⁷². Se da un lato la produzione artistica del Cinquecento si esplica attraverso la volontà di dar vita a rappresentazioni per le quali l'abilità dell'artefice - la sua stessa capacità di dominare la Natura - si esprime mediante un linguaggio formale codificato, sul fronte opposto, nell'opera di alcuni artisti si profila la volontà di trarre ispirazione da forme genuine, naturali, non corrotte cioè dall'intervento umano. La riscoperta del mondo naturale e il desiderio di conoscerlo tramite l'esperienza diretta, il fascino per le forme primitive incoraggiato dalla scoperta di nuove terre, l'idealizzazione di un'età d'oro precedente alla civilizzazione sono varie espressioni di questo concetto di rustico, inteso alla volta con il negativo ma affascinante significato di selvaggio e caricato di un valore moraleggiante contrapposto all'idea di corruzione. Date queste numerose sfaccettature cappiamo che tale tematica della cultura rinascimentale abbia conosciuto un vasto interesse da parte degli studiosi a partire da Battisti, come ne testimoniano ad esempio gli studi di Levin sul

⁴⁷⁰ Cf. PLINIO IL VECCHIO, *Storia Naturale*, Libro IX, Cap. 34. Cf. CAMERON 1988, p. 39.

⁴⁷¹ Cf. O.C., p. 92.

mito dell'Età d'oro, di Arthur O. Lovejoy e Georges Boas sul primitivismo⁴⁷³ o più di recente lo studio di Gabriel Niccoli⁴⁷⁴ sulle scene pastorali nell'arte del tardo Rinascimento⁴⁷⁵. Questo secondo filone, che ai dettami delle teorie sembrerebbe preferire una sorta di concezione atavica del fare artistico, trova la sua massima rappresentazione proprio nel cosiddetto "stile rustico", inteso come espressione artistica incline a lasciar emergere, nelle sue molteplici manifestazioni e stravaganze, i capricci della Natura.

Come si diceva, il concetto di rustico non ha però un'accezione esclusiva, tale da poter essere concordemente riferita a tutte le sue forme di rappresentazione. È anzi una qualifica che, con molteplici sfumature e declinazioni, ricorre e, in un certo senso, occorre, in diversi ambiti dell'interpretazione artistica, dal settore figurativo a quello letterario⁴⁷⁶. L'etimologia latina del vocabolo è chiara: *rus, ruris* - cioè "campagna". A complicarne la comprensione sono però le diverse applicazioni linguistiche e le molteplici derivazioni che, adottate nei più svariati ambiti, hanno dato vita nel corso dei secoli all'odierna ambiguità semantica. Nel *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*⁴⁷⁷, il primo significato riferito al sostantivo "rustique" è quello di "contadino". Il secondo identifica l'architettura "à la manière rustique", mentre il terzo si riferisce ad uno stile di vita semplice, senza pretese. Quando utilizzato dagli autori contemporanei a Palissy, il termine designa quindi, innanzitutto, il mondo agreste e i suoi costumi, ma il termine viene anche rivestito da un significato estetico in particolare nell'ambito architettonico, in quanto linguaggio ispirato al contesto rurale, cioè alla Natura grezza.

Il significato più immediato della parola "rustico" - inteso come sinonimo di contadino - ricorre frequentemente nella letteratura dell'epoca che, sulla scorta di un prototipo letterario di derivazione classica, vide moltiplicarsi nel giro di pochi decenni gli scritti teorici e i poemi dedicati alla vita nei campi e alla coltivazione della terra⁴⁷⁸. In ambito francese, la riscoperta cinquecentesca delle opere virgiliane, le *Bucoliche* (42-39 a.C.) e le

⁴⁷² Cf. BATTISTI 1962, passim.

⁴⁷³ Sul primitivismo nel pensiero antico si veda LOVEJOY 1935, nel pensiero medievale BOAS 1948; sull'età d'oro LEVIN 1969.

⁴⁷⁴ Cf. NICCOLI 1989.

⁴⁷⁵ Da segnalare anche la tesi di Elinor Myra Kelif sotto la direzione di Philippe Morel, non ancora pubblicata, sull'immaginario dell'età d'oro nel Rinascimento europeo.

⁴⁷⁶ Cf. ZANNI 1988, p. 221.

⁴⁷⁷ Cf. HUGUET 1925.

⁴⁷⁸ Sull'interesse degli scrittori rinascimentali per i giardini si veda in particolare DUPORT 2002 che ci dedica un intero volume.

Georgiche (36-29 a.C.), ma anche per esempio del *De re Rustica* (37 a.C.) di Varrone, fu di ispirazione per la stesura di numerose composizioni in prosa o in rima e anche di alcuni trattati⁴⁷⁹. In questo contesto, il proposito di ritornare alle origini autentiche dell'umanità, rinnegando le inquietudini delle occupazioni urbane, trova conferma nella rivisitazione del concetto latino di *otium*. E di certo la visione idealizzata del lavoro agreste e, più in generale, delle consuetudini rurali, si deve mettere in relazione con il fenomeno europeo delle ville extra-urbane, originatosi nell'Italia del Quattrocento e giunto all'apice con la cosiddetta Civiltà delle Ville Venete, cui Muraro ha dedicato una fondamentale monografia⁴⁸⁰. Per designare i trattati dedicati all'agricoltura, in francese venne coniato il sostantivo "rustication", come testimonia ad esempio Olivier de Serres nel suo *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*: "Hesiode, Caton, Varron Colummelle et autres anciens auteurs de rustication (...)"⁴⁸¹. Dalla parola "rustique", nel senso di "contadino", deriva anche il verbo "rustiquer", ovvero "vivere in campagna", "svolgere il lavoro agricolo", ma anche, per gli abitanti delle città, "soggiornare in campagna", per sfuggire la corruzione della vita urbana.

Il secondo significato del termine "rustique", al quale mi interesserò in questo capitolo, si riferisce, a una tipologia architettonica che si avvale di soluzioni e materiali volti a esaltare i valori tattili delle costruzioni. Un esempio su tutti è quello del bugnato, utilizzato sin dall'antichità romana per qualificare le strutture militari, come porte o fortificazioni, con una rifinitura superficiale tutt'altro che raffinata, a bugne appunto. In epoca rinascimentale accanto alla tecnica del bugnato, che trovò applicazione anche in contesti signorili, si moltiplicarono le creazioni di aspetto volutamente non-finito, spesso associate a porzioni che, per contrasto, venivano invece modellate secondo i precetti del canone vitruviano. Durante il Cinquecento, il concetto di rustico viene ampiamente citato a proposito delle grotte artificiali, tipologia sviluppatasi in Italia a partire dai primi anni del Cinquecento, per poi diffondersi in tutta Europa. Proprio da questo stile deriva il verbo "rusticare" o "rustiquer", che designa una tecnica di lavorazione che conferisce alla superficie muraria l'apparenza di pietra grezza⁴⁸².

⁴⁷⁹ Sulla letteratura agricola del Cinquecento in Europa si veda BEUTLER 1973.

⁴⁸⁰ Cf. MURARO 1964.

⁴⁸¹ Cf. SERRES 1600, I, 6.

⁴⁸² Ad esempio in Rabelais " [...] comme si fussent murailles de grosses pierres entaillees à la rustique, telle qu'on voit la grosse tour de Bourges. » , in *Sciomachie*, III, 397. (Cit. da HUGUET 1925)

Nel corso del Novecento è cresciuto progressivamente l'interesse rivolto dalla critica alle manifestazioni artistiche che potessero corrispondere all'attenzione riservata allo stile "rustico" dalle élite cinquecentesche. A partire dal saggio *Der Stil Rustique* di Ernst Kris, è stato possibile individuare un nesso che lega fra loro espressioni creative per lungo tempo relegate a margine delle cosiddette Arti maggiori. Dall'illustrazione naturalistica alle raffigurazioni miniaturistiche, Kris ha ritenuto di poter raggruppare le creazioni di tre autori – Wenzel Jamnitzer, Bernard Palissy e Joris Hoefnagel- sotto il comune denominatore di un distintivo interesse per la Natura, intesa sia come tipo di rappresentazione puntigliosa - naturalistica appunto - sia come evocazione di un'esistenza strettamente legata alla terra. In quest'ottica, si veniva per la prima volta a definire il contesto d'appartenenza di raffigurazioni il cui soggetto precipuo non era nient'altro che l'imitazione della realtà in sé⁴⁸³. L'opera di Kris ha aperto la via agli studi sul naturalismo nell'arte rinascimentale, tematica che oggi, a ragione, è riconosciuta fra le principali premesse per la comprensione della cultura cinquecentesca, non solo a livello scientifico e artistico ma anche, come vedremo, religioso. Tuttavia la concezione di "stile rustico" proposta da Kris si riferisce ad opere riconducibili ad artisti creatori di manufatti assai diversi tra di loro. Pur rivolgendosi tutte alla sfera del mondo tangibile, in bilico tra arte e scienza, le creazioni di Palissy, di Jamnitzer e di Hoefnagel si manifestano attraverso mezzi espressivi diversi, che corrispondono ad altrettanto eterogenei intenti semantici. Fatte queste premesse, ci occuperemo ora di esplorare, nei diversi contesti, i significati attribuiti dallo stesso Palissy al termine "rustico", per comprendere se le definizioni sin'ora richiamate siano sufficienti a interpretare i rimandi semantici dell'estetica rustica. Particolare attenzione verrà riservata all'ambito architettonico, cui Palissy dedicò i progetti e le sperimentazioni delle sue grotte artificiali.

⁴⁸³ Sul saggio di Ernst Kris, si veda l'edizione recente a cura di P. Falguières, nella quale la studiosa propone un interessante studio del testo. Cf. FALGUIERES 2005.

III.1. L'architettura rustica delle grotte

Non è questa la sede per interrogarsi sugli sviluppi dell'architettura rustica in epoca moderna⁴⁸⁴, compito tanto vasto quanto complesso, che supererebbe gli obiettivi fissati dal nostro lavoro. Tuttavia, riflettere sul significato del termine rustico in ambito architettonico è fondamentale per capire genesi ed estetica delle grotte, costruzioni cui Palissy dedica un intero opuscolo⁴⁸⁵, e riserva nel suo progetto di giardino un posto di prim'ordine⁴⁸⁶.

III.1.a. Il rustico nell'architettura italiana e francese

In architettura lo stile rustico sta a indicare una tipologia di edificio che si ispira alle costruzioni primordiali e ai caratteri dell'*habitat* naturale imitandone gli aspetti più autentici, che vengono integrati a parti semi-lavorate, di composizione comunque irregolare, allo scopo di creare un effetto a contrasto, che sia insieme raffinato e non. Il gusto per la fusione e il rovesciamento tra opera dell'uomo e opera della Natura era già presente nell'Antichità, come testimoniano importanti monumenti realizzati ai tempi dell'imperatore Claudio (10 a.C. - 54 d.C.), tra cui è possibile ricordare la Porta Maggiore a Roma (52 d.C.), costituita da una facciata principale interamente realizzata a bugnato (fig.38) che contrasta in maniera evidente con i più tipici motivi dell'architettura romana: i due fornic a tutto sesto, le monofore inserite in edicole a timpano e le semicolonne di stile corinzio. Per il loro aspetto "grezzo" e massiccio gli edifici, o parti di edifici ornati da elementi rustici hanno spesso una funzione ben determinata, che siano porte, edifici militari, pianterreno di palazzi nobili, oppure costruzioni legate all'ambito dei giardini. Nel XV sec., nelle regioni dell'Italia centrale l'estetica rustica conobbe un rinnovato interesse, dovuto però all'osservazione diretta dei reperti romani più che alla lettura degli scritti latini. In effetti, nell'opera di riferimento in materia, il *De Architectura*⁴⁸⁷ di Vitruvio,

⁴⁸⁴ Sulla teoria dell'architettura rustica rimando all'articolo di James S. Ackerman, ACKERMAN 1991, e alla prima parte del volume a cura di Marcello Fagiolo (FAGIOLO 1981), in particolare i saggi di G. Morolli e A. Belluzzi. Cf. MOROLLI 1981 e BELLUZZI 1981.

⁴⁸⁵ *L'Architecture et Ordonnance de la grotte rustique*, B. Berton, La Rochelle, 1563.

⁴⁸⁶ Progetto descritto nella *Recepte véritable*, B. Berton, La Rochelle, 1563.

⁴⁸⁷ Il *De Architectura*, composto da dieci libri, fu scritto da Vitruvio attorno al 15 a.C., e si è diffuso nel Cinquecento grazie in primis all'edizione curata da Fra Giocondo, pubblicata a Venezia nel 1511. In Francia

vengono teorizzati solo tre ordini canonici – il dorico, lo ionico e il corinzio –, e si accenna solo all'uso di pietre grezze, senza approfondire questo tema⁴⁸⁸. Nel Quattrocento l'estetica rustica conosce una grande diffusione in Italia senza ancora trovare nessuna teorizzazione nella trattatistica: non la troviamo trattata né in Alberti, né in Francesco di Giorgio o Filarete⁴⁸⁹. Ad ogni modo, ancor prima che lo stile rustico venisse riconosciuto dalla trattatistica del tempo, nella Firenze del Quattrocento furono costruiti importanti edifici con porzioni rustiche, primo fra tutti Palazzo Pitti, realizzato da Luca Fancelli su un progetto del 1440 c.a. (fig. 39). Le facciate disegnate dai maggiori architetti di inizio Cinquecento testimoniano della diffusione dell'architettura rustica: basti pensare ai ben noti esempi di Palazzo Caprini a Roma (Bramante, attorno al 1510), di Palazzo Pandolfini a Firenze (Raffaello, progetto del 1513-1514) o, ancora a Roma, di Palazzo Farnese (Antonio da Sangallo il Giovane, progetto del 1514 c.a.).

Nei primi decenni del secolo, irrinunciabili modelli di riferimento per l'impiego del rivestimento bugnato divennero comunque le realizzazioni mantovane di Giulio Romano: Palazzo del Te (1524-34) e la grotta detta "la Rustica"⁴⁹⁰ (1538-39), nel cortile della Cavallerizza del Palazzo Ducale. Nel Palazzo del Te l'estetica rustica diventò il linguaggio prediletto dell'insieme della struttura, dall'estesa superficie a bugne che ricopre integralmente il prospetto, al ruvido involucro che avvolge le possenti colonne poste a sorreggere il loggiato d'ingresso (fig.40). Con questo suo progetto l'architetto dei Gonzaga inaugurò perciò una vera e propria "istituzione dell'ordine rustico come sistema"⁴⁹¹, superando negli intenti architetti e costruttori che, sino a quel momento, si erano avvalsi del bugnato quale elemento ornamentale, con cui adornare porzioni limitate di opere ed edifici⁴⁹². Di qualche anno successiva è la cosiddetta "Rustica" (fig.41), una grotta integrata a uno dei lati interni del cortile della Cavallerizza anche chiamato Prato della Mostra, della quale risulta molto significativa la denominazione presente già in scritti coevi, come nell'*Edificazione di Mantova* (1586) di Raffaello Toscano⁴⁹³. Costruita

la prima edizione di successo fu pubblicata nel 1547 da Jacques Gazeau, tradotta da Jean Martin, con illustrazioni di Jean Goujon.

⁴⁸⁸ Cf. PAUWELS, 2008, p. 10-12.

⁴⁸⁹ Cf. ACKERMAN 1991 pp. 498-499 che dimostra come nel Quattrocento lo stile rustico non viene teorizzato, e lo sarà solo nel '500 con Serlio.

⁴⁹⁰ Sul "la Rustica" si veda HARTT 1958, p. 188-192; PAGLIARA 1989, pp. 418-423. Varie lettere tra Giulio Romano e il duca di Gonzaga, tra il 1538 e il 1539 attestano che si iniziava una nuova costruzione.

⁴⁹¹ Cf. ZANNI 1988, p. 221-235.

⁴⁹² Ibidem.

⁴⁹³ Cf. TOSCANO 1586, citato da HARTT 1958, p. 186, nota 10.

mediante la disposizione irregolare di elementi architettonici caratterizzati da forma e dimensioni diverse, in essa Giulio Romano cercò di dar vita a un insieme in cui si impone “l’oscillazione delle proporzioni”⁴⁹⁴. L’edificio, una grotta integrata nella struttura del palazzo - quasi fosse l’esito di un’inaspettata irruzione della Natura nel contesto della corte - è un *exemplum* di opera “non finita” che si poneva in stretto rapporto con il paesaggio circostante: un lato della Rustica si apre a Nord verso il cortile, all’epoca progettato per essere un giardino, mentre il lato che volge a mattina guarda verso il lago. In questo caso l’appellativo “Rustica”, inteso come sostantivo, funziona quindi anche come sinonimo di grotta e indica quanto fosse profondo il legame tra la costruzione di caverne artificiali e la diffusione del gusto per l’estetica “grezza”.

Particolarmente apprezzata dai Gonzaga, la tipologia costruttiva di derivazione rustica trova un rilevante riscontro nell’architettura francese degli anni Quaranta del secolo⁴⁹⁵, quando l’ornamentazione di ispirazione naturalistica divenne uno degli elementi cardine del cosiddetto stile composito. Seppur più volte convocato da Francesco I, Giulio Romano non abbandonò la città dei Gonzaga, dove morì nel 1546. Nelle regioni d’Oltralpe, l’eco delle sue idee giunse comunque per il tramite di Francesco Primaticcio che, dopo aver lavorato al cantiere di Palazzo del Te⁴⁹⁶ come allievo del Maestro, fu accolto dal re di Francia in qualità di architetto di corte. In questo ruolo, che il Primaticcio ricoprì dal 1532 sino all’anno della sua morte, sopraggiunta nel 1570, l’artista di origini bolognesi si fece dunque per oltre trent’anni portavoce ufficiale del gusto nord-italiano nell’Esagono⁴⁹⁷.

Protagonista assoluto per la diffusione europea del linguaggio rustico fu però un altro illustre bolognese, il trattatista e architetto Sebastiano Serlio⁴⁹⁸. Si riconosce come primo esempio di impiego di questo stile in Francia la celebre creazione serliana del portale del *Grand Ferrare*, progettato nel 1542 per il cardinale Ippolito d’Este. Soprattutto sul piano teorico, nella seconda metà del Cinquecento i *Sette libri* di Serlio giocarono un ruolo

⁴⁹⁴ Cf. HARTT 1958, p. 190.

⁴⁹⁵ Cf. FROMMEL 1989, pp. 345-360.

⁴⁹⁶ Su Giulio Romano e la Francia si veda BEGUIN 1991, pp. 45-74.

⁴⁹⁷ Rimando qui alla recente pubblicazione che illustra l’opera di Primaticcio architetto. Cf. FROMMEL 2005.

⁴⁹⁸ Palissy fa riferimento a Serlio diverse volte: nella *Recepte*, il protagonista chiamato Demande lo cita a proposito come trattatista e teorico delle norme architettoniche: “ [...] nous savons que les anciens Architectes n’ont rien fait qu’avec certaines mesures, et grandes considerations, tesmoins Victruve, et Sebastiane, qui ont fait certains livres d’architecture.”⁴⁹⁸ Sempre nella *Recepte* Serlio viene citato una seconda volta a proposito delle proporzioni del corpo umano preso come riferimento delle regole proporzionali architettoniche. Infine dichiara di averlo consultato quando cercava modelli per realizzare una

capitale per l'affermazione Oltralpe della cultura architettonica nord-italiana⁴⁹⁹. Edito a Venezia nel 1537, il libro IV intitolato *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*⁵⁰⁰, fu tradotto in francese ad Anversa nel 1542 da Pieter Coecke⁵⁰¹, mentre nel 1545 Jean Barbé pubblicò a Parigi i libri I e II, tradotti da Jean Martin⁵⁰². Nelle *Regole Generali* Serlio introduce la ben nota distinzione in cinque ordini architettonici, aggiungendo ai tre di origine classica - dorico ionico e corinzio - l'ordine composito e il tuscanico, che aveva comunque trovato una sua prima formulazione già nella trattatistica vitruviana. E proprio a proposito dell'ordine tuscanico Serlio richiama l'estetica rustica:

E' ben vero, che l'opera rustica, cioè di legature diverse grossamente abbozzata di pietre, & qualch'una ancora di queste fatta cò qualche più delicatezza per lo piacer, (...) per esser veramente l'opera toscana la più rozza, & meno ornata di tutte l'altre, a me pare, che "la Rustica" si convenga di più, & sia più conforme. (...) E stato parer de li antichi mescolar col Rustico non pure il Dorico: ma il Ionico e l'Corintio ancora, il perché non sarà errore se a una sola maniera si farà una mescolanza rappresentando in questa parte opera di natura e parte opera di artefice: percioche le colonne fasciate dalle pietre rustiche e anche l'architrave e fregio interrotti da gli conij, dimostrano opera di natura, ma i capitelli e parte delle colonne e soi' la cornice del frontespizio rappresentano opera di mano: la qual misura, per mio avviso, è molto grata all'occhio e rappresenta in se gran tortezza⁵⁰³.

Il passo riportato qui risulta di primaria importanza per la comprensione degli effetti e dei risultati che si volevano ottenere mediante l'impiego dello stile rustico: il carattere grezzo ma sobrio e l'implicito riferimento all'antichità, alla luce del quale, al fine di suscitare il diletto dello spettatore, si legittimano la commistione di diversi ordini e il confronto fra "opera di natura" e "opera di artefice". Nel *Libro Straordinario*, pubblicato a Lione nel 1551, Serlio va oltre le definizioni di carattere teorico, declinando il ricorso allo stile rustico nel contesto di molteplici situazioni architettoniche o ornamentali. Questo ottavo

città fortificata, senza trovare nulla. Queste dichiarazioni sono indicazioni sulla conoscenza di Palissy dei trattati dell'architetto bolognese, che per lui costituisce un riferimento allo stesso livello di Vitruvio.

⁴⁹⁹ Sul ruolo giocato da Serlio nell'architettura francese del Cinquecento rimandiamo a GUILLAUME 1989, pp. 67-78, e alla monografia di Sabine Frommel. Cf. FROMMEL 1998.

⁵⁰⁰ *Regole generali di architectura ...*, Venezia, Francesco Marcolini, 1537. Su Serlio trattatista si veda THOENES 1989, pp 9-18.

⁵⁰¹ Sotto il nome di *Reigles generales de l'architecture*, ad Anversa, Pieter Coecke, 1542.

⁵⁰² *Le premier livre d'architecture... Le second livre de perspective de Sebastian Serlio..., mis en langue française par Jehan Martin*, Paris, Jean Barbé, 1545.

volume, non previsto nel progetto dei *Sette libri* - e perciò appunto “straordinario” - è interamente dedicato alla composizione delle porte e si pone quale immediato riscontro del successo riscosso dal portale rustico del *Grand Ferrare* a Fontainebleau⁵⁰⁴. Il trattato illustra cinquanta esempi di portoni - trenta “rustici” e venti “delicati” - ciascuno accompagnato da un’incisione e da una breve descrizione. In apertura di libro, Serlio affida alle pagine che contengono le consuete dedicatorie, al Re e al Lettore, una sorta di discolpa per essersi concesso delle licenze rispetto alla trama delle regole vitruviane. Riferendosi alla sua propria condizione l’Autore scrive: “[...] ritrovandomi di continuo in questa solitudine di Fontanableo, dove sono piu fiere, che huomini, & havendo condotto al fine una mia lunga fatica, mi cadde nel animo di voler formare in apparente disegno alcune porti al”la Rustica”, miste però con diversi ordini, cioè toscano, dorico, ionico, corinthio, & composito”⁵⁰⁵. Osservazioni queste con cui l’architetto stabilisce un nesso significativo fra i caratteri estetici dell’ordine rustico e la selva incolta che circondava il castello, contesto ambientale appunto più adatto alle bestie che agli uomini. E ancora, consapevole di aver preso le distanze dal repertorio vitruviano, Serlio si legittima ricordando il suo attuale paese di abitazione: “Ma o voi architetti fondati sopra la dottrina di Vitruvio (la quale summamente io lodo, & dalla quale io non intendo allontanarmi molto) habbiatemi per iscusato di tanti ornamenti, di tante tabelle, di tanti cartocci, volute, & di tanti superflui, & habbate riguardo al paese, dove io sono, supplendo voi dove io havero mancato; & state sani.”⁵⁰⁶ Anche da queste colorite affermazioni emerge con chiarezza l’accostamento fra registro rustico e contesto selvaggio, da intendersi come binomio concettuale che capovolge le nozioni di civiltà e regola artistica.

In quanto “abbandono dei cinque ordini canonici, [il linguaggio rustico] viene insomma vissuto dal pensiero teorico del Cinquecento come un’avventura del libero arbitrio e, per certi versi, della fantasia”⁵⁰⁷: con la sua portata irrompe nelle costruzioni signorili e, in particolare, in quelle realizzate secondo le disposizioni dell’ordine composito, registro prediletto in Francia dalla raffinata committenza d’élite. Tra gli architetti maggiormente

⁵⁰³ Cf. SERLIO 1537 [1619], *Libro IV*, p. 126.

⁵⁰⁴ Su Serlio in Francia e questa realizzazione in particolare, si veda la monografia di Sabine Frommel, FROMMEL 1998.

⁵⁰⁵ Cf. SERLIO 1551, Dedicà al Re, f° A1.

⁵⁰⁶ Idem, f° A2.

⁵⁰⁷ Cf. MOROLLI 1981, p. 91.

interessati da questo stile ricorderemo Philibert De l'Orme e Androuet du Cerceau⁵⁰⁸, i cui progetti, modellati sull'esempio della trattatistica serliana, si pongono in perfetto dialogo con le creazioni di Palissy, come vedremo nel prossimo paragrafo.

III.1.b. Le grotte di Palissy: contesto, committenza, effettiva esistenza

Per la sua ricercata commistione fra riferimenti classici e richiamo alle forme selvagge della Natura - ma anche per gli aspetti più concreti di stabilità e funzionalità - lo stile rustico trovò massima espressione nella realizzazione di edifici destinati al giardino, grotte e fontane *in primis*. Fra le strutture più idonee all'uso del bugnato, Vincenzo Scamozzi includeva in effetti le opere relative ai giardini o, comunque, al contesto naturale: "Questi sorti di lavori rustici si convengono grandemente in tutti quegl'edifici, (...) e finalmente alle Fontane, e Peschiere, e conserve d'animali, e tanti altri"⁵⁰⁹. Proprio in virtù di questa corrispondenza, la progettazione delle grotte artificiali - nelle diverse varianti assimilabili a questa tipologia⁵¹⁰ - può essere considerata momento emblematico dell'indeterminatezza tra Natura e Artificio perseguita dall'arte cinquecentesca. In questi termini, il procedimento di realizzazione della grotta può anche essere visto come sorta di metamorfosi naturalistica dell'architettura.

La grotta rinascimentale era il risultato di opere ingegneristiche complesse e raffinate mediante le quali l'artefice doveva eclissare al meglio il proprio intervento, plasmando la materia artistica alla luce di una sapiente imitazione dei fenomeni naturali⁵¹¹. Questo genere di costruzioni, originariamente dedicate al culto delle muse, risale al periodo ellenico e trovò piena affermazione in epoca romana, contestualmente alla progettazione di giardini e spazi aperti. Fra XV e XVI sec., la rilettura degli autori che, sulla scia di Ovidio (*Metamorfosi* III) e di Plinio (*Storia Naturale* XXXVI), avevano dedicato brani suggestivi alla descrizione della grotta classica, fece di antri e caverne artificiali uno degli aspetti più rappresentativi della *Renovatio Antiquitatis* rinascimentale. A questo riguardo, una testimonianza su tutte è fornita niente meno che da Leon Battista Alberti il quale, in un

⁵⁰⁸ Su De l'Orme si veda PEROUSE DE MONCLOS 1987 e 2000; su Androuet du Cerceau si veda la recente pubblicazione a cura di Jean Guillaume, GUILLAUME 2010.

⁵⁰⁹ Cf. MOROLLI 1981, p. 78. SCAMOZZI 1615, lib. VIII, cap. IX, p. 304.

⁵¹⁰ Sulla diversità terminologica relativa alla grotta artificiale si veda CENCI 1992.

passo del *De Re Aedificatoria* (IX, IV)⁵¹² somministra precise indicazioni circa materiali e tecniche costruttive da adottare nella realizzazione di simili spazi. Ad ogni modo, in epoca rinascimentale vennero sempre meno i rimandi sacrali dell'età classica e le grotte acquisirono invece un carattere più propriamente ricreativo. L'ambientazione sotterranea, spesso allietata dalla presenza di risorgive o fontane, consentiva una piacevole tregua dalla calura estiva, ripristinando al contempo lo scenario ideale per far rivivere l'Antichità agli occhi di ispirati committenti, desiderosi di eternare con la loro iniziativa una brillante tradizione di derivazione classica. Le caverne dovevano inoltre apparire quali luoghi di "meraviglia", siti misteriosi, al limite tra sogno e realtà. Obiettivo degli architetti era infatti quello di suscitare nel visitatore l'illusione di varcare realmente la soglia di un ambiente roccioso - le pareti, ad esempio, venivano realizzate con materiali rustici per imitare l'irregolarità della nuda pietra - all'interno del quale però, accanto ad elementi di provenienza naturale quali stalattiti o conchiglie, venivano collocate vere e proprie opere d'arte, spesso di soggetto mitologico⁵¹³, creando un'atmosfera onirica molto ricercata all'epoca. Palissy stesso evoca il sogno nella descrizione del suo progetto di giardino abitato da grotte, che nel suo caso conviene chiamare utopia più che sogno, dato la valenza politica e religiosa che conferisce al suo disegno⁵¹⁴.

Nel corso del Cinquecento il fenomeno delle grotte artificiali si diffuse da Roma al resto d'Italia, raggiungendo ben presto la Francia e le zone oltralpine. In Francia pochi esemplari sono pervenuti in buono stato fino ai nostri giorni, però numerose testimonianze attestano della larga diffusione di queste fabbriche per giardini. Dalla *Grotte des Pins* di Fontainebleau (1543), una delle prime grotte francesi conosciute, alla grotta della Batie d'Urfé (1550 ca) fino alla monumentale grotta di Meudon (1556-1559), Palissy ha avuto modo di conoscere prestigiosi esemplari in modo diretto⁵¹⁵. Vedremo in seguito il confronto tra le sue creazioni e le realizzazioni precedenti, al fine di capire

⁵¹¹ Sullo sviluppo delle grotte rinascimentali esiste una letteratura alquanto estesa. Citeremo qui le nostre principali letture: CHASTEL 1968; MILLER 1982; MOREL 1998; FAGIOLO 1981. Hervé Brunon propone una preziosa sintesi sullo stato delle ricerche riguardo a questo tema: BRUNON 2005.

⁵¹² Cf. Alberti "Antris et criptis assuevere crustam veteres adigere asperam ex industria adpactis minutis glebis ex pumice aut spuma lapidis Tiburtini, quam Ovidius vivum appellat pumicem". Cf. ALBERTI 1485, IX, IV.

⁵¹³ Si veda l'esempio magistrale della grotta di Buontalenti a Boboli, dalla raffinatissima decorazione in HEIKAMP 2003, pp. 446-475.

⁵¹⁴ Sul ruolo del sogno nel Rinascimento esiste una folta letteratura, rimanderei qui alla bibliografia segnalata nel catalogo della recente mostra dedicata a questo tema. Cf. RABBI-BERNARD 2013.

⁵¹⁵ Sulle grotte francesi si veda la bella sintesi di BRUNON 2004.

meglio la sue particolarità, ma prima vorrei esporre in modo dettagliato la struttura e la decorazione dell'antro destinato al connestabile di Montmorency.

In numerosi passaggi, Palissy si sofferma a descrivere assetto e struttura delle grotte artificiali che intende realizzare, opere di cui però, oggi, non si sono conservati che frammenti⁵¹⁶. Due sono i testi in cui Palissy illustra i suoi progetti di caverne: il primo è l'opuscolo interamente dedicato alla grotta commissionata dal Connestabile di Montmorency, *l'Architecture et Ordonnance de la Grotte rustique*⁵¹⁷. Il secondo è la descrizione contenuta nella *Recepte véritable*, che tratta di quattro grotte - definite "cabinets" - previste nel progetto di giardino. La trattazione dell'*Architecture*, data alle stampe per prima, è un dialogo tra due personaggi di cui non viene svelata l'identità. Il primo tra loro svolge un ruolo per così dire retorico dato che, grazie ai suoi interventi didascalici, l'autore riesce a soffermarsi con maggior precisione nell'illustrazione della grotta di Montmorency⁵¹⁸. Con questa figura dialoga un secondo personaggio - verosimilmente un architetto, pervenuto a Saintes per studiare le fortificazioni e gli antichi edifici romani - che si fa portavoce del ceramista, encomiandone l'opera in corso di realizzazione esposta nell'atelier. Redatto dal carcere di Bordeaux, dove Palissy era stato confinato con l'accusa di iconoclastia nel 1562, dopo che il Re aveva incaricato il Duca di Montpensier di riprendere Saintes - all'epoca in mano ai protestanti - questo testo costituisce senza dubbio una delle più estese pubblicazioni cinquecentesche dedicate per intero alla descrizione di una grotta⁵¹⁹. La dedica introduttiva al Duca di Montmorency, committente del manufatto, contrasta tragicamente con le drammatiche condizioni dell'artista il quale, con questa sua premessa, intende illustrare lo stato di avanzamento dell'opera, invocando al contempo l'aiuto del mecenate per scongiurare l'incombente distruzione della propria bottega. In quanto consigliere favorito del re Francesco I prima e di Enrico II⁵²⁰ poi, Anne de Montmorency era all'epoca uno dei personaggi più altolocati della nobiltà francese all'interno della quale, a partire dal terzo

⁵¹⁶ Sui resti delle grotte palissiane si veda il *corpus* descritto nel primo capitolo.

⁵¹⁷ *L'Architecture et ordonnance de la grotte rustique de Monseigneur le duc de Montmorancy, pair et connestable de France* viene pubblicato nel 1563 a La Rochelle da B. Berton.

⁵¹⁸ Sulla funzione del dialogo nei trattati coevi si veda il secondo capitolo del presente lavoro.

⁵¹⁹ Si conoscono numerose descrizioni letterarie di grotte, la più celebre delle quali è contenuta in una minuziosa missiva del 1538 in cui Annibal Caro informa Guidiccione sulle bellezze della grotta di Giovanni Gaddi (in CARO [1957], pp. 113-116). Anche il testo di Palissy offre comunque una rimarchevole testimonianza dovuta non solo alla sua all'ampiezza, ma anche al fatto che, in questo caso, l'autore dell'opera letteraria coincide con l'artefice della grotta.

⁵²⁰ Sulla figura del Connestabile si veda BEDOS-REZAC 1990; THIERY 1993; RENTET 2011.

decennio del Cinquecento, svolse un fondamentale ruolo politico e militare. Benché fosse cattolico militante, nel 1563 dimostrò una certa apertura in materia di religione, riappacificandosi con il nipote ugonotto Gaspard di Coligny, capofila dei protestanti francesi, e contribuendo nello stesso anno alla sottoscrizione dell'Editto di Amboise⁵²¹. Al di là del suo ruolo politico, il Duca fu un grande mecenate e collezionista di ceramica: committente nel 1535 di un servizio da tavola abbellito da episodi delle *Metamorfosi* da Guido Durantino⁵²², nel 1542 incaricò Masséot Abaquesnes⁵²³, primo grande ceramista francese, di decorare il suo castello a Écouen⁵²⁴, dove l'artista realizzò pavimenti ornati da motivi araldici, episodi storici e biblici, derivati forse da modelli di Luca Penni. A quel tempo, il Duca di Montmorency era anche in possesso di varie *rustiques*, come dimostra il suo inventario del 1556, dove vengono menzionati cinque manufatti corrispondenti alla descrizione di tali ceramiche⁵²⁵: due piatti ovali decorati con "figure di bestie rettili", un oggetto a forma di roccia "servendo come fontana dove sono alcune bestie rettili", un acquamanile e un vaso con gli stessi motivi. Proprio alla passione artistica del Duca faceva dunque appello Palissy che, nel dedicare un'intera pubblicazione all'opera commissionatagli dal suo potente protettore, meditava di preservare la sua carriera e, con essa, di aver salva la vita.

Redatto contemporaneamente all'*Architecture*, il testo della *Recepte véritable* fu pubblicato per la prima volta nel 1563, con una seconda edizione nel 1564. Questo secondo volume si distingue per un'ambizione ancora maggiore: fu indirizzato da Palissy a tre personaggi - al figlio di Anne de Montmorency, Maresciallo di Montmorency, al Duca stesso e, soprattutto, alla Regina Caterina de' Medici - nell'intento dichiarato di proporre alla nobiltà francese un giardino realizzabile in "plus de quatre-mille maisons nobles"⁵²⁶, nonché di fornire informazioni di carattere agricolo per aumentare il rendimento delle loro terre. In questo libretto poliedrico, nell'ambito della progettazione del giardino un ruolo di spicco è riservato alle grotte. Numerose sono inoltre le tangenze con la grotta

⁵²¹ Trattato di pace firmato il 19 marzo 1563 da Louis de Condé, capo dell'esercito protestante, e Anne de Montmorency, capo dell'esercito cattolico.

⁵²² Su Guido Durantino, ceramista attivo a Urbino tra il 1519 e il 1576, si veda MALLET 1987.

⁵²³ Masséot Abaquesnes (1526-1564) di Rouen fu il primo ceramista francese ad affermare uno stile proprio. In assenza di studi approfonditi sulla sua opera segnaliamo i seguenti articoli: BREJON DE LAVERGNEE 1977; DURET-ROBERT 1979; LEROY 1997.

⁵²⁴ Écouen è situato a venti chilometri a Nord di Parigi. Oggi è diventato la sede del museo del Rinascimento francese.

⁵²⁵ Cf. MIROT 1920.

⁵²⁶ Cf. O.C., p. 90.

descritta nell'*Architecture*, come vedremo in seguito. Sono state esposte nel capitolo precedente le difficoltà di lettura del testo dovute alla natura composita di opere che, come spesso avviene nella letteratura cinquecentesca - estranea ad ogni rigida divisione odierna del sapere - sono insieme trattato tecnico, narrazione letteraria dai vaghi accenti bucolici e, addirittura, manifesto religioso. Messi a parte i testi compilati dallo stesso Palissy, non esiste che una scarsa documentazione sull'effettiva esistenza di grotte progettate dal nostro ceramista. Soprattutto per quanto riguarda la grotta per il Connestabile, relativamente alla quale non è stato ritrovato nessun frammento né documento che potrebbe collocarla ad Écouen, sebbene esistano alcuni cocci riconducibili alla realizzazione dell'opera nell'atelier di Saintes, vi è la tendenza a credere che la grotta non abbia mai raggiunto quella che dovesse essere la sua definitiva collocazione. L'esistenza di una traccia di pagamento, pubblicata da Montaiglon nel 1856, sembrerebbe invero attestare della realizzazione almeno parziale dell'antro di ceramica⁵²⁷, senza però aggiungere tasselli utili alla complicata ricostruzione di quale avrebbe poi dovuto essere la sua effettiva destinazione. Per dirla tutta, nonostante sia una convinzione comunemente accettata, non è pervenuta alcuna prova in grado di garantire che questo manufatto in ceramica fosse stato realmente commissionato per Écouen: anzi, nell'opinione di Thierry Crepin-Leblond⁵²⁸, la collocazione di tale caverna avrebbe potuto adattarsi sia al giardino del magnifico castello di Chantilly, rinnovato in stile rinascimentale da Pierre Chambiges e Jean Bullant attorno al 1560, sia a quello dell'Hotel particulier di Anne de Montmorency, a Parigi in rue Sainte-Avoye (attuale rue du Temple nel quartiere del Marais), quest'ultimo edificato - proprio come Écouen - alla metà del secolo su progetto di Jean Bullant⁵²⁹.

Se la destinazione della grotta di Écouen rimane un mistero, è quasi certo invece che Palissy abbia portato con sé a Parigi il materiale dell'*atelier* di Saintes per utilizzarlo nella grotta di Caterina de' Medici. In effetti, è stata osservata una certa discrepanza fra tipologia e stile dei frammenti, spiegabile solo alla luce del fatto che i pezzi provenienti dalla grotta destinata a Écouen siano stati mescolati a quelli della grotta di Parigi⁵³⁰. La

⁵²⁷ Si tratta della ricevuta di pagamento, datata 1 febbraio 1564 e intestata a Bernard, Pierre e Mathurin Palissy, per la grotta di Anne de Montmorency. Il documento è conservato alla BNF Ms Fr 26 145 (154) pièce 774. Cf. MONTAIGLON 1856, AMICO 1996, p.231.

⁵²⁸ Mi riferisco ad un colloquio che il direttore del Museo Nazionale del Rinascimento di Écouen ha avuto la gentilezza di concedermi, nel quale mi ha reso partecipe di alcune sue posizioni sul tema dell'opera palissiana.

⁵²⁹ Sull'Hotel si veda MIROT 1918, pp. 311-413; su Chantilly si veda BROGLIE 1964.

⁵³⁰ Si veda DUFAY 1987, pp.33-60.

commissione di Anne de Montmorency rimase incompiuta forse a causa dei gravi danneggiamenti subiti dall'atelier di Saintes durante la prima guerra di religione, danneggiamenti di cui è lo stesso Palissy a recar notizia nell'*Architettura* e nella *Récepte véritable*⁵³¹. Ad ogni modo, se si prendono per vere le parole dell'artista, la grotta doveva essere di notevole impatto se, ancora in fase di realizzazione, suscitò l'ammirazione di una folla di nobili accorsa all'atelier per ammirare la perizia tecnica di quella grotta interamente costruita in ceramica, un *unicum* nel paesaggio delle grotte rinascimentali (in appendice l'elenco delle persone che visitarono l'atelier, come riporta orgoglioso lo stesso Palissy).

Lo stesso problema si pone per quanto riguarda le grotte descritte nella *Recepte*: non sono mai stati trovati documenti che attestano di un contratto dato a Palissy per la realizzazione di un giardino – benché un'attribuzione sia stata proposta⁵³², senza però sufficienti prove-. Questo problema è comune a tanti giardini rinascimentali, data la loro natura effimera dei giardini storici, che rende il loro studio particolarmente delicato.

Invece, per la grotta delle Tuileries disponiamo di diverse testimonianze che confermano tanto la realizzazione *in loco* quanto il repentino deterioramento dell'opera stessa. Fra i documenti esistono tre pagamenti versati nel febbraio del 1570 a Palissy e ai suoi figli, Nicolas e Mathurin, per il compimento della grotta delle Tuileries⁵³³ e, in particolare, per il completamento degli animali di ceramica e delle pareti dell'antro. Un'altra prova della presenza di Palissy a Parigi, nei mesi precedenti i terribili accadimenti della "San Bartolomeo", proviene dal *Libro dei conti* della duchessa Renata di Francia, giunta a Parigi in occasione delle nozze di Enrico di Navarra, futuro Enrico IV, con la principessa Margherita di Valois. In questo *Libro*, alla data di giugno 1572 compare un pagamento di 23 soldi al giardiniere della Regina e di 22 soldi a « une detto Mess. Bernardo qui faict la

⁵³¹ Palissy narra di attacchi perpetrati contro il suo atelier ai danni della grotta del Connestabile nella dedica a quest'ultimo: " Soudain que je fus prisonnier, ils firent ouverture et lieu public de partie de mon hastelier, et avoyent conclu en leur Maison de ville de jeter mon hastelier à bas, lequel a esté partie érigé à vos despens." O.C., p. 98.

⁵³² Penso a Franck Rolland, ricercatore indipendente che propone di attribuire al Nostro il giardino del castello di Troissereux, senza tuttavia addurre al riguardo prove tangibili. Cf. Franck Rolland, 'Palissy and the Garden of the Castle of Troissereux', in *Proceedings of the 3rd International Huguenote Conference* (Stellenbosch & Franschoek, South Africa, 2002), p. 161.

⁵³³ Documenti pubblicati da AMICO 1996, IX, X, XI pp. 231. Fu J.J. Champollion-Figeac che li pubblicò per primo nel 1842 in «*Correspondance*» *Le Cabinet de l'amateur et de l'Antiquaire*, vol. 1, 1842, pp. 277-278, ripresi poi da A. Montaiglon, in *Archives de l'Art Français*, «*Bernard Palissy*», vol. 9, 1857-58, pp. 14-16). Il manoscritto si trova a Parigi alla Bibliothèque Nationale: Ms. Fr. 10, 399, f°32 verso.

crotesque aux dictes tuilleries»⁵³⁴. Inoltre, gli scavi effettuati sul posto hanno portato in luce l'atelier di Palissy e i resti di una fontana, che potrebbe corrispondere al "pignon" descritto all'interno della grotta nell'*Architecture*⁵³⁵.

Una cosa è sicura, già nel 1575 la grotta versava in cattivo stato di conservazione, come riferisce anche la relazione di viaggio degli ambasciatori svizzeri (oggi conservata a Zurigo), pervenuti nel marzo di quell'anno in visita alla residenza reale. Questo documento recita:

Variique fontes in e horto sunt exstructi, cum Nymphis et Faunibus jacentibus et ex hydiis aquam effudentibus. Sed inter ceteros fuit exstructus fons instar rupis, in qua rupe ex opere figulina rio erant confecta varia animalia, veluti serpentes, cochlae, testudines, lacerti, crapones, ranae et omnis generis animalium aquatiliium. Quae animalia aquam ex ore fundebant, quin ex rupe ipsa videbatur exsudare aqua. Haec maxima impensis et miro artificio fuerunt parata; nunc autem, quia nemo excolit, ruinam minantur.⁵³⁶

La descrizione evoca un aspetto molto simile alle opere palissiane, ragione per la quale è considerata come una testimonianza dell'esistenza di una grotta o più esattamente di una fontana realizzata dal Nostro. Il rapido degrado cui si fa riferimento potrebbe dipendere dal fatto che dopo i massacri della "San Bartolomeo", nel funeste agosto del 1572, Palissy e la sua famiglia abbandonarono la città per rifugiarsi a Sedan. La presenza di Palissy in quel luogo è attestata dal contratto di nozze della figlia, sposata a Michel Saigel, scultore di Blois, il 22 novembre del 1573, in un momento in cui, dunque, la famiglia dell'artista si era già ben inserita nella comunità protestante di Sedan, il che lascia intendere che il loro trasferimento doveva essere avvenuto ormai da molti mesi.

Un interessante documento è, infine, quello presentato da Marie-Madeleine Fontaine, intervenuta al convegno *Fabriques et usages du jardin* (Tours, giugno-luglio 2010) con una comunicazione sulle testimonianze letterarie in grado di fornire informazioni su alcuni giardini rinascimentali francesi. Mi preme riportare qui alcune sue considerazioni che riguardano da vicino il tema trattato. Nella raccolta di cinque racconti ad opera di Jacques

⁵³⁴ Documento scoperto da E. Rodocanachi. Cf. RODOCANACHI 1896 [1970], p. 503.

⁵³⁵ Cf. DUFAY 1987.

⁵³⁶ Pubblicato per la prima volta nel 1864 a Zurigo in *Archive fur Schweizerische Geshichte*, vol. 14, 1864, pp. 164-165, e l'anno seguente da Paul Nicard. Cf. NICARD 1865, pp. 83-86.

Yver, *Le Printemps*⁵³⁷ (1572), un passo in particolare sembra descrivere la grotta destinata al Connestabile. Si trova nella “Quatrième journée” (ff. 229v°-234v°) nella quale un gruppo di amici visitano un giardino e la sua grotta:

Et après qu'ils eurent pris leur repas, et rendu graces, ils se leverent, puis sous la conduite de la Sybille (qui estoit la dame du lieu) ils entrerent en une grotte rustique, si bien et naïvement elaborée que Nature se confessoit vaincue par l'artifice humain. Car les limasses, lesards, taulpes, grenoilles, sauterelles, coquilles, cailloux, avec tous les animaus terrestres et aquaticques, estoient representez si au vif parmi les rochers mousselus, et toutes sortes de plantes, que non seulemet ont eust cuidé estre en un petit desert d'Arabie, et pres de quelques ruisseau d'Afrique, où toutes sortes d'animaux se trouvent pour boire, mais on se fust soymesme pensé hermite : et ce fus on volontiers mis à brouter les racines sauvages, et cueillir les fruicts si bien representez, sinon qu'on les trouvoit un peu durs et de peu de substance, comme n'estant faits que pour nourrir les yeux. Et ne faut comparer à ce figment, le tant renommé ouvrage des Tuileries, de Medon, ou d'Anet, ou le jardin tant artificiel de Liencourt en Normandie. Car comme j'ay desja dit la Fée Mellusine qui bastit ce chasteau, avoit employé tous les demons et farfadets plus experts en l'art de potterie et sculpture.

Come rilevò Marie-Madeleine Fontaine, in questo brano la citazione degli animali presenti nella grotta, il fatto che la caverna fosse stata realizzata in ceramica e, soprattutto, la definizione di “Grotte rustique” sono elementi che non possono non evocare le descrizioni presenti nell'*Architecture*. Il testo de *Le Printemps* è ad evidenza una finzione, nelle quale gli artefici non possono essere che creature sovraumane: gli artigiani dell'antro sono “demoni e folletti” diretti dalla fata Melusina. Allo stesso momento la descrizione si vuole precisa, quasi che il narratore avesse visto l'opera e volesse dimostrare di essere aggiornato su manufatti ceramici e grotte famose dei suoi tempi, come appunto l'“ouvrage des Tuileries”, le grotte di Medone, Anet e Liencourt. I racconti furono pubblicati proprio nel 1572, anno in cui Palissy si trovava alle Tuileries per costruire la grotta, quindi il riferimento allude ad una situazione verosimile e testimonia della fama raggiunta dall'antro reale. A questo punto il testo solleva un problema: la descrizione della grotta corrisponde all'opera di Palissy ma Yver afferma che è di molto superiore alla commissione di Caterina dei Medici. Come capire

⁵³⁷ Sull'opera si veda SCHWARTZ 1984 p. 291-299.

quest'apparente contraddizione? Potrebbe essere un riferimento alla grotta del Connestabile - sulla cui popolarità Palissy non fa parsimonia d'encomi, adducendo l'elenco delle personalità giunte in visita al suo atelier – stimata anche dal narratore superiore a quella delle Tuileries? Dai frammenti che si sono conservati, quest'ultima risulta essere stata concepita in modo molto diverso dalla precedente: per obbedire ai gusti della Corte, Palissy dovette palesare maggiormente i riferimenti all'Antico, esaltando al contempo il rango reale della committenza, per un risultato che, nel complesso, dovette apparire molto meno rustico⁵³⁸ rispetto alla grotta di Saintes. Purtroppo in questa sede non si possono che avanzare delle ipotesi alle quali soltanto l'autore potrebbe rispondere. Dal testo è comunque possibile dedurre alcune informazioni. In assenza di testimonianze più certe sull'esistenza della grotta del Connestabile, i racconti di Yver rivelano, innanzitutto, la popolarità della *Recepte véritable*. Sebbene non sia ben conosciuto il livello di diffusione dell'opuscolo, Keith Cameron ritiene che lo stesso abbia avuto ampia eco, dato che lo ritroviamo citato per intero negli elenchi delle fiere di Francoforte⁵³⁹. Invece non abbiamo informazioni per quanto riguarda l'*Architecture*, pervenuta fra l'altro in rari esemplari⁵⁴⁰.

In conclusione, esistono fonti e testimonianze letterari e artistici per affermare che la grotta di Caterina de Medici fu effettivamente costruita ma che, negli anni immediatamente successivi alla sua edificazione, non ricevette le cure necessarie a preservarla, forse proprio perché Palissy abbandonò la corte tra la fine del 1572 e il 1573, subito dopo il tragico avvenimento della San Bartolomeo. Nessun documento comprova invece la realizzazione della grotta del Connestabile, relativamente alla quale, allo stato attuale, non è facile precisare il grado di completamento raggiunto, mentre resta del tutto impossibile individuare in quale delle dimore del committente avrebbe dovuto essere collocata, Chantilly, Parigi o Écouen.

III.1.c. Le testimonianze visive

⁵³⁸ Sull'iconografia della grotta delle Tuileries si veda sempre DUFAY 1987 e l'analisi di AMICO 1996, pp. 69-81.

⁵³⁹ Cf. MUSSET 1906, p. 5.

⁵⁴⁰ Si vedano le schede del *corpus* relative agli scritti di Palissy.

Per quanto riguarda le testimonianze visive occorre menzionare il famoso disegno proveniente dalla collezione Destailleurs (fig. 42) oggi a Berlino, attribuito in prima battuta a Palissy e considerato a lungo come progetto per la grotta di Catherine. Pubblicato e interpretato più volte, ancora oggi rimane circondato di un alone di mistero sia per quanto riguarda il suo autore che per quanto riguarda l'oggetto stesso : che grotta rappresenta e per chi era destinato? Vorrei cominciare con una sua descrizione dettagliata. Si tratta di un'opera a penna, inchiostro bruno su carta, datata all'incirca 1567, di dimensioni 29,5 su 40,7cm. Rappresenta una struttura architettonica sotterranea, vista in sezione, della quale si vede poco più di una parete, divisa in cinque livelli verticali: basamento, nicchie, medaglioni, fregio, architrave. La prospettiva dei lati è appena accennata, con due nicchie in scorcio che stanno ad indicare una planimetria di carattere rotondeggiante. Preme osservare che il disegno è stato piegato in due, proprio nella parte centrale, provocando una perdita nella parte bassa. Questa piega è interessante perché sottolinea una divisione stilistica del disegno: in effetti si osservano due parti simmetriche ma distinte come se il disegno intendesse proporre una variante con due scelte ornamentali distinte. Quest'osservazione non è stata fino ad adesso rilevata e viene ad arricchire le possibilità interpretative del documento⁵⁴¹. In effetti, vediamo che le due parti hanno sì una struttura generale simile, però dettagli formali diversi per quanto riguarda le nicchie, i medaglioni, e alcuni dettagli come le chiavi di volta. A sinistra la decorazione appare maggiormente spoglia: il basamento delle nicchie è liscio, le nicchie sono levigate e tutte uguali. Sono coronate da ghirlande di fogliame nel mezzo delle quali si trova un medaglione ornato da una tartaruga. Le chiavi di volta delle nicchie sono collegate alla decorazione superiore composta da medaglioni con busti classici, e da superficie rettangolari prive di decorazione, dove una didascalia indica " La plasse la ou lon peut mettre des émailles". Sotto questi pannelli si trova un ornamento geometrico che si raccorda alla chiave di volta della nicchia, leggermente differente da quello di destra poiché non è ornato da un mascherone. Nella parte di destra ritroviamo le stesse caratteristiche principali, ma le nicchie sono ognuna diversa dall'altra: una sembra fatta di concrezioni sul modello delle grotte rustiche che conosciamo, mentre l'altra è fatta con mattoni. L'interno della grotta appare dunque diviso in due parti, una

⁵⁴¹ Ringrazio a questo proposito la professoressa Frommel che mi ha dato suggestioni a proposito del disegno.

più rustico, una più classica, come se seguisse il modello delle varianti serliane tra portali delicati e rustici del *Libro Straordinario*, il che potrebbe indicarne la conoscenza da parte dell'autore. Inoltre questa variazione corrisponde perfettamente all'evoluzione delle grotte palissiane, da un'estetica esclusivamente rustica nei primi anni sessanta per il Connestabile, ad un'estetica più colta e classicheggiante per le Tuileries dieci anni più tardi, come lo ha evidenziato Amico sulla base dei frammenti emersi dagli scavi⁵⁴².

Dal punto di vista strutturale, capiamo che la struttura è sotterranea grazie alla parte superiore che rappresenta un bosco (sottolineato dalle didascalie "le boys" e le "rez des terres"). Ma un'altra possibilità è che sia scavata a fianco di collina, come Palissy lo aveva ideato per alcuni "cabinets" del suo giardino nella *Recepte*: il primo descritto sembra scavato nella roccia della collina adiacente in tal modo che uno, scendendo da essa, possa camminare sulla grotta senza accorgersene⁵⁴³. Sempre nella *Recepte* insiste anche sulla presenza di alberi piantati al di sopra di queste strutture: per il primo prevede che "à fin de rendre le cabinet plus plaisant, je feray planter sur la voste d'iceluy plusieurs arbrisseaux"⁵⁴⁴; gli altri tre saranno coperti di alberi e terra nello stesso modo, per renderli mimetici con la natura circostante. Questa particolarità dei *cabinets* è degna di essere sottolineata, perché esempi simili in Francia non sono conosciuti. Le grotte francesi, come vedremo in modo più dettagliato in seguito, erano per lo più integrate a delle strutture architettoniche, se pensiamo alla Grotte des Pins di Fontainebleau, alla grotta di Meudon o alla Bastie d'Urfé, i tre esemplari più celebri al momento della scrittura della *Recepte*. Nella parte superiore del disegno è rappresentato un parapetto che viene a coronare l'ambiente interno, con una didascalia che recita "accostoirs", lo stesso termine usata da Palissy a proposito della montagna lungo la quale intende erigere il giardino descritto nella *Recepte*⁵⁴⁵. Questo coronamento può porre un problema interpretativo: dobbiamo capire che si tratta di un parapetto attorno ad un buco scavato che permette al visitatore che passeggia nel bosco di scoprire l'interno della grotta, visto

⁵⁴² Lo studioso ha dimostrato come l'iconografia di alcuni frammenti corrispondesse a quella usata dalla regina nelle sue committenze ufficiali: i nastri incrociati, la clava, ecc. Cf. AMICO 1996.

⁵⁴³ Cf. O.C., pp. 163-164 : " Le premier cabinet, qui sera devers le vent du Nord, au coin et anlet du jardin, au bas, et joignant le pied de la montagne ou rocher, je le bastiray (...) de telle sorte que le cabinet se trouvera ressembler la forme d'un rocher, qu'on auroit creusé sur le lieu meme. » e « [...] ledit cabinet [...]sera massonné contre les terriers ou rochers en telle sorte qu'en descendant du haut terrier, on se pourra rendre sur ledit cabinet, sans cognoistre qu'il y aye aucun bastiment dessous. »

⁵⁴⁴ Idem, p. 164.

⁵⁴⁵ Idem, p. 180.

dall'alto? Il disegno sembra intendere questa soluzione piuttosto che una terrazza piana sovrastante la grotta. Si tratta di nuovo di una proposta innovativa che non mi risulta essere stata usata in precedenza in altri giardini, e potrebbe invece derivare da osservazioni in natura: Palissy descrive le sue scoperte naturalistiche nella *Recepte* e soprattutto nei *Discours* con un'attenzione particolare alla geologia, e potrebbe essersi ispirato ad una grotta naturale. A sinistra del parapetto scende una scala a chiocciola che anche se non sembra collegata all'interno della grotta, deve essere interpretata come quella che porta all'interno. Regge la didascalia "l'escalier qui est par dehors". A destra e a sinistra della grotta, scavati nello spessore delle mura della grotta (come indicato dalla didascalia "l'espesseur de la muraille") ci sono due riserve per l'acqua che servono ad alimentare i giochi idraulici o la fontana, identificati dalla didascalia "pot pour l'eau". In basso a destra l'iscrizione che ha fatto attribuire il disegno a Palissy : « Le portraict de la crotte rustique qui sera en terre environnt 15 piet, et le tout sera faict de rustique tant les anymault que la massonerie et ladicté crotte a esté enventé par Madame la Grand »⁵⁴⁶. L'aggettivo "rustique", la menzione di animali, e il nome Mme La Grand ha portato Montaiglon⁵⁴⁷ per primo ad avvicinare il disegno con la grotta delle Tuileries. Il problema di capire chi poteva essere Madame la Grand ha sollevato varie interpretazioni. Montaiglon ha proposto di vedere in essa Madame Marie de Pierrevive, Dame du Peron, incaricata dalla regina di gestire la contabilità della grotta⁵⁴⁸, che appare nominata proprio nei pagamenti della grotta delle Tuileries indirizzati a Palissy. Quest'attribuzione è stata poi abbandonata perché niente permetteva di collegare il disegno ai frammenti scoperti durante l'Ottocento e nemmeno al *Devys d'une grotte pour la royne, mère du Roy*, che era allora accettato come autentico. Berty propose poi di vedere in Madame La Grand una delle mogli di Claude Gouffier, "Grand écuyer de France" conosciuto come Monsieur le Grand e alleato di Anne de Montmorency. Potrebbe quindi essere Claude de Beaune-Semblançay, tesoriera della regina, moglie del Grand Ecuyer dal 1567 alla sua morte nel 1568, oppure Antoinette de Latour-Landry, che si sposa con il Grand Ecuyer l'anno dopo. Ambedue furono intime di Caterina, "dames d'honneur", e hanno il soprannome onorifico di Madame la Grande. Con le nuove scoperte degli anni 1980, è stato proposto anche la seconda moglie di Gouffier, Françoise de Brosse, dama di

⁵⁴⁶ Iscrizione riportata da BERTY 1885 p. 40

⁵⁴⁷ Cf. MONTAIGLON 1857, pp. 17-29.

Catherine, perché i suoi emblemi sono stati trovati durante gli scavi. Tuttavia quest'ultima ipotesi è molto fragile, poiché questi frammenti con l'emblema potrebbero essere stati usati in qualsiasi opera. Per sostenere l'attribuzione del disegno a Palissy, Berty si riferisce alla mappa delle Tuileries di Du Cerceau : « [...] on n'aperçoit que deux endroits où il y ait apparence d'une grotte: l'un est situé près et au nord de l'allée centrale, à un peu plus de deux cents mètres du palais; l'autre distant du double, est un parterre carré de douze compartiments [...] En ces deux places figure un cercle d'environ trois toises ou dix-huit pieds de diamètre ; or, en restituant l'échelle du dessin d'après cette note, « la crotte...sera en terre environ quinze pié » on trouve que le diamètre de la grotte est justement dix-sept pié et demi. Il serait difficile de ne voir encore là qu'une coïncidence fortuite. »⁵⁴⁹ Questa seducente proposta è tuttavia fuorviante in quanto parte dal presupposto che il disegno sia in effetti per les Tuileries, il che non è stato appoggiato da nessuna base solida. In seguito Dimier si oppose a tale lettura: a proposito del pagamento per i quattro “pons” rettifica la lettura proposta da Montaiglon con “pans” il che indicherebbe i quattro muri della grotta, cioè una forma quadrata e non tonda come quella raffigurata nel disegno⁵⁵⁰. Inoltre lo studioso fa giustamente notare che nell'inventario della regina pubblicato da Bonnaffé nel 1874, si parla di “maison et loge où est la grotte” quindi di una fabbrica esterna e non sotterranea come nel disegno⁵⁵¹. L'ultima ipotesi è quella di attribuire il disegno a Philibert De l'Orme come lo propone Jean-Marie Pérouse de Montclos dopo James, riportandolo ai lavori commissionati da Claude Gouffier per il suo *Hotel particulier* di Boisy a Parigi⁵⁵². Quest'ultima attribuzione a sua volta non è soddisfacente in quanto non è giustificata da nessuna nuova scoperta e neanche da una certezza per quanto riguarda lo stile del disegno o il tipo di scrittura che potrebbe corrispondere in modo chiaro a De l'Orme.

A questo punto occorre consultare l'originale a Berlino : guardare che tipo di filigrana è usata, se l'inchiostro è lo stesso tra disegno e annotazioni, e fare un confronto tra la scrittura di Palissy e le annotazioni. Inoltre sarebbe utile approfondire meglio la figura di Claude Gouffier, che aveva per motto *Hic Terminus Haeret*, con la figura dell'erma ricorrente nella decorazione del suo castello a Oiron, nonché possessore di un gabinetto

⁵⁴⁸ Idem, pp. 17-29.

⁵⁴⁹ Cf. BERTY 1885 p. 41.

⁵⁵⁰ Cf. DIMIER 1934, p. 16

⁵⁵¹ Cf. BONNAFFE 1874

di curiosità. Una figura quindi con molte caratteristiche vicine agli interessi di Palissy che meriterebbe una maggior attenzione. Mi prometto di approfondire l'indagine con ulteriori ricerche.

III.1.d. Descrizione tecnica

Vediamo da più vicino il testo dell'*Architecture* che risulta essere, al momento, l'unico repertorio da cui attingere informazioni concrete su assetto e decorazione della grotta palissiana. La descrizione comincia dalla facciata esterna: la forma è quella di un rettangolo di quaranta piedi di lunghezza (un po' più di 12 metri), venti di larghezza (sei metri circa) e diciassette di altezza (cinque metri circa), senza contare l'arco delle volte. Questo prospetto è formato da un portale, ornato su ogni lato da un'erma su piedistallo, ciascuna sormontata da un architrave, un fregio e una cornice. La cornice è sormontata da finestre alte fino alla volta, separate da un'erma rigorosamente "rustica". L'emblema del Connestabile troneggia sopra il portale.

Per quanto riguarda l'interno, Palissy comincia dalla descrizione della parte posteriore, cioè un pignone con alla sua base un fossato profondo, largo un piede e lungo quanto la larghezza della grotta, circa venti piedi. Sul bordo del fossato vi è una terrazza sormontata da una roccia alta otto piedi, con animali che riversano acqua nella vasca. Sui lati interni dell'antro, in dodici nicchie, separate da colonne e ornate nella parte alta da festoni con frutta e verdura, campeggiano altrettanti sedili. Tutti gli elementi architettonici declinano l'imitazione di materiali naturali. Nella parte sovrastante le nicchie sono scolpiti un architrave, un fregio e una cornice, sempre ad imitazione della roccia, con concavità e irregolarità. Il fregio è arricchito dal motto del Connestabile, "APLANOS", e sopra di esso vi sono delle finestre irregolari separate da un'erma, su modello del "Palais de Tutèle"⁵⁵³ di Bordeaux (fig. 43). L'insieme è coronato da una cornice, dove verranno collocati uccelli e animali che abitano normalmente l'ambiente delle grotte naturali.

Questa chiarezza fatta sull'aspetto architettonico generale, ci servirà a riflettere su possibili confronti, e sul linguaggio rustico impiegato da Palissy per le sue grotte. Dalla

⁵⁵² Cf. JAMES 1970, p. 68 e PEROUSE DE MONTCLOS 2000, p. 161.

⁵⁵³ Ciò che viene chiamato "palais" da Palissy sono in realtà i Piliers de Tutelle, una struttura gallo-romana andata distrutta nel diciassettesimo secolo, che conosciamo grazie all'incisione di Claude Perrault, nella quale possiamo vedere benissimo la presenza di elementi antropomorfi, più cariatidi che ermi.

descrizione emergono tre caratteristiche: la ricerca di illusionismo, l'importanza della *varietas* e il ruolo delle erme. Confronteremo poi questi tratti salienti con le grotte coeve a quelle dell'artista o precedenti, al fine di verificare se l'invenzione palissiana sia frutto di una trasmissione di modelli.

III.2. Le grotte palissiane o il processo di "de-civilizzazione"

III.2.a. La crescente ricerca di illusionismo

Lo stile rustico del Nostro è fondato su una ricerca illusionistica spinta all'estremo, così profonda da tendere alla scomparsa totale dell'artificio. Nella grotta ogni dettaglio è concepito come imitazione di elementi, specie e materiali naturali. L'illusionismo è il filo conduttore della descrizione fin dalle prime righe del dialogo ove compaiono i "mostruosi"⁵⁵⁴ guardiani dell'antro, le erme – figure chiave che analizzeremo in modo approfondito – che sono "si près approchant de la forme humaine, qu'il n'y a homme qui ne fust estonné de les veoir"⁵⁵⁵, i cui vestimenti "resemblent le naturel, de sorte que plusieurs voyants ledict oeuvre s'en sont retournez en soustenant et opiniatrant que la toile dont lesdictz termes sont vestuz est naturelle"⁵⁵⁶. Questo *topos*, in cui l'arte riesce a sembrare dotata di vita, proviene dal ben noto aneddoto narrato nella *Storia Naturale* di Plinio sui pittori Zeusi e Parrasio⁵⁵⁷, che fu diffuso e ripetuto ad oltranza nella letteratura artistica cinquecentesca. Nell'*Architecture*, come nella *Recepte*, tale *topos* appare con grande ricorrenza, e potrebbe derivare da una conoscenza diretta dei testi, visto che il Nostro afferma di essere in possesso di un esemplare della *Storia Naturale*⁵⁵⁸. Al di là delle dichiarazioni testuali, l'ambizione di trasfigurare una materia inerte in materia apparentemente abitata da un soffio vitale si ritrova ovviamente anche nelle *rustiques figulines*, il suo vasellame zoomorfo che ancora oggi stupisce per il naturalismo con il quale raffigura animali e piante. Grazie a queste opere, fortunatamente pervenute ai

⁵⁵⁴ Palissy insiste sul carattere mostruoso delle sue creazioni. Ad esempio, quando Demande richiede la loro descrizione: «tu m'avais promis de me déclarer amplement et faire entendre la monstruosité étrange des termes, que tu dis qui sont tout à l'entour de la grotte, au-dessus de la corniche.» O.C., p.73.

⁵⁵⁵ Idem, p. 63.

⁵⁵⁶ Ibidem.

⁵⁵⁷ Cf. PLINIO, *Storia Naturale*, Libro XXXV.

⁵⁵⁸ Cf. O.C., p. 270.

giorni nostri, riusciamo a immaginare l'aspetto delle grotte, la cui descrizione andiamo ora ad analizzare.

Una volta entrato all'interno della grotta, il visitatore scopre un ambiente nel quale la natura ha preso il sopravvento: le finestre, per esempio, hanno le chiusure visibili solo dall'esterno, "afin que ceux qui seront dedans la grotte ne voyent aultre chose sinon une forme de rocher cavé"⁵⁵⁹. I lati interni della grotta sono invece composti da diverse nicchie, ciascuna ornata da un "trophée ou feston"⁵⁶⁰, del quale possiamo farci un'idea visiva grazie ad alcuni frammenti di questo tipo di ghirlande, come l'esemplare oggi conservato a Ecoen (fig. 43) che non può mancare di evocare l'arte italiana quattrocentesca, a sua volta ispirata ai festoni dei sarcofaghi romani. Il confronto più diretto che viene in mente è proprio quello con l'arte dei Della Robbia, per i quali la ghirlanda vegetale era divenuta quasi un marchio di fabbrica, basti pensare ai numerosi tondi di terracotta destinati alle facciate toscane, come quelli di Giovanni della Robbia per l'Ospedale di Pistoia. (fig. 44) Il confronto tra i frammenti palissiani e le opere robbiesche illustra in modo chiaro quanto la ricerca naturalistica di Palissy sia maggiore rispetto a quella dei famosi esempi fiorentini. Nell'esemplare palissiano, la tecnica dello smalto riesce a riprodurre le numerose sfumature di colore degli esemplari reali, creando l'illusione della materia viva, non solo della plasticità della forma. Se paragonato alle ghirlande toscane, l'effetto ottenuto risulta meno schematico, meno "coloristico", e più vicino alle tinte naturali; in questo senso si può dire che anche la tecnica, oltre al soggetto naturale rappresentato, corrisponde sempre a una profonda ricerca di rusticità. La conoscenza di motivi robbieschi viene confermata dall'esplicito riferimento fatto da Palissy a Girolamo della Robbia, conosciuto in Francia per le sue realizzazioni nei castelli di Madrid e di Cognac. Girolamo, figlio di Andrea, si reca in Francia verso la fine del 1517 su richiesta di Francesco I per decorare il suo castello di Boulogne, soprannominato appunto "Madrid". La decorazione robbiesca, che riprende la tradizione italiana dell'uso della ceramica nell'architettura⁵⁶¹, era celebre e fu oggetto fin da subito di attenzione da parte dei commentatori, degli architetti e degli artisti, per la sua ambizione, magnificenza e

⁵⁵⁹ Idem, p. 66.

⁵⁶⁰ Idem, p. 70.

⁵⁶¹ Al proposito si veda QUINTERIO 1999.

originalità⁵⁶². Il castello era allora il più grandioso progetto voluto dal re, dopo quello di Chambord, ma sfortunatamente solo deboli tracce del suo passato splendore sono giunte fino a noi: demolito nel 1792, Palissy ci informa in un passo dell'*Architecture*⁵⁶³ che già nel 1562, pochi anni dopo la sua realizzazione, il capolavoro di ceramica era in uno stato di avanzato deterioramento. Come nel caso dei festoni, il confronto tra i frammenti pervenutici dalle decorazioni architettoniche del castello e quelli realizzati da Palissy dimostra che, se materiale e tecnica in fondo sono simili, l'effetto e l'intento sono invece palesemente molto diversi. Prendiamo in considerazione il capitello rustico del nostro corpus, (fig.17) e quello sopravvissuto proveniente dal castello di Madrid (fig.45). In entrambi i casi si procede a imitare con la ceramica l'architettura monumentale di ispirazione classica, anche se la destinazione non è la stessa, poiché il capitello di Della Robbia non era destinato a una grotta bensì probabilmente alla facciata del castello. Tuttavia è interessante notare come, nella realizzazione di Palissy, l'insistenza sugli elementi architettonici classici, descritti con una terminologia aggiornata, venga interpretata in chiave rustica, tendente a far scomparire le forme utilizzate dall'artista. Mentre l'intento di Della Robbia è quello di emulare le realizzazioni architettoniche, in particolare quelle dell'arte classica, Palissy cerca di celare l'intervento della mano umana dietro una natura invadente, riprodotta con la tecnica del calco. Qui, sempre in riferimento a Madrid, si capisce che lo *status mentis*, la cultura che dà luce alle creazioni palissiane si colloca in un periodo successivo. Il classicismo di Della Robbia, che riprende modelli già "passés de mode"⁵⁶⁴ in Toscana, ha grande successo in Francia negli anni Venti e Trenta del Cinquecento. Vent'anni più tardi, quando lavora Palissy, l'armonioso classicismo proposto dai fiorentini è ormai superato anche a nord delle Alpi, e il linguaggio rustico, che offre di per se stesso soluzioni che consentono perfettamente l'allontanamento dalle regole vitruviane, si impone.

Il *topos* dell'illusionismo prosegue poi lungo l'intera descrizione dell'interno della grotta, con il suo fulcro, un fossato lungo quanto la larghezza dell'antro e popolato da innumerevoli pesci, con sassi, muschi e erbe, tutti interamente realizzati in ceramica. Sul bordo del fossato sono invece collocate altre creature, quali tartarughe, granchi "& autres

⁵⁶² Sul castello di Madrid si veda lo studio monografico di CHATENET 1987 e CHATENET 1991, 1993. Per gli ultimi studi, si vedano BOUQUILLON 2004, MEUNIER 2011.

⁵⁶³ Cf. O.C., p. 78.

⁵⁶⁴ Cf. CHATENET 1987, p. 130.

especies de poissons rares, & estranges”⁵⁶⁵, dalla bocca dei quali escono getti d’acqua che increspano la superficie del fossato. Anche in questo caso disponiamo di numerosi esemplari e forme che possono corrispondere a questa descrizione, come la *Lastra decorata con lucertola, conchiglie, sassi e muschi* (fig. 28). Le onde provocate dal getto d’acqua che esce dalla bocca degli animali mira a dare l’illusione che i pesci si muovano all’interno della vasca. Grazie ai getti d’acqua l’immagine dei pesci trema, dando l’illusione della vita - procedimento che troviamo già utilizzato nell’*Hypnerotomachia Poliphili*, fonte di ispirazione per il Nostro, come vedremo adesso. L’illusione creata da Palissy è quindi totale: orna le pareti della grotta dalle sue *rustiques figulines*, di cui abbiamo visto il grande naturalismo, e grazie all’acqua della fontana intende dar loro vita e movimento. Il gioco dell’acqua vale anche per le *rustiques* situate sulle pareti, che una volta bagnate risultano più lucidi e più viventi ancora. Ci troviamo di fronte ad un altro *topos* ricorrente, presente anche nella *Recepte véritable*, nonché in altre descrizioni di grotte e fontane dell’epoca, in particolare nel *Polifilo*. Palissy introduce la *Recepte* affermando che il suo giardino è molto diverso dalle invenzioni descritte nel testo di Francesco Colonna, perché non si tratta di un sogno o di una fantasia irrealizzabile, bensì di un progetto concretamente attuabile. Nonostante questa volontà di netta differenziazione, numerose similitudini esistono tra i due autori per ciò che attiene la ricerca di illusionismo e l’ispirazione architettonica, il che ha portato Frank Lestringant, lo studioso che ha analizzato le corrispondenze esistenti tra i due testi⁵⁶⁶, a parlare di un «aveu par prétérition⁵⁶⁷». La versione dell’opera di Colonna conosciuta da Palissy è molto probabilmente quella della traduzione francese a cura di Jean Martin, pubblicata da Jacques Kerver nel 1546, un’edizione nella quale era valorizzato l’aspetto architettonico, come dimostra la prefazione al volume, nella quale Jean Martin elenca le descrizioni di edifici presenti nel libro. In effetti è la descrizione delle fontane incontrate da Polifilo che sembra aver ispirato il Nostro, in particolare per quanto riguarda l’illusione del movimento dato dagli zampilli d’acqua. Palissy riprende quasi alla lettera un passo nel quale Polifilo si meraviglia delle sculture di pesci che ornano i bagni, che sembrano muoversi con il movimento dell’acqua: “[...] vous eussiez jugé ces poissons se mouvoir et frayer tout au long des sièges où ils étaient pourtraits au vif, savoir est carpes, brochets,

⁵⁶⁵ All’epoca il termine «poisson» designava in modo indiscriminato gli animali acquatici. Cf. O.C., p. 65.

⁵⁶⁶ Cf. LESTRINGANT 1992.

anguilles [...] et infinis autres, qui semblaient remuer au mouvement de l'eau, tant approchait l'œuvre de la nature."⁵⁶⁸ Il grande successo riscontrato dall'opera di Colonna, in Italia come in Francia, si è tradotto nelle creazioni che popolano numerosi giardini cinquecenteschi, ispirando fontane, padiglioni e arte topiaria. In Francia, la sua diffusione fu così grande che nel 1549 l'*Entrée* trionfale del re Enrico II di Francia, orchestrata da Jean Martin, riproduceva in scultura le illustrazioni dell'edizione del 1546⁵⁶⁹. Se le somiglianze sono palesi, mi sembra tuttavia fondamentale prestare attenzione alla dichiarazione di Palissy di volersi distaccare da tale modello perché ritenuto irrealizzabile. Il ceramista voleva proporre invece un progetto concreto, dai costi limitati, utile a chi lo avrebbe commissionato, allontanandosi completamente dall'invenzione allegorica di Francesco Colonna. Che Palissy si sia ispirato a quest'ultimo è innegabile, tuttavia gli intenti sono radicalmente diversi e rivelano due *status mentis* inconciliabili. Tratterò di ciò nel capitolo dedicato seguente al progetto di giardino.

Seppur presente nel *Polifilo*, nella grotta palissiana il *topos* dell'illusionismo si fa parola d'ordine. Lo troviamo presente in tutti gli elementi dell'architettura, mediante l'imitazione precisa di forme e specie naturali: la terrazza al bordo della vasca imita una roccia marittima, dalla superficie scabrosa come quelle delle scogliere "faict par bosses, & concavitez"; le finestre e tutti gli altri elementi architettonici sono irregolari, storti, rustici; gli animali traggono in inganno chi li vede; l'architrave e la cornice imitano la roccia, e il fregio imita il diaspro⁵⁷⁰. Ma l'"invasione" delle Natura non si ferma all'illusionismo.

L'elemento più interessante dell'illusionismo ricercato da Palissy è la presenza di un *crescendo* nell'imitazione della natura, di un acuirsi cioè della rusticità negli elementi: non si tratta solo di descrivere la varietà delle specie rappresentate, ma anche di perseguire nella descrizione un andamento verso una rusticità sempre maggiore⁵⁷¹. Il crescendo comincia con la descrizione delle nicchie interne. Palissy descrive ciascuna di esse a seconda del materiale che imita: se le prime saranno fatte ad imitazione di pietre dure o preziose come agata porfido diaspri o marmi, quelle successive saranno invece imitazione di sassi levigati, conchiglie, roccia con muschio. Infine l'ultima menzionata sarà "rustica

⁵⁶⁷ Ibidem.

⁵⁶⁸ Cf. COLONNA [1546] 1994, p. 83. Sul *Polifilo* esiste una bibliografia notevole, per la quale rimando a quella stilata da Gilles Polizzi nella sua edizione della versione francese. Cf. Idem, pp.XII- XLIV.

⁵⁶⁹ «C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et joyeuse entrée, que [...] Henry deuzième [...] a faicte [...] le seizieme jour de juin MDXLIX», Paris, J. Roffet, 1549.

⁵⁷⁰ Cf. O.C. p. 73.

come se fosse stata mangiata dall'aria"⁵⁷². Le colonne seguono lo stesso ordine verso una sempre maggior rusticità: due sono fatte con conchiglie, due "mangiate dall'aria", altre sono rusticate "comme a grands coups de marteau"⁵⁷³, altre ancora imitano il diaspro dai diversi colori; le ultime ad essere descritte sono "minees" et "semées de cailloux et coquilles et certains jettons de lierre"⁵⁷⁴ e tutte hanno la parte superiore ornata con muschi e erbe. Pur senza darne una descrizione più approfondita, Palissy precisa che anche i piedistalli saranno fatti in questo modo. Si dilunga invece sulle erme, descrivendo ciascuna in modo dettagliato: la prima è vestita con panni che imitano il vero tessuto, assomiglia ad un essere umano e ha il viso "mangiato dall'aria". La seconda, completamente storta, è a sua volta "mangiata dall'aria in ragione della sua antichità", ma conserva ancora un'apparenza antropomorfa. La terza è fatta interamente di conchiglie, come lo sarebbe una roccia marittima. La quarta è "rustiqué étrangement" e somiglia alla pietra di "grisons" cioè di gres. Infine viene descritta un'erma molto simile all'esemplare di cui possediamo un calco (fig. 14). I colori usati intendono riprodurre le sfumature del diaspro, gli occhi sono fatti con conchiglie, ed è coperta dall'edera che le conferisce un'apparenza più antica. L'ultima ad essere descritta "avoit quasi perdu la plus part de sa forme"⁵⁷⁵, è lucida e color turchese con delle venature bianche a imitazione del marmo. Le ultime erme descritte sono quindi caratterizzate dalla loro antichità e soprattutto dalla perdita di ogni forma o parvenza umana, indirizzando in questo modo il percorso del visitatore nell'antro verso una perdita dei propri punti di riferimento culturali, un vero e proprio processo di de-civilizzazione.

In effetti se prendiamo in considerazione il modo di descrivere i diversi elementi fondanti della creazione palissiana (nicchie, colonne, erme) vediamo delinearsi in modo molto preciso un ordine che va dalla raffinatezza dei materiali imitati (pietre preziose) verso materiali più umili (sassi, conchiglie), per finire in forme che si dissolvono, corrose dall'"aria" cioè dal passaggio del tempo. Nella *Recepte* si sviluppa lo stesso processo estetico e narrativo: il primo "cabinet", che non è altro che una grotta, ha la forma di una roccia, con al suo interno sedili separati da una colonna, posta su un piedistallo e sormontata da capitelli, architrave e cornice. Sul fregio sono scolpiti versetti biblici,

⁵⁷¹ Questo aspetto era stato notato da Anne- Marie Lecoq a proposito del giardino. Cf. LECOQ 1991, p. 70.

⁵⁷² Cf. O.C., p. 71.

⁵⁷³ Idem, p. 72.

⁵⁷⁴ Ibidem.

mentre l'interno è ornato da serpenti e lucertole, animali tipici della produzione rustica. Questa costruzione, che non deve avere "aucune forme de bâtiment"⁵⁷⁶, possiede una volta sulla quale degli alberi sono piantati al fine di confondersi meglio con la Natura circostante. L'aspetto del secondo gabinetto è molto simile, con un accrescere delle smorfie fatte dalle erme che popolano il suo interno. Il terzo padiglione riprende la stessa tipologia, per l'autore insiste sulla sua maggiore rusticità, "come se fosse stato tagliato con grandi colpi di martello". Il quarto è simile a una cava: Palissy spiega che deve assomigliare alle pareti rocciose dalle quali sono estratte le pietree perciò non ha "aucune apparences ni formes d'art d'insculpture, ni labeur de main d'homme : et seront les vostres tortues de telle sorte, qu'elles auront quelque apparence de vouloir tomber"⁵⁷⁷. In quest'ultima grotta, come nell'insieme degli elementi descritti, la naturalezza si sdoppia in un effetto di antichità, di rovine, di scomparsa progressiva dell'opera stessa che tocca l'apice proprio quando Palissy, evocando le strutture vegetali presenti nel suo progetto di giardino nella *Recepte*, espone la sua concezione dell'architettura.

III.2.b. L'apice del naturalismo: le architetture vegetali

Nella descrizione del giardino il crescendo naturalistico già presente nell'*Architecture* si ritrova nella presentazione dei nove gabinetti, e lascia intendere che Palissy prevedeva un percorso alla scoperta delle sue strutture con una "regressione" – o progressione? – verso uno stato primitivo rappresentato dalla sparizione del lavoro e dell'umana presenza. Il tema della ripresa del "primitivismo" in Età moderna è estremamente ricco ed è stato studiato nelle sue diverse implicazioni, religiose, politiche, scientifiche⁵⁷⁸. Nel caso della descrizione del giardino, il processo di ritorno alle origini si manifesta in due modi: il primo, che abbiamo già esposto, viene illustrato dalla "distruzione" dell'architettura, cioè dalla costruzione di ambienti che sembrano cadere a pezzi, scomparire progressivamente sotto la flora e la fauna. Il secondo processo usato è quello di un ritorno alle origini dell'architettura, mediante l'impiego di costruzioni vegetali presenti unicamente nel giardino progettato nella *Recepte*, descritte con il nome di

⁵⁷⁵ Cf. O.C., p. 75.

⁵⁷⁶ Idem, p. 164.

⁵⁷⁷ Idem, p.166.

cabinets verts. Sono quattro, situati alle estremità delle braccia del viale cruciforme⁵⁷⁹, fatti esternamente con dei vegetali ma contenenti internamente una roccia che appartiene allo stesso linguaggio descrittivo delle grotte. Poi Palissy passa agli edifici collocati alle estremità del viale cruciforme del giardino, che chiama “*cabinets verts*”, il cui nome deriva ovviamente dalla loro composizione vegetale. Il primo, situato a Nord, è costituito da olmi che formano una copertura vegetale, sotto la quale viene collocata una fontana all’apparenze di una roccia, fatta di ceramica e incastonata dentro la muraglia del recinto del giardino. Questa creazione è un ibrido tra l’opera topiaria, allora molto in voga nei giardini francesi, e la grotta artificiale, sul modello di quella del Connestabile, poiché la roccia è ornata in modo molto simile alla grotta, con gli stessi animali e una vasca. La destinazione d’uso di tale spazio è il diletto, come dimostra il fatto che Palissy preveda una tavola e una sorta di credenza, ove mettere il vasellame necessario a servire rinfreschi per gli ospiti. Costruzioni simili sono evocate nel *Polifilo*, come nel capitolo X, con la descrizione del “berceau ou tourelle ronde, en forme de treille [...] et tout à l’entour étaient ployées des branches de rosiers fleuris, couverte de feuilles verdoyantes, mêlées de roses blanches [...]”. Sous cette treille avait des sièges continués selon le rond, faits d’un fin jaspe vermeil.»⁵⁸⁰ (fig.46). O, ancora, nel capitolo XXIV, con la fontana coperta da una struttura vegetale che potrebbe aver ispirato l’invenzione di Palissy. Sono numerose, nel *Polifilo*, soprattutto alla fine del primo libro, le architetture vegetali e le creazioni topiarie che hanno alimentato l’immaginazione non solo di Palissy ma di tutta l’architettura e l’arte del giardino europeo⁵⁸¹. Nelle rappresentazioni di giardini cinquecenteschi possiamo osservare esemplari paragonabili a quelli di Palissy. Possiamo citare ad esempio, il famoso disegno del giardino della villa d’Este a Tivoli, un’opera di Etienne Dupérac (fig. 47) che riporta perfettamente la presenza di pergole e padiglioni vegetali. Grazie ai disegni di Giovanni Guerra eseguiti attorno al 1604⁵⁸², disponiamo di fonti iconografiche che testimoniano della presenza a Pratolino di padiglioni costruiti con elementi vegetali, come quello della casa-albero che deriva da una descrizione di Plinio

⁵⁷⁸ Sul primitivismo nell’Antichità e in Età moderna, si veda LOVEJOY 1935, LEVIN 1969; a proposito di Piero di Cosimo si veda PANOFKY 1938 e GERONIMUS 2006 pp. 123-164.

⁵⁷⁹ Presenteremo in modo analitico il progetto di giardino nel capitolo dedicato ad esso.

⁵⁸⁰ Cf. COLONNA [1546] 1994, p. 125.

⁵⁸¹ Sulla ricezione dell’opera di Francesco Colonna nell’architettura francese si veda in particolare DUPORT 2002 e POLIZZI 2011.

⁵⁸² Cf. BRUNON 2002, p. 64.

del Nidium di Caligula⁵⁸³. Il filosofo Francesco de Vieri, nella sua descrizione del giardino (1586), interpretava tali costruzioni come espressioni dell' «antica rozzezza de' primi, che viveano di ghiande, cioè di cibi senza arte disposti.»⁵⁸⁴, espressioni cioè della rusticità originaria dei primi uomini⁵⁸⁵. Ma ancora prima della *Recepte*, il naturalista Pierre Belon pubblicò nel 1558 le sue *Remonstrances sur le défaut du labour et culture des plantes* una descrizione di Castello che menziona la casa albero, che potrebbe aver ispirato Palissy nell'immaginare i suoi padiglioni vegetali: « Il y a pareillement un arbre mousse estroissé, qui est dessus entourné & couvert de Lierre, et au milieu d'iceluy, est une table, ou l'eau de la fontaine y vient, conduite par tuyaux. »⁵⁸⁶ Queste costruzioni hanno un significato ben diverso dalle raffinate creazioni topiarie molto diffuse in Francia, testimoniate dai disegni di Jacques Androuet du Cerceau, e dallo stesso Palissy che a tale proposito scrive: “N’as-tu point considéré tant de beaux jardins, qui sont en France, ausquels les jardiniers ont tondu les romarins, lizos, et plusieurs autres espèces d’herbes, les unes auront la forme d’une grue, les autres la forme d’un coq, les autres la forme d’une oye, et consequemment de plusieurs autres especes d’animaux»⁵⁸⁷.

Sebbene le architetture topiarie ideate da Palissy si iscrivano in una tradizione ormai ben consolidata in Francia, è fondamentale sottolineare che le sue invenzioni non intendono imitare forme fantasiose o meravigliose, bensì rispondono ai criteri dell'architettura vitruviana, sicché i tronchi sono le colonne, i rami formano l'architrave, il fregio, la cornice, il timpano e il frontespizio. E' chiaro che l'intento di Palissy si avvicina maggiormente allo spirito di Pratolino e Castello che all'arte topiaria "tradizionale" che crea forme raffinate ad imitazione di esseri viventi od oggetti. Ma l'intento di Palissy, oltre a evocare la primitività dell'uomo, è anche quello di rivaleggiare con le architetture di pietra: idea che scatena una reazione di rifiuto da parte dell'interlocutore del narratore, che ribadisce la follia di voler dare agli alberi l'apparenza dell'architettura, proprio perché essi crescendo senza sosta e in modo irregolare non possono mantenere fisse le proporzioni volute dalle regole dell'architettura. Il "portavoce" di Palissy intraprende allora l'apologia dell'albero come modello primario dell'architettura, basando inizialmente la sua argomentazione sugli antichi che nei loro trattati hanno preso come

⁵⁸³ Cf. LAZZARO 1990, p. 55.

⁵⁸⁴ Cf. VIERI 1586, p. 47. Citato da LAZZARO 1990, p.56.

⁵⁸⁵ Sul primitivismo a Pratolino si veda BRUNON 2002, pp. 701-708.

⁵⁸⁶ Cf. BELON 1558, XXII, p. 81. Si veda la citazione estesa nell'appendice n°6.

riferimento per le colonne i tronchi degli alberi. Difende il suo progetto da un punto di vista tecnico, spiegando come si possa ottenere un'architettura vegetale che duri e che rispetti le regole dell'architettura⁵⁸⁸. Per mantenere la forma scolpita sarà necessario il lavoro costante di un giardiniere, per tagliare i rami in modo tale che il tronco sia spoglio, e procedere ad intagli perché il legno cresca al posto del capitello e della base, in modo da ottenere una forma di colonna all'antica. Poi rivela la vera ragione della superiorità dell'albero: le piante sono opera del "Souverain et premier edificateur", per cui sono per essenza superiori alle creazioni degli "edificateurs humains" e devono "estre en plus grand honneur"⁵⁸⁹. In effetti, sono semplici copie degli originali, delle "contrefactures" che per essenza sono inferiori al modello originale⁵⁹⁰. Il riferimento implicito di questo passo di Palissy è ovviamente la "Capanna rustica" descritta nel *Libro IV dell'Architettura* di Vitruvio, uno degli autori prediletti del Nostro (fig.48). Tuttavia se paragoniamo il concetto palissiano del *pavillon vert* con quello vitruviano, troviamo somiglianze ma anche una sostanziale differenza. Per Vitruvio, le grotte sono state i primi *habitat* naturali degli uomini, migliorate grazie alla costruzione di capanne vegetali che seguivano il modello dei nidi d'uccello:

[...] aucuns de celle troupe se meirent a faire des logettes de ramee: les autres fouyr a des Cavernes aux piedz des montaignes. Plusieurs imitans la facon des nidz des Arondelles, feirent leurs bastimens de fange et de branchettes passees l'une pardedans l'autre, quasi en maniere de clayes, et se logerent en ce point.⁵⁹¹

Nella concezione vitruviana l'architettura è il superamento di tale modello originario verso una sempre maggior solidità e bellezza, grazie all'ingegno dell'uomo. Il carattere antropocentrico dell'architettura vitruviana è ben illustrato dalla descrizione delle colonne dai tre ordini (dorico, ionico e corinzio), che prendono rispettivamente a modello l'uomo, la donna e la fanciulla⁵⁹². Il ricordo dell'architettura primitiva e il gioco con

⁵⁸⁷ Cf. O.C., p. 171.

⁵⁸⁸ Cf. O.C., p. 176-177.

⁵⁸⁹ Idem, p. 170.

⁵⁹⁰ Appare qui il problema della concezione dell'imitazione e della riproduzione per Palissy, che fonda la sua arte proprio su questa pratica, ma esprime severissime critiche al riguardo in vari passi dei suoi testi. Dedicherò una riflessione a questa interessante problematica in una parte successiva del mio lavoro.

⁵⁹¹ Ibidem, Libro II.

⁵⁹² Cf. VITRUVIO 1547, Libro IV.

l'imitazione della natura sono motivi ricorrenti dell'architettura medievale e rinascimentale in Francia. Dai meravigliosi modelli romanici dei capitelli tardo medievali, frequenti proprio in Saintonge⁵⁹³ dove Palissy ha potuto conoscerli, ad esempi più rari come il monumentale soffitto della Torre Jean Sans Peur a Parigi (1409-1411) (fig. 49). Durante il Rinascimento il raffinato gioco che consiste nell'imitare con la pietra le forme vegetali si è sviluppato in numerose realizzazioni italiane, una fra tutte le colonne di Bramante nel chiostro di Sant'Ambrogio a Milano (1498 ca) (fig.50); ma anche in Francia in modelli più vicini al Nostro, ad esempio le invenzioni proposte da Philibert De l'Orme, in particolare la colonna scolpita a forma di albero (fig. 51), con le venature ad imitazione dei rami, immaginata nel Settimo libro del primo tomo della sua *Architecture*⁵⁹⁴. Tuttavia Palissy va oltre il riferimento all'origine lignea dell'architettura proposta da Vitruvio: secondo la sua concezione, l'architettura fatta dall'uomo è infinitamente inferiore a quella naturale, selvaggia, che è di origine divina. Egli riprende il mito vitruviano per rovesciarlo e fissarlo come ideale ritorno alle origini. Si tratta per il Nostro di creare un giardino che faccia tornare il visitatore alle proprie origini, tramite uno stile rustico che prende un valore moraleggiante oltre ad estetico. Il processo di de-civilizzazione, inteso come purificazione del visitatore, è esplicitamente svelato dalle iscrizioni che popolano il giardino, che non sono altro che versetti moralistici tratti dai *Libri sapienziali*. Le lettere delle frasi saranno fatte con dei rametti, sicché è l'albero stesso che dà l'insegnamento a chi lo guarda. Non intendo soffermarmi ora sull'analisi dell'insegnamento declinato nel giardino perché esula dall'analisi formale delle creazioni palissiane, ma ci tornerò nel prossimo capitolo, a proposito del significato spirituale dell'estetica rustica.

III.2.c. I "termes" in architettura: dall'Antichità al Rinascimento

Oltre alla *varietas* dei materiali imitati e degli animali rappresentati - sempre le stesse specie di quelle che ornano il vasellame-, un elemento è particolarmente ricorrente nelle invenzioni palissiane: sia la grotta dell'*Architecture* che i gabinetti della *Recepte* sono popolati da strani esseri, figure arcaiche appartenenti ad una civiltà perduta sulle quali, dato l'importante ruolo conferito loro dal ceramista, è fondamentale interrogarsi in modo

⁵⁹³ Sull'arte romanica in Saintonge si veda NANTEUIL 1960 ; CROZET 1971; LACOSTE 1998.

⁵⁹⁴ Cf. DE L'ORME 1567, f°218.

approfondito. Prima di tutto è utile chiarire un problema lessicale che si pone nel passaggio dalla lingua originale all'analisi che svolgo in italiano. Nel testo di Palissy le figure che mi attingo a trattare sono designate in modo esclusivo con la parola "terme", senza l'uso di altri vocaboli che potrebbe portare ad una confusione sull'esatto tipo architettonico al quale Palissy si riferisce. Tale parola non ha un equivalente esatto in lingua italiana, il termine più vicino essendo "erma" che ha tuttavia un'etimologia diversa da "terme", differenza che implica anche diverse sfaccettature nei loro significati⁵⁹⁵. Ho già usato in precedenza e userò nel corso di questo capitolo la parola erma essendo cosciente di tale differenza, tenendo invece "terme" quando il senso del testo lo richiederà. Nell'opera scritta di Palissy le erme sono i primi elementi architettonici ad essere menzionati, fin dalle prime righe dedicate alla facciata esterna nell'*Architecture*, testo nel quale essi avranno un posto di maggior importanza. Di queste figure ci sono pervenuti frammenti interi che permettono una ricostituzione materiale, rendendo possibile un confronto tra testo e opera. La parola *terme* proviene dal nome del dio romano Termine, in origine semplice epiteto di Giove, che divenne in seguito una divinità indipendente che vegliava sui confini dei poderi e delle strade, come Hermès nella mitologia greca. La leggenda riportata da Dionigi di Alicarnasso⁵⁹⁶ narra che quando fu costruito il tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio le numerose divinità delle cappelle che si trovavano sul luogo scelto accettarono di ritirarsi, per lasciare il posto al dio supremo. Solamente Termine si rifiutò di partire e si dovette includere la sua cappella all'interno del tempio. Poiché era stato persino in grado di opporsi all'autorità di Giove, alcuni auguri predissero che i confini dello stato romano non sarebbero mai receduti. Plutarco scrive inoltre che Termine era l'unica divinità romana che rifiutava i sacrifici cruenti e accettava in dono solo foglie e petali di fiori per ornare i suoi simulacri⁵⁹⁷. Nei *Fasti* Ovidio riporta la leggenda e ci insegna che il dio era festeggiato il 23 febbraio - giorno del passaggio all'anno nuovo- dalla popolazione contadina, per la quale simboleggiava il limite invalicabile tra un campo e un altro. Nella descrizione delle cerimonie legate al culto del dio, Ovidio evoca un'atmosfera rustica contadina, che dimostra già in origine l'associazione tra il dio e il modo contadino, la rusticità. Il carattere

⁵⁹⁵ Erma deriva dalla divinità Hermes, e corrisponde in francese al sostantivo hermes che in architettura designa sempre una figura molto vicina a quella del terme. Tuttavia l'etimologia dei due non è la stessa.

⁵⁹⁶ Dionigi di Alicarnasso, *Ρωμαϊκής Αρχαιολογίας* (trasl. *Rhomaikes Archaialogias*), *Antichità romane*, I, 72.

⁵⁹⁷ Plutarco, *Quaestiones Romanae*, 15.

fermo, inflessibile, ne fanno sia il guardiano simbolico delle frontiere dello spazio e del tempo, colui che delimita la soglia tra vita e morte, che un simbolo di integrità, di fede inamovibile. Nel testo di Ovidio il dio è inoltre visto come un garante di pace, perché delimita in modo inflessibile il territorio assegnato a ciascuno.

La figura mitica con i suoi ricchi significati venne poi ripresa dagli umanisti per personificare tali virtù, e raffigurato in arte come un busto d'uomo appoggiato su un blocco di pietra, chiamato *terme* in francese, *erma* in italiano. Nel lessico architettonico francese si distingue quindi il *terme* collocato su un blocco di pietra, dall'*hermès* il cui corpo è rinchiuso in un fodero, mentre in italiano *erma* designa le due rappresentazioni senza distinzione, riferendosi alla mitologia greca nella quale è Hermès che ricopre il ruolo di guardiano delle strade, dei campi e dei crocevia. La differenza architettonica tra *hermès* e *terme*, se è chiara oggi per uno studioso di architettura, sembra non lo fosse perfettamente invece per gli architetti e gli artisti del Cinquecento. In effetti se consideriamo il celebre repertorio di modelli di riferimento dedicato ai *termes* di Hugues Sambin⁵⁹⁸ (1572) constatiamo che corrispondono più a degli *hermès* che a dei *termes*. Invece il termine usato per tutti è quello che deriva dalla divinità romana, per cui è proprio questa etimologia che ritengo indispensabile per capire il significato che potevano rivestire tali figure nell'immaginario di Palissy e dei suoi contemporanei. Alle erme erano associati diversi significati: nell'Antichità erano usate come marcatori di distanza; simboleggiavano i limiti dei campi, ma anche quelli dell'impero, e per estensione la morte, in quanto termine della vita⁵⁹⁹. Durante il Rinascimento il motivo ha riscontrato un notevole successo, ed è stato assai frequentemente usato in architettura, nonché nei frontespizi illustrati e negli emblemi di colti personaggi, a cominciare da Erasmo, affezionato a tal punto a questa figura da sceglierla come proprio emblema⁶⁰⁰. Nel caso dell'umanista, la fermezza del dio rivestiva un significato morale, cioè la fermezza d'animo, l'integrità di fronte alla corruzione che denunciava con tanta forza. Questo valore dato alla figura mitologica viene confermato dal motto scelto dall'umanista per accompagnare l'emblema, "Cedo nulli", cioè "Non cedo niente a nessuno".⁶⁰¹ Quando viene usato negli emblema il significato è esplicitato dal motto – anche se spesso

⁵⁹⁸ Hugues Sambin, *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture*, Dijon, 1572.

⁵⁹⁹ Si veda l'articolo di Jean Guillaume sull'uso dell'erma nei libri di *Emblemata*. Cf. GUILLAUME 1981.

⁶⁰⁰ Idem.

⁶⁰¹ Idem, p. 188.

appositamente ambiguo – che ci permette di capire il valore simbolico della figura. In ambito architettonico questa comprensione diventa più difficile, non essendoci sempre iscrizioni didascaliche, e conviene considerare il luogo dove venivano collocate e la loro funzione per poterci interrogare sul valore rivestito. Anche quando fungeva da ornamento nei monumenti, l'erma conservava il suo significato originario di limite, come lo dimostra il fatto che veniva spesso collocata sui portali e le facciate, cioè alla frontiera tra l'esterno e l'interno, creando un effetto di monumentale solennità, nonché un richiamo colto alla tradizione antica⁶⁰². Alla funzione di marcatore di limite, si è aggiunta quella di sostegno all'architrave, tramite una specie di fusione tra atlanti, cariatidi e l'erma o *terme* antico. Certo si può ipotizzare che il largo uso che se ne fece durante il Rinascimento in architettura, ma anche nelle arti figurative abbia generato una relativa perdita del significato originario; tuttavia alcune testimonianze ci fanno pensare che invece il loro valore simbolico fosse ben presente nella mente degli architetti⁶⁰³. Lo dimostra il sonetto della dedica all'opera di Hugues Sambin, *Œuvre de la diversite des termes* (1572) che ricorda la leggenda mitologica e il carattere irremovibile del dio:

Lorsque le Roi Tarquin chassait les anciens Dieux
Du mont Tarpéien, et voulait seulement
Que trois des plus grands Dieux fussent superbement :
Adorés des Romains, et posés en leurs lieux.
Le Dieu Terme étant là, de sa gloire envieux,
Ne voulut point bouger, et fit divinement
Connaître par effet d'un augure excellent,
Qu'il ne céderait point voire au prince des Cieux.
Ainsi, mon cher Sambin, la perle de notre âge,
Il est facile à voir, que le divin ouvrage
Des Termes que tu fais, en tel honneur sera :
Qu'il ne cédera point aux ouvrages sa gloire,
Lesquels anciennement et de notre mémoire,

⁶⁰² Al proposito dei portali come marcatori di limite, e del loro ornamento si veda l'interessante articolo di ECK 2009, p. 21-30.

⁶⁰³ Su questo tema interessanti riflessioni sono quelle di E. Wind e E. Panofsky nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Cf. WIND 1938 p. 66-69 e PANOFSKY 1969, pp. 214-19.

Ont jamais été faits et jamais on fera.⁶⁰⁴

Questo sonetto dimostra che il significato mitico dell'ornamento architettonico fosse conosciuto da chi lo usava nelle proprie creazioni durante il Cinquecento, grazie alla conoscenza della leggenda e della sua interpretazione moraleggiante. Se consideriamo adesso il frontespizio dell'opera di Sambin (fig.52), osserviamo un'architettura ornata da due erme monumentali, e al centro lo stemma di Léonor Chabot, *Grand Ecuyer de France*, a chi è dedicata la raccolta, ornato da ghirlande e retto da due uomini selvaggi. Questi due personaggi incarnano lo stato rustico dell'uomo primitivo, quando non era ancora distaccato dalla natura: in effetti le erme si prestano particolarmente bene ad ornare l'ordine rustico proprio per la loro natura ibrida, semi-antropomorfica semi-minerale. Sambin dedica la prima parte della raccolta all'ordine tuscanico, con tre tipi di erme femminili e maschili, che seguono un crescendo verso una raffinatezza sempre maggiore, seguendo in questo i precetti vitruviani degli ordini, dal più robusto (il dorico) al più leggiadro (il corinzio). Le illustrazioni di Sambin fanno proprio eco alle descrizioni di Palissy, e anche alle sue realizzazioni a noi pervenute. Le prime erme della raccolta sono le più rustiche (fig.53): hanno la parte bassa del corpo fatto di pietra grezza, non hanno nessun ornamento e sono invece invase da ciuffi di erbe spontanee, nonché di animali rampanti: nel caso della donna, proprio gli stessi prediletti da Palissy. Il primo e il secondo tipo di erma tuscanica (fig. 53 e 54) hanno somiglianze con quelle di Palissy: il primo perché è fatto di roccia grezza, invaso da piante e animali, proprio come l'erma descritta nell'*Architecture* :

[...]toute sa façon et corporance est tortue, bossue, mangée de l'air, & chargée de mousse, à cause de sa vieillesse & antichité. Et sur lesdictes mousses, ou parmi icelles il y a certaines plantes, & diverses especes d'herbes, qui ont creu sur le corps, & figure dudict terme à cause de sa grande antiquité. Ce-neantmoins ledici terme tient encores quelque forme assez apparente du corps humain, voire jusques aux bosses & rides de la poictrine, & autres touches, qui communement apparoissent en l'humaine nature. Ce-neantmoins le pied est formé & inscupé en forme de pied de colonne.⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ *Sonnet à l'auteur par Etienne Tabourot advocat au Parlement de Dijon*, in SAMBIN 1572, p.5.

⁶⁰⁵ Cf. O.C., p. 74.

Invece la seconda erma tuscanica femminile di Sambin ha tratti simili alla forma ritrovata nell'atelier di Palissy (fig. 54 e 15), come si vede paragonando le due figure. In entrambi casi l'erma è coperta da un drappeggio all'antica molto aderente, sul quale Palissy insiste nel testo perché la perfetta resa del tessuto costituisce una sfida illusionistica che si vanta di superare: "Car les accoustréments, et linges desquels ils sont coiffez, et vestuz ressemblent le naturel, de sorte que plusieurs voyantz ledict oeuvre s'en sont retournez en soustenant et opiniatrant que la toile dont lesdictz termes sont vestuz est naturelle."⁶⁰⁶ Esistono quindi similitudini tra le erme immaginate dai due autori, tuttavia come nel caso delle costruzioni vegetali, Palissy si afferma in qualche modo al rovescio rispetto all'andamento vitruviano delle erme di Sambin, per proporre un percorso nel quale le erme divengono sempre più rustiche, dove la forma umana tende a scomparire. L'affinità tra erma e rusticità si ritrova espressa in modo "bestiale" trent'anni dopo nell'opera di Joseph Boillot, i *Nouveaux pourtraicts et figures de termes* interamente zoomorfi e di una novità assoluta per il Duca di Nevers⁶⁰⁷ (fig. 55 e 56). In questo caso l'elemento umoristico è fondamentale, nonché la capacità dell'artista di inventare una grande varietà di tipologie, con l'intento di divertire il proprio committente.

Le erme sono poco presenti nella teoria architettonica classica – Vitruvio menziona solo nel *Libro I* le cariatidi e gli atlanti dei quali dice che sono delle rappresentazioni di schiavi o di prigionieri asserviti dal peso che reggono – Vignola e Palladio le ignorano. Nella pratica invece le incontriamo spesso, in Italia sulle facciate e negli interni di architetture private a partire dagli anni Trenta del '500, in Francia prima nella cerchia della scuola di Fontainebleau, poi diffuse in tutto il territorio lungo il secolo. Sono elementi decorativi che troviamo nelle architetture reali e in quelle effimere, come le famose entrate che scandivano le cerimonie ufficiali: ad esempio l'arco di trionfo edificato alla porta di Saint-Denis nel 1549 per l'entrata ufficiale di Enrico II⁶⁰⁸, che presenta caratteristiche formali simili a quelle di Palissy, proprie dell'ordine tuscanico rustico, con le pareti crepate sul punto di sgretolarsi e le erbe che ci spuntano selvaggiamente (fig. 57).

Serlio ne dà alcuni esempi nel *Quarto Libro*, a proposito dei cammini, mentre nel *Libro Straordinario* le declina come ornamenti dei portali, forse proprio ispirato all'ambiente francese che ne faceva largo uso, e perché la loro funzione si prestava proprio a questo

⁶⁰⁶ Cf. O.C., p. 63.

⁶⁰⁷ Joseph Boillot, *Nouveaux pourtraictz et figures de termes*, Langres, J. Desprez, 1592.

tipo di architettura. Jacques Androuet du Cerceau ne fa uno dei suoi ornamenti prediletti come lo dimostrano le incisioni dedicatovi - ancora prima della raccolta di Sambin- e l'uso frequente nelle sue realizzazioni architettoniche. Già nel *Quinque et vigniti exempla arcuum*, pubblicato ad Orléans nel 1549, Du Cerceau ne fa uso, e soprattutto l'architetto dedica dodici incisioni a varianti di erme, pubblicate sotto il titolo *Termes et cariatides* da Heinrich von Geymuller nel 1887 (fig.58 e 59). Le erme furono molto apprezzate anche in Europa Settentrionale, nelle incisioni di Hans Vredeman de Vries, Wendel Dietterlin⁶⁰⁹ o John Shute⁶¹⁰ dove queste figure esprimeranno in pieno il gusto per la licenza e il "furore creativo" (fig. 60 e 61) caratteristico della fine del '500 e l'inizio del '600 nei paesi centroeuropei. Le erme sono in effetti spesso l'occasione per dare sfogo alla licenza artistica, e lo vediamo nelle raccolte di incisioni già citate di Jacques Androuet du Cerceau, nel repertorio di Hugues Sambin⁶¹¹ o di Joseph Boillot. La diffusione del motivo delle erme è quindi un largo fenomeno, e non solo in architettura; accanto ai monumentali esemplari di pietra e alle incisioni su carta, le troviamo di frequente in oggetti d'arte tali le sculture ornamentali di mobili⁶¹² o il vasellame (fig. 62-63). Sambin stesso, oltre al suo "manifesto" del 1572 interamente dedicatovi, ne ha fatto un largo uso nelle sue creazioni, come nello splendido armadio ligneo conservato a Ecoen (fig. 64) o quello attribuitogli al Getty Museum (fig.65).⁶¹³ Il motivo dell'erma costituisce dunque un interessante caso di migrazione delle forme da un medium artistico all'altro, motivo prediletto in numerosi armadi, i cosiddetti "cabinets" la cui funzione era quella di destar meraviglia più che di avere un uso funzionale, allo stesso modo delle *rustiques figulines* palissiane⁶¹⁴, e trasformendosi in manico delle posate delle ricche tavole⁶¹⁵. Lo stesso Palissy usa la figura non solo nei suoi progetti architettonici, ma anche come ornamento di vasellame come ne testimoniano gli esemplari ritrovati durante gli scavi delle Tuileries. Si può ipotizzare

⁶⁰⁸ Cf. MARTIN 1549.

⁶⁰⁹ La prima edizione del suo volume intitolato *de V. Seulen. Das erste Buch*, Stuttgart, s.n., 1593 e *Architectvra: From Außtheilung, Symmetria vnd proportion of Fünff Seulen, and all darauß volgender art work of windows, Caminen ...*, Nuremberg, 1598. *Architectura und Austheilung*

⁶¹⁰ John Shute, *The first and chief groundes of architecture*, Gregg Press, 1563.

⁶¹¹ *Œuvre de la diversitez des termes*, Lyon, J. Durant, 1572.

⁶¹² Sui *cabinets* di Sambin si rinvia al catalogo della mostra del 2001: ERLANDE BRANDENBURG 2001.

⁶¹³ Sull'attività di Sambin artigiano e i mobili attribuitigli si veda l'interessante catalogo di mostra GUILLAUME 1989 e ERLANDE- BRANDENBURG 2001.

⁶¹⁴ Su questi mobili si veda l'articolo di approfondimento di Alain Prévét, pubblicato nella *Tribune de l'art* il 7 giugno 2010. Cf. PREVET 2010.

⁶¹⁵ Bellissimi esemplari erano visibili di recente alla mostra dedicata all'oreficeria di Ecoen. Cf. *La France des fondeurs, art et usages du bronze aux XVIe XVIIe siècles*, Paris, RMN, 2010.

che tali pezzi fossero destinati alla grotta di Caterina dei Medici, testimoniando di un gusto cortese per tali figure, forse guidato dallo stesso gusto della regina per l'architettura⁶¹⁶. Rispetto alle numerosi fonti iconografiche che attestano della diffusione del motivo dell'erma, non si può non sottolineare di nuovo la mancanza totale di incisioni o disegni che avrebbero potuto illustrare il progetto di Palissy. Se alle descrizioni teoriche avesse aggiunto dei disegni, i suoi testi avrebbero forse giocato un ruolo importante nella diffusione di modelli di erme per grotte e giardini. Interrogandoci su questa particolarità "iconoclasta", analizzeremo intanto il testo, confrontandolo con altri esemplari conosciuti.

⁶¹⁶ Sulla passione di Caterina per l'architettura si veda CHATENET 2002; BRESC-BAUTIER 2008; DROGUET 2008; FROMMEL 2008a.

III.2.d. I guardiani dell'antro

Palissy indica subito qual è il modello per le erme della grotta, facendo riferimento all'arte classica romana che poteva osservare direttamente, cioè quello che chiama "Palais Tutelle" (fig. 43):

Et à l'entredeux d'une chacune fenêtre, il y a un terme servant en partie de pilier et consolatoire pour porter les voûtes tenant un tel ordre (ou environ) comme certaines figures que tu vois à un antique bâtiment, qui est à Bordeaux, nommé Palais Tutelle⁶¹⁷.

Il ceramista intende quindi richiamarsi ad una tradizione antica adattandola al gusto per il rustico e per la meraviglia essenziale nella diffusione delle grotte: fin dalle parole introduttive alla descrizione delle erme, nell'*Architecture* Palissy insiste sulla stranezza e la mostruosità⁶¹⁸ che le distinguono, caratteristiche fondamentali e ricorrenti nella sua estetica. Nell'elencare le diverse tipologie è invece la varietà che stupisce: sei di loro sono descritti in modo dettagliato, e altri sono evocati in modo più sommario, comunque ciascuno diversa dall'altra. Questa ricchezza nella variazione sul tema corrisponde anche al desiderio espresso da Sambin sin dal titolo della sua raccolta, *Oeuvre de la diversité des termes*, e all'inventività presente nei diversi esempi già evocati: le erme sono l'occasione per l'artista di dimostrare la sua capacità di *inventare*, e di divertire eventuali committenti. La prima erma descritta indossa « une ceinture de peau de loup marin large de quatre doigts, laquelle est couverte d'un émail blanc moucheté de tanné, jaune, gris et de noir ». ⁶¹⁹ Quest'abbigliamento sorprendente, fatto da una cintura in pelle di foca chiazzata e multicolore, serve al ceramista per sottolineare la qualità dei suoi smalti, ma anche ad evocare la stranezza e l'esotismo che ritroviamo poi nelle erme seguenti. La seconda erma è destinata secondo il narratore a provocare l'ilarità dello spettatore: " Il me souvient qu'il y a un terme, que ne pouvois regarder sans rire, à cause de sa monstruosité » ⁶²⁰. Questa mostruosità consiste in un abbigliamento inusuale, a proposito

⁶¹⁷ Ciò che viene chiamato "palais" da Palissy sono in realtà i *Piliers de Tutèle*, una struttura gallo-romana andata distrutta nel diciassettesimo secolo, che conosciamo grazie all'incisione di Claude Perrault, nella quale possiamo vedere benissimo la presenza di elementi antropomorfi, più cariatidi che ermi.

⁶¹⁸ Cf. O.C., p. 73.

⁶¹⁹ Idem, p. 70.

⁶²⁰ Idem, p. 74.

del quale Palissy insiste sul naturalismo dei materiali imitati: “Et plusieurs affulements qui sont au corps dudict terme, sont si approchants du naturel, que mesmes les fustaines, & toiles rayées, apportent en soy telle forme que la naturelle.”⁶²¹ La descrizione di quest’erma intende chiaramente evocare un personaggio esotico, caratterizzato da un’acconciatura simile ad un turbante -“coeffure de toile entortillée d’une mode estrange”-. Quest’ultimo è un elemento che troviamo spesso nelle raffigurazioni di erme, ad esempio in Du Cerceau, o in modo meno esplicito in Sambin, che colloca sempre un panno attorcigliato sul capo delle sue creazioni come per proteggerle dal peso che reggono.

Durante il Cinquecento in generale i supporti architettonici antropomorfi sono spesso raffigurati come personaggi esotici, come nella celeberrima *Stanza dell’Incendio*, dove Raffaello rappresentò un telamone egizio sul modello della villa Adriana di Tivoli, rinvenuto durante gli scavi eseguiti sotto il papato di Alessandro Borgia⁶²²(fig. 66). L’esemplare orientaleggiante, derivato comunque dall’arte antica, non è quindi qui assente, ed è anche lui associato all’idea di tempo che passa, rovinando le opere umane che vengono “mangiate dall’aria”, dove la natura riprende i suoi diritti, come lo esprime “rustiqué” che significa per Palissy coperto da muschi, erbe e pietre sul piedistallo.

Alla seconda erma dell’elenco, più rustica, non viene attribuita nessun tipo di vestito, mentre sono enfatizzate le sue difformità e “antichità”, il suo essere coperta da muschi e varia vegetazione. Palissy insiste tuttavia per dire che ha conservato un aspetto umano e il suo piedistallo è una colonna, per cui la mano dell’uomo non è qui ancora assente. La terza è fatta di conchiglie ad imitazione di una roccia marittima, ma anch’essa mantiene una forma umana, e possiamo immaginare in questo una creatura di tipo arcimboldesco, che corrisponde bene al calco pervenutoci dell’erma coperta da conchiglie presentata nel corpus (fig.67). Non esiste a mia conoscenza nell’opera di Arcimboldo un tipo identico - fatto con conchiglie- a quello descritto dal Nostro, tuttavia è chiara qui la similarità formale che mette in scena la figura umana in fusione con la natura grazie al gioco tra artificio e natura. Sul significato dell’arte di Giuseppe Arcimboldo e l’intento artistico presente nelle sue creazioni un capitolo vastissimo potrebbe essere aperto. Com’è noto,

⁶²¹ Idem,, p. 74.

⁶²² Queste due statue erano già presenti nel 1504 ai lati del palazzo vescovile di Tivoli e furono disegnate da Giuliano da Sangallo. Ringrazio Sabine Frommel che ha esposto questo caso durante il suo corso all’EPHE nel 2012.

l'artista milanese, dagli interessi e talenti alquanto poliedrici, ha dedicato una parte della sua vasta produzione alla declinazione di ritratti immaginari di personaggi le cui fattezze sono composte da elementi naturali o oggetti che riflettono la loro personalità. Eroi di una moderna mitologia, gioco colto ispirato ai *grilli* - ritratti caricaturali composti con forme animali già descritti da Plinio nella *Storia Naturale* -, ma soprattutto allegorie dal forte messaggio politico in onore del committente l'imperatore Rodolfo II di Habsbourg⁶²³, i ritratti arcimboldeschi continuano di sollevare affascinanti questioni interpretative⁶²⁴.

Se il parallelo con Palissy è tentatore e legittimo, dato l'assomiglianza dell'erma rimastaci con i ritratti di Arcimboldo, i contesti di realizzazione e i significati che adducono sono profondamente diversi. Nel caso di Palissy la Natura prende letteralmente il sopravvento sulla figura umana, che viene distrutta progressivamente e invasa da fauna e flora. Nelle creazioni di Arcimboldo invece la Natura sembra in perfetta osmosi con la figura umana in un gioco sapiente dove le forme vegetali o animali si adattano alle fattezze dell'uomo. In effetti il messaggio politico che veicolano è quello della dominazione del mondo naturale a opera del regnante, Rodolfo II, una dominazione illustrata dall'armonia tra Uomo e Natura pur nella indiscussa superiorità del primo⁶²⁵. Questo significato sembra ben lontano da quello sviluppato dal ceramista ugonotto, dove la figura umana – o, piuttosto, pseudo-umana - rappresentata dall'erma scompare progressivamente, sconfitta dagli attacchi del tempo e della natura. Molto simile invece è senza dubbio la fascinazione esercitata dalla natura sui due artisti, che si traduce in modo creativo e scientifico in entrambi i casi. Perfino gli animali disegnati da Arcimboldo sono in alcuni casi gli stessi che sembrano aver ossessionato il Nostro, come lo possiamo vedere nel foglio ad acquarello conservato a Vienna con una lucertola, una salamandra e un camaleonte (fig. 68).

Torniamo però alle erme dell'*Architecture*: dopo aver considerato le tre prime dalla forma antropomorfa che si miscela progressivamente con elementi naturali, Palissy descrive la quarta e la quinta, fatte di conchiglie e di pietre, coperte dall'edera, come "comunément

⁶²³ Su Arcimboldo si vedano i cataloghi di mostre FERINO PAGDEN 2008 e 2011, e DACOSTA KAUFMANN 2009.

⁶²⁴ Il vivo interesse suscitato dall'opera dell'artista milanese è testimoniato dalle numerose pubblicazioni e le recenti mostre di Vienna e Parigi 2007-2008, Milano 2011.

⁶²⁵ Cf. DACOSTA KAUFMANN 1993.

ès vieils bastiments”.⁶²⁶ Sono figure che mettono in evidenza il passare del tempo tramite l’invasione dei vegetali, nelle quali l’accento viene quindi messo sul carattere antico e sulla vittoria della Natura sulla civiltà. Il passo successivo viene compiuto con la sesta la cui forma umana è quasi interamente scomparsa, dissolta dall’aria, mentre il suo colore risplende, di color turchese con venature bianche⁶²⁷, una caratteristica che troviamo anche in un’erme della *Recepte*⁶²⁸. Palissy conclude evocando brevemente diverse altre figure precisando solo che ciascuna si distingue in una grande diversità di pietre, metalli o altri materiali naturali. Alla lettura di queste descrizioni risulta chiaro che anche per le erme il processo di de-civilizzazione che abbiamo già analizzato è presente, e diventa ancora più esplicito che esse diventano le “guide” del percorso per il visitatore verso un maggior contatto con la natura. La loro presenza all’esterno sulla facciata della grotta si richiama alla loro funzione originaria di marcatore di limite, un limite dal grande potere evocativo se come abbiamo visto si richiama alla frontiera tra vita e morte; la loro presenza ricorrente all’interno conferisce a loro questo ruolo di guida e di indicatore del percorso verso la rusticità, riallacciandosi ancora una volta con il loro significato antico di divinità rurale.

La prima questione che si pone allora è se esiste un esempio simile, un possibile modello oppure una creazione invece ispirata a quella di Palissy. Nell’ambito delle grotte un paragone interessante può essere fatto con le erme della Bastie d’Urfé a Saint-Etienne le Molard, nei pressi di Lione, che risalgono ad un periodo precedente, tra il 1548 e il 1558 (fig. 69)⁶²⁹. Il castello e il suo giardino sono stati concepiti dallo stesso proprietario, Claude d’Urfé, e realizzati da artisti francesi e italiani. Claude d’Urfé, ambasciatore del re Francesco Primo -nonché nonno del famoso scrittore Honoré d’Urfé-, fece una brillante carriera diplomatica tra l’Italia, dove fu prima rappresentante della Francia durante il Concilio di Trento e poi ambasciatore alla Santa Sede, e la Francia, dove diventa a partire dal 1550 precettore dei figli del re tra cui i futuri sovrani Francesco II, Carlo IX e Enrico III. Di ritorno in Francia, l’ambasciatore intraprese di rinnovare la sua dimora del Forez ispirandosi alla sua conoscenza dell’arte italiana, e ideò una struttura comprendente una grotta interamente decorata con materiali naturali che funge da vestibolo della cappella

⁶²⁶ Cf. O.C., p. 75.

⁶²⁷ Ibidem.

⁶²⁸ Cf. O.C., p. 167.

⁶²⁹ Su questo edificio e la sua decorazione si veda CHASTEL 1989, POMMIER 2009.

come a simboleggiare il passaggio dallo spazio profano pagano allo spazio sacro ortodosso. Lasciamo da parte per il momento la tematica del significato spirituale che verrà approfondita in un ulteriore capitolo, e soffermiamoci invece sull'aspetto formale delle erme della Bastie per confrontarle con quelle di Palissy. Le assomiglianze sono numerose : prima tra tutte, il fatto che si tratti di erme vere e proprie, e non di cariatidi o di atlanti che troviamo più frequentemente nelle grotte dell'epoca. Nel caso della *Grotte des Pins* di Fontainebleau (fig.70), spesso citato come fonte possibile di ispirazione per Palissy, e che giocò innegabilmente un ruolo fondamentale nella diffusione delle grotte in Francia⁶³⁰, i quattro guardiani dell'antro non sono proprio erme bensì corrispondono al tipo classico dei prigionieri vicini a esemplari romani famosi in Francia grazie alle copie bronzee realizzate da Vignola e Primaticcio per Francesco I tra il 1541 e il 1543. Molto simili sono gli atlanti della casa Maillard a Digione, realizzata da Hugues Sambin per il sindaco della città Jean Maillard nel 1561 (fig. 71). In questi casi la tipologia è ben diversa in quanto fa risaltare la forza e la potenza della scultura tramite l'esaltazione dell'anatomia maschile, riallacciandosi alla tradizione michelangiolesca, in particolare quella degli schiavi della tomba di Giulio II. Inoltre a Lione le erme sono coperte da materiali naturali, che le rendono mimetiche sulle pareti e le colonne con il fine di creare la sorpresa per il visitatore che le scopre, intento che troviamo esacerbato nelle invenzioni palissiane. L'importanza data alle erme alla Bastie potrebbe essere una fonte d'ispirazione per Palissy nell'*Architecture* e nella *Recepte*, senza tuttavia offrire una chiave di lettura verso una sempre maggiore rusticità come nel caso delle erme dell'*Architecture*. In ogni modo, possiamo affermare alla luce di quanto è stato detto sul significato delle erme in architettura durante il Cinquecento e l'estetica rustica sviluppata ad oltranza nell'antro palissiano, che esiste una vera coerenza che spinge a capire la descrizione della grotta come un vero e proprio programma che mira alla celebrazione del ritorno ad uno stato originario, primitivo, dove la Natura riprende i propri diritti.

III.3. Lo stile rustico di Palissy: tra innovazione e tradizione

III.3.a. Grotte precedenti in Italia e in Francia

⁶³⁰ Sulla Grotte des Pins si veda BARDATI 1999, 2005, 2006; BRUNON 2007, p. 361.

I testi di Palissy rivelano due tendenze quasi contraddittorie: da una parte il desiderio di mostrarsi alla punta della moda nell'ambito dell'architettura e dell'arte dei giardini, chiaramente dimostrato dalle numerose similitudini con opere conosciute – l'*Hypnerotomachia Poliphili*, le grotte italiane ecc - nonché della letteratura artistica, e dall'altra un desiderio di smarcarsi da questi modelli criticandoli, per proporre qualcosa di nuovo, un'invenzione che non solo supererebbe tutto ciò fatto in precedenza per qualità e virtuosismo, ma anche per il messaggio che intende veicolare.

A proposito delle grotte palissiane si fa sempre riferimento ai modelli italiani, in particolare Pratolino e Castello. E' innegabile che la moda delle grotte si sia prima diffusa in Italia e che le loro caratteristiche provengano da modelli della penisola, trasmesse poi in tutta Europa. Tra i modelli realizzati prima del 1563 che avrebbero potuto ispirare Palissy, numerosi esempi toscani e romani potevano essere conosciuti dal Nostro indirettamente, grazie ai suoi contatti con letterati e potenti. A Firenze, patria di Caterina dei Medici, nei giardini di Boboli, prima ancora della *Grotta Grande*, realizzata attorno agli anni Ottanta del Cinquecento, era stata costruita negli anni 1553-1555 una grotta chiamata poi "grotticina", ad opera di Davide Fortini, destinata alla moglie di Cosimo, con una fontana ornata da una capra e un ariete, una chiara allusione al segno zodiacale dell'Arciduca.

Nel giardino della villa medicea di Castello, sempre nei pressi di Firenze, fu costruita la famosa *Grotta degli animali*, probabilmente già prevista con tale programma iconografico nel progetto di Tribolo nel 1538⁶³¹, ma realizzata solo a partire dal 1565. Benché Castello sia spesso citato come fonte di Palissy, la possibilità che il Nostro se ne sia ispirato al momento della scrittura è a mio avviso molto compromessa, innanzitutto per una questione cronologica. E' un dato di fatto che Palissy poteva aver conoscenza di questo giardino, ad esempio tramite la descrizione presente nell'opera di Pierre Belon *Remonstrances sur le default du labour* pubblicata nel 1558, che dedica l'ultima *Remonstrance* alla "grande bellezza" di tale giardino, lodando in particolare gli alberi sempreverdi e le fontane⁶³². In Belon e Palissy troviamo numerose preoccupazioni simili per quanto riguarda l'importanza degli alberi, la conoscenza della varietà di essi, e per quanto riguarda la descrizione di Castello, esistono altre similitudini che vedremo a

⁶³¹ Cf. LAPI BALLERINI 1999.

⁶³² Cf. BELON 1558, f° 78-81. Si veda l'appendice n°6.

proposito del giardino della *Recepte*. Invece non è questione in Belon delle grotte che saranno realizzate più tardi, per cui il riferimento al grande naturalista è legittimo solo per quanto riguarda il giardino, e non può essere una fonte d'ispirazione per le grotte. Per quanto riguarda Pratolino, la grotta di Cupido, molto vicina all'estetica descritta da Palissy per il suo esterno particolarmente rustico, mimetico con la natura circostante (fig 72-73) fu realizzata da Bernardo Buontalenti attorno al 1577, una datazione ancora una volta posteriore alla grotta palissiana. Nel Lazio gli esempi precoci della prima metà del Cinquecento, sono numerosi : uno dei primi è il ninfeo Colonna di Genezzano⁶³³, primo edificio interamente costruito seguendo un ordine toscano rustico attorno al 1520; la grotta di Villa Madama e quella di Villa Gaddi, descritta da Annibal Caro nel 1538 che comprendeva delle concrezioni minerali⁶³⁴; il ninfeo della villa Giulia a Roma, costruito tra 1551 e 1552, documentato dalla lettera dell'Ammanati e da numerosi disegni (fig. 74). Il ninfeo non è una tipologia identica a quella della grotta, ma all'epoca le terminologie erano meno precise di oggi, e spesso un termine sostituiva l'altro : in effetti nelle grotte erano sempre previste fonti d'acqua come nei ninfei, e le loro caratteristiche stilistiche sono simili⁶³⁵. Sempre a Roma, di particolare interesse per noi è il cantiere intrapreso dal cardinale Ippolito II d'Este per i giardini del Quirinale, realizzato da Girolamo da Carpi e Tommaso Ghinucci era articolato in viali, padiglioni e aiuole. Nel cosiddetto "giardino d'abbasso", si trovava un ninfeo con statue di Apollo e le Muse, la cosiddetta "Fontana grande" estense, che fu trasformata alla fine del Cinquecento nella *Fontana dell'organo*, tuttora esistente, che declinava un programma iconografico sul tema del Parnasso e di storie mitologiche. Nella parte del giardino chiamato "Boschetto" venne allestita invece una *Fontana rustica* che fa eco alla grotta di Palissy: composta da materiali naturali, rocce e muschi, si arricchiva da alcune statue classicheggianti e da un mosaico a terra. Il cardinale d'Este, appassionato di giardini, fu anche il promotore tra 1560 e 1572 di un complesso e raffinato sistema di fontane per la sua villa d'Este di Tivoli, con il chiaro intento di richiamarsi ai fasti dell'Antichità⁶³⁶. Ippolito II d'Este proveniva di Ferrara, a Nord della Penisola, una regione che ci interessa particolarmente perché come detto, il primo protettore del ceramista, Antoine de Pons aveva passato diversi anni alla corte

⁶³³ Cf. FROMMEL 1969.

⁶³⁴ Cf. CARO [1957], LIX, pp. 113-116.

⁶³⁵ Su questo problema lessicale si veda BENETIERE 2000.

⁶³⁶ Sulla villa d'Este si veda, tra gli altri lavori, CENTRONI 2008; OCCHIPINTI 2009.

estense di Renata di Francia, dal 1533 al 1545. Il territorio di Ferrara contava allora un numero cospicuo di “delizie” - residenze suburbane per la corte⁶³⁷- costruite durante il Quattrocento⁶³⁸, dove i giardini giocavano un ruolo di prim’importanza. Sebbene Ercole II Este, marito di Renata, non intrattenne la stessa passione di suo padre per le delizie, egli curò molto il Belvedere, affidandone il riordino a Girolamo da Carpi a partire dal 1528. Dal 1538 venne realizzata la palazzina della montagna di San Giorgio – probabilmente su progetto di Terzo Terzi⁶³⁹ -, un raffinato padiglione costruito nei pressi della altura artificiale, sul bastione omonimo. Era costituito da un cortile quadrato con porticati rustici su due lati, con sofisticati impianti idraulici per i Bagni ducali. Girolamo da Carpi fa i disegni per gli spazi ipogei nel vivo dell’altura vicina e probabilmente anche quelli per i giardini spiraliformi, di derivazione serliana, con al centro una fontana, detta “della lumaca” che ne ornavano i pendici⁶⁴⁰. Si accedeva a questi spazi tramite un percorso in barca, che immetteva nell’ampio spiazzo a giardino labirintico che portava alla salita dei terrapieni della “Montagna”, costruita su due ambienti a volta, il più interno dei quali era lavorato a mosaico e a grottesche.

Questi grandi lavori dedicati ai giardini della corte furono realizzati proprio durante la permanenza di Antoine de Pons a Ferrara : di tutti gli esempi citati fin’ora come modelli italiani possibili, credo che questo sia il più plausibile proprio per i legami indiretti che Palissy intratteneva con il duca. la dedica del suo terzo libro, i *Discours Admirables*, le è proprio indirizzata, ed evoca delle conversazioni dotte intrattenute con esso: “j’eusse bon tesmoignage de l’excellence de vostre esprit, des le temps que vous retournastes de Ferrare, en vostre chateau de Ponts, si est-ce que en ces derniers jours ausquels il vous pleut me parler de sciences diverses asçavoir de la Philosophie, Astrologie,& autres arts tirez des Mathematiques.”⁶⁴¹ Il personaggio non è ben documentato, ed è difficile stabilire con chiarezza quale rapporto ebbe con il ceramista. Tuttavia, una testimonianza tale fa pensare che i due protagonisti, benché appartenenti a due ceti sociali lontani, ebbero un rapporto abbastanza stretto, nell’ambito della ricerca scientifica e soprattutto per la loro comune appartenenza alla religione riformata.

⁶³⁷ Cf. CECCARELLI 2009.

⁶³⁸ Sulla genesi delle delizie estensi si veda CECCARELLI 2004, pp. 73-84, e CECCARELLI 2009.

⁶³⁹ Cf. CECCARELLI pp. 73-84.

⁶⁴⁰ Al proposito si veda CECCARELLI 2004, pp. 76-77; CECCARELLI 2009.

⁶⁴¹ Cf. O.C., p. 248.

Da questi dati si può pensare che Palissy abbia potuto conoscere tramite Antoine de Pons le descrizioni dei giardini estensi, e delle loro grotte, e probabilmente anche le realizzazioni di Ippolito d'Este, a Ferrara ma anche forse a Roma. Anche guardando solo in Francia, il legame con Ferrara è sempre possibile tramite queste potente mecenate⁶⁴², committente del Portale del *Grand Ferrare* che non è altro che il primo esempio di architettura rustica in Francia.

Se guardiamo adesso in Francia, varie grotte potevano essere conosciute dal ceramista, e sotto varie forme, dall'ornamento delle dimore private alle celebrazioni effimere. Nelle *Entrées Triomphales* dei Valois il motivo del monte o della grotta conobbe un grande successo, ad esempio nell'*Entrée* di Carlo IX del 1571 a Parigi, costituito da un arco trionfale di ordine toscano «d'une mode qui n'avait jamais été vue» con un'apertura di più di tre metri di larghezza e sei di altezza, e la parte inferiore fino all'architrave fatta con delle rocce dove figuravano conchiglie, chioccioline, erbe «come si devono sui bordi dei fiumi»⁶⁴³. Nelle *Entrées* di Enrico II e Caterina de' Medici a Rouen nel 1550 fu usata una roccia monumentale, il cosiddetto « Massis du Roch » (fig. 75) dove la grotta posta su un portale a bugnato rustico evocava il Monte Olimpo.⁶⁴⁴ La similitudine tra queste opere e lo stile del Nostro testimonia del gusto per l'estetica rustica da parte dei potenti, un segno che l'arte di Palissy si poneva in perfetta linea con lo *spirito del tempo*, reinterpretando però queste tematiche senza usare i riferimenti mitologici che invece pervadono tutti gli esempi che vedremo adesso.

Per quanto riguarda gli antri presenti nelle dimore private, a parte la Grotta dei Pini e la Bastie d'Urfé, di cui abbiamo già parlato il ceramista e il suo committente non potevano ignorare la grotta del Cardinale di Lorena a Medone, il modello più prestigioso di quegli anni. Charles de Guise, grande rivale di Montmorency, fervente difensore della Chiesa Cattolica Romana contro la religione riformata, fu un personaggio di grande rilievo

⁶⁴² Sulle realizzazioni francesi del Cardinale si veda FROMMEL 2009b, pp. 387-417.

⁶⁴³ « (...) le bas jusqu'à la hauteur de l'architrave fait de rochers parmi lesquels étaient mêlés des coquilles de limaces et herbages tels qu'on les voit aux bords des rivières [...] A' l'endroit de laquelle eau répandue, étaient force petits arbrisseaux et quantité de mousse entremêlée avec plusieurs petits Lézards et Limaces gravissant.» Cf. Simon Bouquet, *Bref et sommaire recueil de ce qui a été fait... à la joyeuse et triomphante entrée de très puissant... Prince Charles IX...*, Paris, Olivier Codoré, 1572, f. 33. Si veda Devis et marchés passés par la ville de Paris pour l'Entrée solennelle de Charles IX en 1571, Douet-d'Arcq Louis-Claude [Paris : Impr. Crapelet, s.d.j., 61 p. 2 pl. in *Revue Archéologique*, Ve année, 15 octobre 15 mars 1848. Per un commento a questo testo si veda ad esempio GRAHAM 1974.

⁶⁴⁴ Su questa *Entrée* si veda AMICO 1996 p. 76.

politico e religioso⁶⁴⁵, nonché mecenate che per la sua proprietà di Medone vicino a Parigi commissionò una grotta a Francesco Primaticcio a partire dal 1552⁶⁴⁶. Gilles Corrozet ci informa nella sua descrizione del 1576 che la grotta era dedicata alle muse di Enrico II, inserendosi nella tradizione classica di grotta come dimora delle muse. L'opera fu fin da subito considerata la più grandiosa mai costruita in Francia⁶⁴⁷, come ne testimonia l'ammirazione di due autorevoli contemporanei: nelle *Vite*, Giorgio Vasari la descrive in questo modo «A Medone ha fatto il medesimo abate Primaticcio infiniti ornamenti al cardinale di Lorena, in un suo grandissimo palazzo chiamato la Grotta; ma tanto straordinario di grandezza, che a somiglianti degli antichi così fatti edifici potrebbe chiamarsi le Terme, per la infinità e grandezza delle logge, sale e camere pubbliche e private che vi sono.»⁶⁴⁸ La grotta venne anche celebrata in un sonetto di Pierre de Ronsard⁶⁴⁹, il *Chant pastoral sur les noces de Monseigneur Charles Duc de Lorraine et Madame Claude Fille du Roy*, pubblicato nel 1559, che insiste sulla maestà, sulla “naturalità” e sulla rusticità dell'opera. Tre pastori, passeggiando scoprono la grotta di Meudon, che Charles de Guise “ha fatto scavare così bella per essere delle nove sorelle la dimora eterna” :

[Les] Sœurs qui en sa faveur ont méprisé les eaux
 [...] *Pour venir habiter son bel antre esmaillé,*
Une loge voûtée en un roc entaillé.
 [...] Eux devots arrivez au devant de la porte,
 [...] Puis prenant hardiesse ils entrèrent dedans
 Le Saint horreur de l'Antre, et comme tous ardans
 [...] Ils furent esbahis de voir le partiment
 En un lieu si desert, d'un si beau bastiment :
Le plan, le frontispice, et les piliers rustiques,

⁶⁴⁵ Sul Cardinale si vedano gli atti del convegno a cura di Y. Belleuger. Cf. BELLENGER 1997.

⁶⁴⁶ La data si deduce dalla lettera che il Cardinale mandò a sua cognata Anne di Este il 28 dicembre del 1552, citata da FROMMEL 2010, p. 119.

⁶⁴⁷ Sulla grotta di Medone si veda BOUREL WARDROPPER 1991 pp. 27-44, LE GUILLOUX 2006, FROMMEL 2010 pp. 119-131.

⁶⁴⁸ G. Vasari, *Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Tomo VII, Firenze, Casa editrice Le Lettere, 1998, p. 411-412.

⁶⁴⁹ Nell'estesissima letteratura esistente su Pierre De Ronsard e il movimento letterario della Pléiade, si può rimandare in questo caso a BELLENGER 1988.

Qui effacent l'honneur des colonnes antiques :
De voir que la nature avoit portrait les murs
De grotesque si vive en des rochers si durs :
De voir les cabinets, les chambres et les salles,
Les terrasses, festons, guillochis et ovales,
Et l'esmail bigarré qui ressemble aux couleurs
Des prez quand la saison les diapre de fleurs [...].⁶⁵⁰

Quest'oda al "santo orrore" costituito dall'antro di Charles de Guise dimostra che l'aspetto più apprezzato dell'architettura offerta dalla grotta era la sua rusticità, che il poeta stima superiore a quella classica, in grado di cancellarla. Qui la naturalezza della costruzione grottesca, per la sua mostruosità cioè la sua capacità a creare assieme piacere, sorpresa e spavento è capace di superare l'armonia delle colonne antiche, non tanto dal punto di vista estetico, sennò proprio dall'impatto visivo e emozionale. In realtà se si guarda alle incisioni relative alla grotta, si constata che la grotta di Primaticcio ha una facciata più classica che rustica (fig. 76). Il suo esterno testimonia l'ambizione sfrenata del committente, con un'elevazione a cinque livelli che sfrutta il pendio sul quale è costruita, un'architettura grandiosa con l'utilizzo del bugnato, di una serie di arcate nei due livelli inferiori, delle nicchie ornate da statue all'antica, e due rampe di scale che portano all'entrata della grotta. Sono presenti elementi rustici, ma l'insieme non intende imitare la natura grezza bensì proporre un sapiente gioco tra l'architettura vitruviana e le innovazioni tipiche degli anni Quaranta del Cinquecento, riappropriandosi dei più fastosi modelli italiani⁶⁵¹.

Per quanto riguarda l'interno possiamo riferirci alla descrizione di Vasari che insiste sull'ambiente marino creato dall'artificio – statue e stucchi -, dall'inserimento di elementi naturali tali conchiglie e coralli. Era anche presente se crediamo Ronsard, una decorazione fatta di smalti, presumibilmente terracotta smaltata, come indica il suo chiamarla l'"antre esmaillé". Sappiamo inoltre che esisteva un programma iconografico complesso, con affreschi mitologici sulla volta⁶⁵². Jean Marot ha realizzato diverse piante

⁶⁵⁰ *L'Eclogue III o Chant pastoral* viene pubblicato nel 1559. Cf. Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, ed. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, vol. II, Gallimard, Parigi, 1994, p. 182-193. Corsivo mio.

⁶⁵¹ Cf. FROMMEL 2010, pp. 120-121.

⁶⁵² Cf. DECROSSAS 2007, citato in FROMMEL 2010, p. 129, nota 81.

del palazzo e della grotta che ci danno informazioni sulle dimensioni (9,54 m. per 6,58)⁶⁵³ e l'allestimento composto di nicchie sulle pareti, con una nicchia più grande nel fondo che potrebbe corrispondere ad un ninfeo. Alcuni elementi di questa descrizione ricordano quella di Palissy, per le dimensioni (12 m. per 6 ca.), la fontana a forma di roccia situata all'estremità e le nicchie che ritmano le pareti, lo smalto ovviamente, e potrebbe essere stata una fonte di ispirazione molto verosimile.

Il confronto con il caso della Bastie d'Urfé presenta una situazione abbastanza simile. L'esterno presenta un'architettura è classica, con grandi finestre ornate da una griglia di ferro battuto con grappoli d'uva dorati, mentre all'interno la decorazione è costituita da materiali variegati riccamente colorati. Diversi tipi di sabbia colorata sono applicati sui motivi geometrici, il pavimento è fatto a mosaico con varie ciottoli e conchiglie usati per le pareti con un effetto raffinato sia nelle forme che nei materiali usati. L'insieme è impregnato dalla presenza di temi classici, rappresentati dalla statua di Bacco e dal rilievo di Nettuno, ma anche dall'onnipresenza dell'acqua, elemento simbolico per eccellenza in quanto fonte di vita ma anche agente purificatore. Questa grotta era in effetti concepita come anticamera della cappella privata del committente. L'importanza concessa all'acqua è una caratteristica comune con Palissy che intende animare l'antro rustico grazie a dei getti d'acqua o «pissures d'eau qui tombent de la gueule des poissons⁶⁵⁴», nonché da un fossato riempito di acqua e di animali di terracotta.

In modo simile a Lione, un complesso sistema idraulico con tubi di piombo permetteva all'acqua di scaturire da numerosi orifizi dal soffitto e le pareti, creando giochi o scherzi d'acqua provenienti chiaramente dai modelli italiani. L'altro elemento, che ho trattato in precedenza, sono le erme che popolano le grotte di Saintes e di Lione, e che a livello formale cercano nei due casi a creare l'illusione della natura, ma nel caso della Bastie usando riferimenti mitologici precisi e senza la creazione di un crescendo rustico. Nella Bastie sono presenti cinque ermi maschili e due femminili. Nei due casi possiamo notare la presenza di un cane: nel caso delle Bastie è un cane seduto in atto di dare la zampa al padrone, il che ha fatto supporre ad un'allusione alla fedeltà⁶⁵⁵; nel caso di Palissy il cane è invece coricato, e potrebbe corrispondere ad un frammento pervenutoci⁶⁵⁶. Nel caso

⁶⁵³ Cf. FROMMEL 2010, pp. 120-130.

⁶⁵⁴ Cf. O.C., p. 64.

⁶⁵⁵ Cf. GAUME 1980, p. 6.

⁶⁵⁶ Cf. AMICO 1996, p. 148.

della grotta palissiana, la presenza dell'animale serve solo a ribadire il virtuosismo illusionistico, poiché Palissy afferma che la sua apparenza perfettamente realistica farà abbaiare i cani che entreranno nella grotta.

Tutte le grotte che abbiamo menzionate fin qui ci fanno capire quanto l'estetica sviluppata da Palissy si inserisca nell'ambito di un gusto diffuso per gli antri rustici, e abbia potuto ispirarsi a livello formale a prestigiosi modelli francesi e italiani; tuttavia il confronto con questi esempi, ben lungi dal dimostrare che Palissy abbia in qualche modo riprodotto un'estetica preesistente, fanno piuttosto apparire la sua originalità. In effetti se osserviamo le iconografie usate nelle grotte prese in considerazione, tutte hanno dei programmi iconografici molto diversi da quello proposto da Palissy.

III.3.b. Il silenzio iconografico : la celebrazione di un'età primitiva?

In tutti gli esempi di grotte considerati emerge una caratteristica comune: un programma iconografico legato alla mitologia. I tratti formali ed estetici vicini alla descrizione data da Palissy nell'*Architecture* sono certo numerosi, e lo abbiamo dimostrato: il gioco tra la natura e l'artificio, l'importanza dell'acqua, l'esaltazione dello stile rustico che convive con elementi derivati dalla teoria vitruviana. Tuttavia dall'esame delle realizzazioni precedenti a quella del Nostro, le descrizioni delle grotte nell'*Architecture* e nella *Recepte* risultano essere le uniche a non mettere in scena alcun mito classico e a dedicarsi esclusivamente alla rappresentazione della natura, con la presenza di personaggi, le erme, che non sono protagoniste di un mito, o di un messaggio preciso, ma servono ad illustrare il crescendo verso il rustico tramite la propria fisicità, oppure, nel caso della *Recepte*, un messaggio moralistico tratto dai *Libri Sapienziali*.

La progressiva scomparsa dei temi mitologici sostituiti da elementi religiosi nei giardini e le grotte è un fenomeno diffuso negli anni 1560, come lo ha evidenziato Sabine Frommel che scrive a proposito del Castello di Ancy-le-Franc: "Une telle cohabitation entre thèmes païens et thèmes chrétiens dans l'iconographie d'Ancy-le Franc suffit à confirmer que la plus grande partie du décor a été réalisée dans les années 1560 et 1570, à un moment où la Contre-Réforme avait déjà considérablement modifié la sensibilité du monde catholique. Dès les années 1540, les mythes païens commençaient à perdre du terrain au profit de représentations pieuses, comme au Palazzo Capodiferro Spada à Rome ou à la

Residenz de Landshut, en Bavière. Quelque trente ans plus tard, ils avaient presque disparu, remplacés par des thèmes bibliques ou généalogiques et des sujets de caractère historique, scientifique et géographique : ainsi dans les fresques du Palazzo Farnese de Caprarola.»⁶⁵⁷

Come venne sottolineato dalla studiosa, sotto l'impulso dei profondi cambiamenti nell'arte europea⁶⁵⁸ generati dalla Riforma protestante e dalla Controriforma, le iconografie delle grotte cambiano, e i programmi fino ad allora centrati su temi mitologici, rivestono un carattere religioso o perlomeno moraleggiante, ritrovando in qualche modo la funzione sacra originaria. E' il caso in un certo senso del giardino descritto dalla *Recepte* dove le architetture sono portatrici di versetti biblici, proponendo un messaggio spirituale che analizzerò nel capitolo seguente. Invece nella grotta dell'*Architecture* il vero protagonista sembra essere solo ed unicamente la Natura, in quanto *Natura naturata* e *Natura naturans*, concezione di origine scolastica, secondo la quale la Natura naturans - cioè Dio - è creatrice della sua stessa realtà - cioè la Natura naturata -, molto diffusa nel pensiero di diversi filosofi rinascimentali, da Giordano Bruno⁶⁵⁹ ai neoplatonici prima di diventare un fondamento del pensiero di Spinoza⁶⁶⁰, e che emerge anche nella questione della rappresentazione della Natura in arte⁶⁶¹. La messa in scena del potere creativo della Natura è un topos per alcune grotte rinascimentali, in particolare in Italia, ed è legato alle teorie scientifiche dell'epoca, come lo ha dimostrato l'accurata analisi di Philippe Morel⁶⁶². Svilupperò questo aspetto fondamentale dell'arte palissiana nell'ultimo capitolo sul valore epistemologico delle sue creazioni.

Un aspetto inedito dell'estetica rustica di Palissy è proprio il percorso all'interno dell'antro che celebra un andamento verso una rusticità sempre maggiore, un processo dove i punti di riferimento umani vengono progressivamente vinti dall'azione del tempo, dall'invasione degli elementi vegetali animali e minerali. Il disorientamento che prova lo spettatore ci ricorda il vasellame di ceramica: la profusione di elementi, spesso senza composizione geometrica, la ricerca dell'illusione della realtà, la scelta inconsueta di non fare riferimenti ad un soggetto letterario sono tutti elementi presenti anche nei

⁶⁵⁷ Cf. FROMMEL 2002, p. 206.

⁶⁵⁸ Si veda il capitolo II.

⁶⁵⁹ Nell'opera *De la causa, principio et uno* del 1584.

⁶⁶⁰ Baruch Spinoza, *Etica*, Parte prima, Prop. XXIX

⁶⁶¹ Per quanto riguarda le grotte e i giardini, questa concezione è stata analizzata da MOREL 1998, BRUNON 2006, AMENDOLAGINE 2010.

frammenti attribuiti alla grotta. Nella sua sintesi della ricerca attuale sulle grotte rinascimentali francesi e italiane⁶⁶³ Hervé Brunon insiste su questo aspetto e sottolinea a suo turno come il progetto di Palissy si distingue dagli altri per la mancanza totale di riferimenti mitologici, da interpretare secondo “le cadre essentiel des recherches très personnelles de Palissy - question du moulage d’après nature, refus calviniste de la figuration humaine etc-“.⁶⁶⁴

Riprenderò l’ampia questione della dimensione religiosa nel capitolo seguente a proposito del giardino, ma prima però vorrei proporre delle riflessioni sull’estetica rustica che ho tentato di definire in questo capitolo, e interrogarmi su una sua possibile interpretazione, in base all’analisi prettamente storico artistica condotta fin qui. Questa grotta non è altro che una celebrazione della scomparsa dell’operato umano, che merita di essere interrogata: di quale messaggio è portatrice quest’estetica interamente rivolta alla celebrazione della Natura?

Lo stile rustico di Palissy corrisponde alla messa in scena della distruzione dei simboli della civiltà familiari al visitatore, realizzata tramite la disgregazione delle forme riconoscibili, l’invasione delle forme antropomorfe da parte degli animali e degli elementi, e il sopravvento della Natura declinata nella sua *varietas* e la sua bellezza. Secondo Morolli, lo stile rustico è l’ “abbandono dei cinque ordini canonici, [...] vissuto, da parte del pensiero teorico del Cinquecento come un’avventura del libero arbitrio e, per certi versi, della fantasia: la Rustica come messaggio di libertà assoluta, quindi anche di autodistruzione, la quale, moralisticamente, non può al fine che incorrere in un apocalittico castigo.”⁶⁶⁵ Aggiunge lo studioso che “una valutazione moralistica, si diceva, e in fondo pessimistica aleggia attorno all’uso della pietra grezza e semilavorata in architettura, nonostante l’innegabile, profondissimo, fascino da essa esercitato sugli artisti.”⁶⁶⁶ La concezione dello stile rustico come simbolo di distruzione dell’ordine è presente in Serlio che scrive “Perché sempre furono e sono e saranno, per quanto io credo, delli uomini bizzarri, che cercano novità, io ho voluto rompere e guastare la bella forma di questa porta dorica [...] con fasce e con li conci e rompere la bellezza sua.”⁶⁶⁷ Lo stile rustico si contrappone

⁶⁶² Cf. MOREL 1998.

⁶⁶³ Cf. BRUNON 2007, pp. 341-376.

⁶⁶⁴ Idem, p. 23.

⁶⁶⁵ Cf. MOROLLI 1981, p. 91.

⁶⁶⁶ Idem, p. 92.

⁶⁶⁷ Cf. SERLIO 1551, prima serie, porta XXVIII, didascalia.

quindi alla “bellezza”, all’armonia della classicità tipica del primo Rinascimento, inserendosi nella tendenza opposta sviluppatosi durante il Cinquecento dall’arte, come lo evidenziò Battisti con il concetto di Antirinascimento⁶⁶⁸. Nell’ottica proposta da Morolli, la natura selvaggia, l’età primitiva dell’uomo ha un valore negativo; tuttavia questa lettura non è l’unica possibile, e nel caso di Palissy penso che sia da capire all’esatto contrario. Durante il rinascimento la questione dell’Età d’oro, dell’età primitiva dell’uomo conobbe un grande sviluppo, portato dalla riscoperta dei testi antichi che ne trattavano.

Già in queste fonti lo stato originario o naturale dell’uomo comportava una duplice accezione⁶⁶⁹: Esiodo fu il primo ad evocare il mito dell’“Etas aurea” nel poema *Le Opere e i giorni* (metà del VIII sec. a.C.) come un età primitiva ideale, il tempo di «un'aurea stirpe di uomini mortali», che «come dèi passavan la vita con l'animo sgombro da angosce, lontani, fuori dalle fatiche e dalla miseria⁶⁷⁰». Questo periodo idilliaco, celebrato poi da Ovidio nelle *Metamorfosi*⁶⁷¹, è tuttavia destinato a degradarsi seguendo quattro tappe, l’Età d’argento, l’Età del bronzo, l’Età degli eroi e l’Età del ferro, periodo altamente imperfetto che gli Dei inflissero agli uomini per punire le loro colpe. Si tratta quindi di una visione pessimistica del progresso, e di una celebrazione delle origini dell’essere umano, puro perché lontano dalla civiltà, in armonia con la Natura e gli Dei. L’ottica di Lucrezio è ben diversa: nel *De Rerum Natura* egli delinea infatti uno sviluppo lento e graduale dell’umanità dalla condizione ferina originaria verso forme più evolute di civiltà. Tale sviluppo viene realizzato dagli uomini con le loro sole forze, sotto lo stimolo del bisogno ma con la guida della ragione, attraverso tentativi e sperimentazioni per perfezionare le tecniche e le arti. In questa visione lucreziana, l’età primitiva non è idilliaca bensì una condizione d’oppressione dalla quale l’Uomo è riuscito a liberarsi grazie al proprio ingegno.

Queste due visioni erano ben conosciute durante il Rinascimento, e il mito dell’Etas Aurea era un tema particolarmente diffuso nelle arti, perché spesso usato in termini propagandistici come allusione al governo perfetto del committente, ad esempio in una delle versioni della tematica realizzata da Lucas Cranach che fa un chiaro accenno ai committenti, i principi di Sassonia, inserendo il castello di Hartenfels a Torgau nel

⁶⁶⁸ Cf. BATTISTI 1962.

⁶⁶⁹ Si veda la nota 109.

⁶⁷⁰ Cf. ESiodo, versi 109 e seguenti.

⁶⁷¹ Cf. OVIDIO, versi 189-190.

paesaggio⁶⁷². La visione dello stato naturale dell'essere umano è duplice lungo tutto il periodo rinascimentale, con da una parte l'idealizzazione di un'età perduta e il desiderio di ritrovare l'armonia con la Natura, e dall'altra il rifiuto di un'era considerata barbara e oppressiva, e un inno alla capacità umana di usare l'ingegno per migliorare la propria condizione. Dagli scritti di Palissy si desume una visione in un certo senso più vicina a quella di Lucrezio che non a quella dell'*Etas aurea* di Esiodo. In altre parti della sua opera scritta, il ceramista esprime chiaramente la sua visione del progresso umano e la necessità di usare il suo ingegno per far fruttificare i beni offertici da Dio – *leitmotiv* della *Recepte* ma anche dei *Discours Admirables*-. Nel *Trattato sulle Acque* ad esempio, Palissy riprende un concetto già presente nella *Recepte véritable*. A proposito della sua convinzione che i fiumi sono alimentati dall'acqua piovana e non dal mare, allude al dovere per i proprietari di terreni sprovvisti di fonti naturali di costruire delle fontane⁶⁷³. Coglie l'occasione per fare una digressione sulle invenzioni umane, e afferma

[...] les premiers inventeurs de quelque chose de bon, pour aider à nature, on testé tant estimez par noz predecesseurs [gli antichi], qu'ils les ont reputez estre participants de l'esprit de Dieu. Ceres laquelle s'advisa de semer et cultiver le blé, a esté appelé deesse ; Bachus homme de bien (*non point yvrongne comme les peintres le font*) fut exalté par ce qu'il s'avisa de planter et cultiver la vigne : Priapus en cas pareil, pour avoir inventé le partage des terres, affin que chacun cultivast sa part : Neptune pour avoir inventé la navigation ; & consequemment tous inventeurs de choses utiles, ont esté estimez estre participans des dons de Dieu, Bachus avoit bien trouvé des raisins sauvages, Ceres avoit bien trouvé du bled sauvage : Mais cela ne suffisoit pas pour les nourrir suavement, comme quand les choses furent transplantez. Nous connoissons par là que Dieu veut que l'on travaille, pour aider à Nature.⁶⁷⁴

Nello stesso modo di Lucrezio, Palissy considera le tecniche e le arti utili nella misura in cui liberano l'Uomo dal bisogno materiale, dall'insicurezza e dalla paura; ma come il poeta antico, mette in guardia criticando la propria epoca, nella quale il miglioramento delle condizioni materiali non è accompagnato da una crescita della felicità umana, al contrario la conquista e l'affinamento di mezzi più progrediti semmai hanno accresciuto la

⁶⁷² Lucas Cranach il Vecchio, *L'Età d'oro*, 1530, Nasjonalgalleriet, Oslo, Norvegia.

⁶⁷³ Sul *Trattato delle acque* si veda LEGRAND 1998, FERDINAND 2012.

corruzione morale, l'ambizione politica e la funesta avidità di ricchezze. L'interesse della visione palissiana è il fatto che sia presentata anche la giusta misura nello sviluppo delle tecniche umane: quella di restare nei limiti del rispetto dovuto alla creazione divina che sarà sempre e comunque infinitamente superiore all'Uomo. L'inferiorità delle creazioni umane viene espressa a più riprese negli scritti, con un clamoroso esempio nella *Recepte* a proposito della città fortificata progettata da Palissy per proteggere i suoi correligionari. La prima parte della narrazione è dedicata alla ricerca di un modello soddisfacente, condotta considerando prima le città antiche, non adatte perché non previste per resistere alle armi moderne, e poi la trattatistica – Vitruvio; Androuet du Cerceau e Sebastiano Serlio – senza riuscire a trovare un modello soddisfacente. Si rivolge allora ad una creazione semi naturale, semi umana, il giardino, e in particolare il labirinto vegetale per cercare l'ispirazione. Non ancora soddisfatto dagli esempi osservati, benché siano “les plus excellents qu'il me fut possible trouver”⁶⁷⁵, decide di cercare tra gli animali un esempio che lo possa istruire. Dopo aver considerato varie specie di protezioni costruite dalla fauna, trova finalmente il modello perfetto osservando le conchiglie sulla spiaggia: “[...] je trouvay des choses qui me rendoyent tout confus, à cause de la merveilleuse Providence Divine, qui avoit eu ainsi soin de ses creatures”⁶⁷⁶. Trova finalmente il modello perfetto, il « pourpre »⁶⁷⁷ (fig.77), cioè un gasteropode dalla conchiglia a forma di spirale. A dir il vero questa non è una forma inedita per quanto riguarda l'urbanistica, anzi ci si chiede la narrazione della genesi fatta da Palissy sia sincera oppure se si sia ispirato ad alcuni trattati citati all'inizio del racconto: Vitruvio e Alberti consigliano la forma tonda per migliorare le difese di una città⁶⁷⁸, e Jacques Androuet è l'autore di un famoso disegno di città a forma di spirale. Tuttavia, l'importante qui non è tanto da dove gli sia venuta l'idea quanto l'insistenza con la quale egli vuole celebrare la superiorità delle forme naturali sulle invenzioni umane.

Più avanti esprime il suo pensiero in modo più generale svelando non solo un aneddoto relativo al progetto architettonico, ma una vera e propria visione del mondo e dell'arte basato sul modello naturale: “As-tu jamais veu chose faite de main d'homme, qui se peust rassembler si justement, que font les deux coquilles et harnois desdits sourdons et

⁶⁷⁴ Cf. O.C., p. 294

⁶⁷⁵ Idem, 224.

⁶⁷⁶ Idem, p. 226.

⁶⁷⁷ Anche chiamato « murex » si tratta di un mollusco, il murice comune.

petoncles? Certes il est impossible aux hommes, de faire le semblable⁶⁷⁹». L'ingegno della Creazione poi è oltre ad essere di una bellezza perfetta, è anche utile : "Penses-tu que ces petites concavitez et nervures, qui sont desdites coquilles, soyent faites seulement par ornement et beauté? Non, non il y a quelquechose d'avantage : Cela augmente en telle sorte la force de ladite forteresse [...]. Non, ce n'est pas pour le beauté seulement, il y a bien autre chose. [...] ce n'est donc pas pour la beauté que ces choses sont ainsi faites, ains pour la force.»⁶⁸⁰

Questa ricerca che porta a meravigliarsi umilmente davanti alle bellezze della Creazioni è un topos che troviamo spesso: le piante descritte nel sogno di Palissy poco prima dell'episodio del murex⁶⁸¹ sono dotate di sapienza meglio che lo stesso re Salomone: "J'apperceu aussi le froment, et autres bleds, ausquels le solverai avoit donné sapience de vestir leur fruit aussi excellemment, voire plus excellemment que Salomon ne fut oncques si justement vestu avec toute sa sapience"⁶⁸²; ma questo *topos* ricorre anche nei *Discours*, nei trattati sulle pietre, sulle acque etc... Quest'inno alla Natura reso possibile dalla stretta osservanza di un'estetica rustica è dunque da capire come specchio rivolto all'uomo di meravigliarsi dalla bellezza del Creato, una lezione di umiltà, più che un richiamo ad un'età perduta sulla scia dell'*Etas Aurea* tanto cara ai letterati e agli umanisti del tempo⁶⁸³. L'uomo ha il compito di "aiutare" la Natura, di far fruttificare i beni dati da Dio, ma ha il dovere di rimanere umile davanti alla Creazione, non cercare di trasformarla come lo fanno gli alchimisti, o di superarla. La Natura di cui parla Palissy si pone ad un altro livello, e il ritorno ad un'età primitiva non si riferisce alle civiltà vergini che i suoi contemporanei stanno scoprendo dall'altra parte dell'oceano. L'origine per il Nostro, sono le Sacre Scritture, la Chiesa originale, l'umiltà che si deve provare davanti a Dio rispettando la Creazione.

In conclusione, l'estetica rustica della grotta per il Connestabile viene sviluppata da Palissy in un modo eccezionale per il fatto di far valere la celebrazione del ritorno all'osservazione di una vita rustica. Questo messaggio implicito riveste un valore metafisico che andiamo adesso ad analizzare grazie alla descrizione del giardino

⁶⁷⁸ O.C., p. 229, nota 574.

⁶⁷⁹ Idem, p. 228.

⁶⁸⁰ Citato da BRUNON 2006, p. 341.

⁶⁸¹ Cf. O.C., pp. 229-230.

⁶⁸² Idem, p. 190.

⁶⁸³ Sulla nozione di Natura come « specchio » nella dottrina calvinista si veda VAN DER KOOI 2005.I

progettato nella *Recepte*. Il valore morale dato ad un'estetica grezza è illustrato dagli aspetti formali della grotta e viene esplicitamente formulato dai passi che ornano i padiglioni del giardino; ma veniva già espresso da Palissy dalla sua celebre frase: "Preferisco dire la verità nel mio linguaggio rustico che non menzogna in un linguaggio retorico"⁶⁸⁴ scritta nella dedica al Connestabile nella *Récepte*. Tale significato morale dato alla rusticità trova un perfetto eco nell'opera del poeta protestante Guillaume de Saluste, seigneur Du Bartas⁶⁸⁵, nel poema del 1578 dedicato a Margherita di Valois, in occasione di una sua visita a Nérac, città che ospitava la corte della regina di Navarra. Protagoniste della composizione sono tre ninfe tra loro rivali nel vantare le qualità della propria lingua madre, rispettivamente il latino il francese e il dialetto parlato in Gascogne, regione situata nel sud ovest della Francia. Proprio a quest'ultima voce l'autore affida il compito di spiegare che la parlata vernacolare dei suoi luoghi è poco raffinata in quanto gli abitanti di quelle terre sono stati maggiormente preoccupati dall'agire in modo virtuoso che dall'eloquenza⁶⁸⁶: «Se i miei figli, in passato, avessero tenuto la piuma come il ferro, potrei avere maggior pretese; ma tra loro, fino ad adesso Pallade si è trovata nuda perché hanno preferito far bene che parlare bene»⁶⁸⁷. Detto ciò, non solo Du Bartas non incoraggia i Gascons ad adottare formule espressive più raffinate, ma per contrario rivolge un rimprovero alle ninfe di lingua latina e francese, invitandole a imitare la condotta austera degli abitanti del Sud della Francia. Sulla scorta dell'insegnamento calvinista, Du Bartas, tramite il suo protagonista, manifesta sospetto verso i prodotti dell'umano artificio dichiarando: "La vostra bellezza non è altro che pittura, arie, accessori, ornamenti e trucco, e la mia bellezza non ha altra madre che la Natura, che è sempre più bella dell'arte."⁶⁸⁸ In questo poema il contrasto tra le ricercatezze della corte e la integrità morale della sua Gascogne appare in modo eclatante, come in Palissy l'ideale dell'arte viene illustrata la scelta di un'estetica spoglia, naturale, rustica.

⁶⁸⁴ Cf. O.C., p.92 : "J'aime mieux dire vérité en mon langage rustique que mensonge en un langage rhétorique".

⁶⁸⁵ Su du Bartas si veda *Du Bartas* 1988, BELLENGER 1998, GIACOMOTTO CHARRA 2009.

⁶⁸⁶ Cf. KOCH 1999, p. 179..

⁶⁸⁷ "S'en mans mos hilhs avèn lo temps passat tenguda/La pluma com lo hèr jo poirí rampelar,/Mès entr'eths, dinquo aci Pallàs s'es vista muda/ Car eths an mes amat plan hèr que plan parlar.", in *Le Poème pour l'accueil de la Reine de Navarre faisant son entrée à Nérac: auquel trois nymphes debotent qui aura l'honneur de saluer sa Majesté*, Studiato da GARDY 1999, pp. 73-88; COUROUAU 2001, pp. 65-76.

⁶⁸⁸ Cf. DU BARTAS 1578, 3 :478-79: «toute boste beutat n'es are que peinture,/Que maignes, qu'affiquets, que retourtils, que fard:/Et ma beutat n'a punt aute mai que nature;/La nature toustem es mes bele que l'art»

CAPITOLO IV. Alla ricerca della sapienza nel giardino scritturale

[...] Sebbene a mio parere la Natura non sia muta, ma loquace per molti versi, ed essa insegni molte cose a chi la contempla, se trova un uomo attento e docile. Cos'altro proclama l'aspetto così ameno della Natura in primavera, se non la sapienza pari alla bontà di Dio creatore? ⁶⁸⁹

Il “jardin delectable” descritto nella *Recepte véritable* è uno dei frammenti più originali e semanticamente ricchi dell'intero *corpus* letterario di Bernard Palissy, come testimoniano del resto le varie pubblicazioni interessate a tale argomento, apparse a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Fra coloro che si sono appassionati al testo, Frank Lestringant è colui che vi ha dedicato il maggior numero di scritti, concentrandosi dapprima sul commento della parabola dei talenti illustrato dall'*hortus palissiano*⁶⁹⁰ e poi sul confronto fra quest'ultimo e due altri giardini letterari: quello di Olivier de Serres nel *Théâtre d'agriculture*⁶⁹¹ - secondo un parallelo in precedenza richiamato da Yvette Quenot⁶⁹² - e quello di Padre Richeome⁶⁹³. Fra le letture più significative riservate all'argomento è doveroso richiamare anche il saggio con cui Anne-Marie Lecoq⁶⁹⁴ stabilì alcuni fondamentali spunti di riflessione, quali il raffronto con l'*Hypnerotomachia Poliphili*, accostamento poi analizzato in modo puntuale da Gilles Polizzi⁶⁹⁵ e di nuovo da Lestringant⁶⁹⁶, o il *crescendo* rustico del giardino, concetto in seguito esplorato da Danièle Duport⁶⁹⁷. Il giardino progettato nella *Recepte* occupa quindi un intero capitolo della

⁶⁸⁹ Citazione tratta dal *Convivium religiosum* di Erasmo da Rotterdam. Cf. l'edizione critica delle *Colloquia* a cura di Adriano Prosperi e Cecilia Asso, Torino, Einaudi 2002, p. 231.

⁶⁹⁰ Cf. LESTRINGANT 1992 [2010]b.

⁶⁹¹ Cf. LESTRINGANT 1999.

⁶⁹² Cf. QUENOT 2010.

⁶⁹³ Cf. LESTRINGANT 1994.

⁶⁹⁴ Cf. LECOQ 1991.

⁶⁹⁵ Cf. POLIZZI 1992 [2010].

⁶⁹⁶ Cf. LESTRINGANT 1992.

⁶⁹⁷ Cf. DUPORT 2002.

monografia di Leonard N. Amico, in cui l'autore propone interpretazioni audaci, cui ricorremo in vari punti di questo capitolo⁶⁹⁸. Diversamente, Marie-Dominique Legrand si interessò più specificamente alla presenza delle fontane, prendendo in considerazione, oltre alla *Recepte*, il trattato sulle acque dei *Discours Admirables*⁶⁹⁹. Sull'altra sponda dell'Atlantico, Catherine Randall, nel suo volume sull'architettura calvinista, presentò un'interpretazione dell'orto come espressione di un linguaggio criptico e sovversivo rivolto ai correligionari del Nostro⁷⁰⁰. Infine fu la volta di Danièle Duport la quale, all'interno del suo studio della letteratura rinascimentale dedicata al giardino in ambito francese, presentò un'interessante analisi, ribadendo il valore "pionieristico" della *Recepte*, considerata in effetti il primo trattato sul giardino ornamentale⁷⁰¹.

Con la *Recepte véritable*, pubblicata nel 1563, Palissy diede vita a un volume che raccoglie le proprie riflessioni in materia di filosofia naturale e di arte, sotto forma di un dialogo tra due personaggi dai nomi tutt'altro che criptici, *Demande* e *Responce*. Il titolo stesso del volume esplicita le intenzioni dell'autore: *Recepte véritable par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors. Item, ceux qui n'ont jamais eu cognoissance des lettres pourront apprendre une Philosophie nécessaire à tous les habitans de la terre. Item en ce livre est contenu le dessein d'un jardin autant delectable et d'utile invention, qu'il en fut onques veu. Item, le dessein et ordonnance d'une Ville de forteresse, la plus imprenable qu'homme ouyt jamais parler, composé par Maistre Bernard Palissy, ouvrier de terre & inventeur des Rustiques Figulines du Roy, & de Monseigneur le Duc de Montmorancy, Pair & Connetable de France, demeurant en la ville de Xaintes*. Come traspare dal dettagliato titolo, oltre a fornire utili consigli circa le migliori pratiche di agricoltura, dal modo di potare gli alberi ai metodi per fertilizzare la terra, il volume tratta della teoria del sale quale elemento essenziale per la vita terrestre, unitamente alla descrizione di un giardino e di una città fortificata. A queste tematiche si devono aggiungere due passi fondamentali, non preannunciati nella formulazione del titolo verosimilmente in ragione della loro portata polemica, che sono l'*Histoire* degli inizi della Riforma in Saintonge e la *Querelle* degli strumenti dell'architetto. Vedremo in seguito come il tenore della *Recepte* si evolve dall'attenzione per la terra alla cura dello

⁶⁹⁸ Cf. AMICO 1996, capitolo V.

⁶⁹⁹ Cf. LEGRAND 1998.

⁷⁰⁰ Cf. RANDALL 1999.

spirito, grazie al passaggio dal giardino di delizia e di saggezza.

Posto al centro di questo percorso, il testo che descrive il giardino è difficile da qualificare: trattato sul giardino ornamentale, progetto da concretizzare, propaganda di matrice ugonotta, utopia, sono solo alcune delle definizioni che gli sono state attribuite in passato, e sulle quali dovremo di necessità tornare. In quest'ottica, fatto tesoro delle analisi proposte in passato, molte delle quali contengono valutazioni in gran parte condivisibili, si tenterà di approfondire le questioni rimaste in sospeso, tracciando il contesto letterario e artistico di riferimento per la *Recepte* e proponendo nuovi confronti mediante un'analisi formale e contenutistica della selezione di didascalie bibliche che scandiscono il percorso spirituale del giardino, con un doveroso raffronto al contesto religioso della seconda metà del Cinquecento. Infine, si vorrà considerare il giardino in riferimento alla parte immediatamente successiva della *Recepte*, nella quale Palissy narra di un sogno nel quale, al termine di una passeggiata bucolica nei prati circostanti al giardino, *Responce*, protagonista del trattato, utilizza gli attrezzi dell'architetto per misurare la follia degli uomini.

IV.1. La rusticità come virtù morale

IV.1.a. Celebrare la terra

Seguendo la trama proposta da Palissy nella *Recepte*, prima di addentrarci nell'analisi del giardino ci soffermeremo sul contesto letterario-agronomico e sulla natura stessa del testo.

Chi si interessa di trattati sul giardino in epoca rinascimentale è immancabilmente portato a considerare, in parallelo, l'evoluzione del trattato di agricoltura. In effetti, è proprio in seno a questo tipo di letteratura che appare la trattazione del giardino, spesso a proposito di riflessioni sulle tecniche di coltivazione. La comparsa del giardino negli scritti dedicati alla "res rustica" è un fenomeno che venne analizzato da Danièle Duport nel sopra citato volume dedicato alla presenza del giardino nella letteratura francese cinquecentesca⁷⁰².

⁷⁰¹ Cf. DUPORT 2002, p. 63: " En 1563, la théorie du jardin d'agrément n'existe pas encore. Palissy l'invente. »

⁷⁰² Cf. DUPORT 2002.

Nel capitolo incentrato su questa tematica, la studiosa evidenzia per l'epoca l'elevato numero di pubblicazioni di argomento agronomico apparse in diverse forme letterarie: traduzioni di autori classici, opere poetiche ispirate alla tematica delle *Opere e i giorni* o, ancora, veri e propri almanacchi⁷⁰³. In questi trattati, ampio spazio viene spesso riservato non tanto alla coltivazione dei campi, ma all'orticoltura e all'economia domestica, attività quindi relative non al faticoso lavoro dei contadini necessario per fare fruttare le grandi distese redditizie dei proprietari terrieri, bensì al loro giardino, dove si può godere dei piaceri della Natura in modo più immediato e attrattivo⁷⁰⁴.

Il giardino si prestava in effetti alla perfezione all'ideale umanistico ripreso dalla diffusa corrente filosofico-religiosa secondo la quale la scelta di condurre una vita semplice, a stretto contatto con la Natura, sarebbe stata di per se stessa garanzia di integrità morale e rettitudine. Condiviso da una parte cospicua degli intellettuali del Cinquecento, questo pensiero faceva dell'agricoltura e della vita rustica un modello di vita virtuoso da seguire, in contrapposizione con i fasti della mondanità cittadina. In Francia il titolo di alcune opere in latino è particolarmente esplicito in quanto alla celebrazione dell'attività agricola: l'*Agriculturae encomium* di Robert Breton, pubblicata a Parigi nel 1539, oppure il *De laudibus Provinciae* di Pierre Quiqueran de Beaujeu del 1551, ne tessono le lodi e il valore etico⁷⁰⁵. Lo sviluppo delle tecniche agricole e della letteratura ad esse dedicata generò sia veri e propri trattati sia opere dalle tematiche popolari, incentrate sulla celebrazione della ruralità, come quella scritta dal gentiluomo non ché scrittore Noel du Fail. Nei *Discours d'aucuns propos rustiques, facétieux et de singulière récréation de maître Leon Ladulfi champenois*, (pseudonimo di Du Fail), pubblicati per la prima volta nel 1547 dallo stampatore lionese Jean de Tournes⁷⁰⁶, l'autore propone una raccolta di racconti sulla vita contadina, che nascondono dietro ad un tono apparentemente leggero una filosofia di vita fondata sui piaceri semplici e umili, sul rispetto per il passato e per la vita rurale. Sull'esempio dei grandi classici latini, quali Catone e Cicerone, ma anche sulla scia di Rabelais, i *Discours* di Du Fail sono una delle poche opere del tempo a concentrarsi sulla descrizione della campagna: oltre a vantare indubbie qualità stilistiche, il testo

⁷⁰³ Idem, p. 23.

⁷⁰⁴ Cf. MEUVRET 1953, p. 53. (Citato da DUPORT 2002, p. 23).

⁷⁰⁵ Sui trattati francesi di agronomia si vedano in particolare KUSHNER 2000 [1988] pp. 375-385; DUPORT 2002, pp. 38-43, e la bibliografia relativa.

⁷⁰⁶ L'ultima edizione critica è quella a cura di G.-A. Pérouse et R. Dubuis. Cf. DU FAIL [1547] 1994.

costituisce quindi una preziosa testimonianza rispetto ai caratteri delle aree rurali dell'epoca, in particolare per quanto riguarda la regione bretone⁷⁰⁷.

Il tipo di letteratura più diffuso restava comunque, senza dubbio, quello che prendeva a modello i grandi trattati antichi quale quello di Columella, pubblicato in traduzione francese nel 1555 a Parigi da J. Cottereau⁷⁰⁸. Si tratta di scritti tecnici sull'agricoltura⁷⁰⁹ che condividevano un chiaro intento didattico ad opera di autori di diversa provenienza: proprietari terrieri o, come Palissy, attenti osservatori, sempre comunque accomunati dal desiderio di condividere le proprie conoscenze in materia per rendere un servizio utile alla società intellettuale dell'epoca. In questi trattati è onnipresente il richiamo alla simbologia cristiana del lavoro agricolo, la cui sacralità viene esaltata, fra altri, dal veneziano Alvise Cornaro⁷¹⁰, ispiratore dei principi della *Sancta Agricultura*. Tale concetto, elaborato parallelamente all'intensificarsi degli investimenti agricoli in Terraferma da parte dei ricchi possidenti veneziani, esprime il proponimento di molti a mantenere uno stretto contatto con la Natura e con il lavoro della terra, attività edificante considerata di per se stessa garanzia di rettitudine.

Oltre alla dimensione morale, questi trattati sottintendono comunque a uno scopo economico, come nel caso del *Théâtre d'agriculture et mesnage des champs* (1600) di Olivier de Serres, in cui l'autore esorta i facoltosi proprietari terrieri a far ritorno alle loro tenute per governarle in modo da trarne il massimo profitto⁷¹¹. Accanto a questi trattati di scopo pratico, il ritorno alla campagna configurò un vero e proprio mito, da intendersi in senso sia profano sia religioso. Soprattutto per quanto riguarda le opere di poesia, sulla scia dell'*Arcadia* di Sannazaro⁷¹² ispirata agli *Idilli* di Teocrito e alle *Bucoliche* di Virgilio, artisti e poeti si confrontarono nell'elaborazione della tematica pastorale⁷¹³.

In un periodo così tormentato a livello politico e spirituale, quale fu appunto la seconda metà del '500 – in particolar modo nella Francia delle Guerre di religione – l'ideale di un

⁷⁰⁷ Su Du Fail si veda PHILIPOT 1914, BARIL 1981, MAGNIEN SIMONIN 1991.

⁷⁰⁸ *Les Douze livres de Lucius Junius Moderatus Columella des choses rustiques*, trad. de Latin en François par ... Claude Cotereau, la trad. duquel ha esté... reueue... par... lean Thierry, Paris, J. Kerver, 1556.

⁷⁰⁹ Sulla letteratura agricola si veda MEUVRET 1971, BEUTLER 1973.

⁷¹⁰ Su Alvise Cornaro e l'agricoltura si vedano CESSI 1936; FIOCCO 1965; il catalogo della mostra di Padova (1980) in particolare FONTANA 1980 e CONCINA 1980; LIPPI 1982; e i recenti atti del convegno di Rovigo sul tema della santa agricoltura a cura di BENZONI 2004, HOWARD 2005.

⁷¹¹ *Le Théâtre d'agriculture et mesnage des champs*, I. Métayer, imprimeur ordinaire du roy, 1600. Per un'analisi dell'opera di De Serres nel rapporto tra fede e agricoltura si veda LEQUENNE 1983; GOURDIN 2001, DUPORT 2002 pp.

⁷¹² Pubblicata in lingua francese da Jean Martin nel 1544.

mondo ormai tramontato, popolato di pastori che vivevano in armonia con il mondo naturale venne ampiamente evocato dai poeti della Pléiade. Le *Bergeries*⁷¹⁴ (1564) di Pierre de Ronsard e di Rémy Belleau⁷¹⁵ misero in scena nello stesso anno gli amori di pastori a dire il vero ben lontani dalla rusticità della quale abbiamo parlato fino ad ora. Ciononostante fanno parte a loro modo di quell'idealizzazione della Natura che all'epoca incontrò molteplici forme di espressione. Quasi a voler rispondere alla leggerezza contenutistica di opere dalla forte connotazione erotica, alcuni autori interpretarono la metafora pastorale in chiave politico spirituale⁷¹⁶. È il caso della *Bergerie Spirituelle* e dell'*Eglogue spirituelle* scritte dal protestante Louis Des Masures (Ginevra, 1566) o, ancora, dello stesso Belleau, le *Eglogues sacrées, prises du Cantique de Salomon* (1576). Nella *Recepte* confluiscono tanto la tradizione letteraria idealizzante quanto l'impostazione a carattere tecnico dei trattati cinquecenteschi. Sin dal titolo viene rivendicato lo scopo primario di insegnare ai lettori del tempo i metodi per "moltiplicare e aumentare i propri tesori", tramite una "filosofia necessaria a tutti gli abitanti della terra"⁷¹⁷. La prima parte del libro è di fatto dedicata alla trasmissione dei saperi acquisiti da Palissy grazie alla prolungata esplorazione delle attività legate alla coltivazione della terra, dal modo corretto di potare gli alberi, alla conoscenza della composizione delle terre, all'uso dei fertilizzanti. In questa parte del volume la Natura viene descritta da un punto di vista che, ricorrendo al linguaggio odierno, si potrebbe definire tecnico-scientifico. Eppure, anche in questa parte teorica il testo è permeato da considerazioni morali che denotano un senso di attaccamento agli esseri viventi che va oltre il carattere funzionale degli stessi. L'empatia nei confronti delle creature terrestri si manifesta, per esempio, nel passo che illustra la potatura degli alberi, operazione di fronte alla quale

⁷¹³ Sul genere pastorale in Francia si veda HULUBEI 1938; MONGA 1974, DAUVOIS 1998.

⁷¹⁴ La raccolta *Élégies, mascarades et bergerie* fu pubblicata a Parigi nel 1565. Cf. SOHN 2002.

⁷¹⁵ La *Bergerie* di Rémy Belleau fu pubblicata nel 1565 a Parigi.

⁷¹⁶ Sull'uso politico del genere della pastorale, si veda GIAVARINI 2010.

⁷¹⁷ Ricordiamo che il titolo originale esteso è *Récepte véritable, par laquelle tous les hommes de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors, Item, ceux qui n'ont jamais eu cognoissance des lettres, pourront apprendre une Philosophie nécessaire à tous les habitants de la terre; Item, en ce livre est contenu le dessein et ordonnance d'une ville de forteresse, la plus imprenable qu'homme ouyt jamais parler, composé par Maistre Bernard Palissy ouvrier de terre et inventeur des Rustiques Figulines du Roy, & de Monseigneur le Duc de Montmorancy, Pair et Connestable de France demeurant en la ville de Xaintes.*

l'autore si meraviglia che il legno, così malamente ferito dai boscaioli, possa non gridare di dolore⁷¹⁸.

A questo riguardo è utile segnalare il lungo *excursus* dedicato da Palissy al racconto di un suo sogno in cui, passeggiando fra i viali del giardino, egli avrebbe percepito l'ingegno delle piante presenti nel frutteto, ciascuna con specifiche proprietà che, nell'ottica dell'artista, sarebbero testimonianza della "sapienza"⁷¹⁹ conferita da Dio agli esseri viventi: alle rose, che hanno la capacità di difendersi grazie alle loro spine, alle viti, ai piselli o alle zucche, di cui da osservatore privilegiato il Nostro ammira la capacità di aggrapparsi ai rami circostanti tramite i viticci, che sembrano tante "piccole braccia"⁷²⁰. Lo scritto prosegue trasformandosi in una specie di versione personale del salmo centoquattro, con la descrizione del piacere che procura la visione bucolica degli animali presenti nei pressi del giardino, che vivono in pace e armonia con la Natura:

(...) je voyais jouer, gambader, et penader certains agneaux, brebis, chevres et chevreaux, en ruant et sautelant (...), aussi je voyais les petis poulains et les petis veaux, qui se jouoyent et penadoyent auprès de leur meres.⁷²¹

In questo quadro idilliaco, di un Eden perduto, non manca la presenza di esseri umani puri che contrastano con gli agricoltori "folli" che disprezzano il proprio lavoro⁷²². Sono le stesse fanciulle vergini che con il loro canto hanno ispirato il Nostro per creare il giardino, e sono anche i pastori che suonano i flauti, con una visione che allude chiaramente alla letteratura pastorale dell'epoca. Poiché non hanno rinunciato a vivere in armonia con la Natura, contrariamente a coloro che si vergognano della loro condizione e spingono i propri figli a lasciare il mestiere dei padri per accedere ad un livello sociale più elevato⁷²³, fanciulle e pastori sono gli unici a poter abitare il luogo ideale dipinto da Palissy. L'alta considerazione in cui l'artista tiene il lavoro della terra, degno di essere chiamato *filosofia*,

⁷¹⁸ E' un *topos* che troviamo anche in Pierre Belon. Cf. DUPORT 2001. Il passo di Palissy è "Je m'émerveille que le bois ne crie d'estre ainsi vilainement meurtri. Penses-tu que la seppe qui est ainsi fendue et esclattee en plusieurs lieux, qu'elle ne ressente de la fraction et extorsion qui luy aura esté faite?". Cf. O.C., p. 122.

⁷¹⁹ Cf. O.C., p. 190.

⁷²⁰ Idem, p. 189.

⁷²¹ Idem, p. 191.

⁷²² Ibidem.

⁷²³ Idem, p. 192. " (...) un tas de fols laboureurs, que soudain qu'ils ont un peu de bien (...) ils auront apres honte de faire leurs enfans de leur etat de labourage, ains les feront du premier jour plus grand qu'eux-memes, les faisans communement de la pratique."

contrasta con il disprezzo riservato dalle *élites* del Cinquecento ai “rustiques”. Nei trattati dell’epoca dedicati all’agricoltura traspare spesso la mancanza di stima nei confronti dei contadini, a dispetto del loro ruolo fondamentale nel coltivare la terra. Nella sua *Oeconomia, ruralis et domestica* il pastore Johann Coler scrive «questa gente che tutti i giorni si occupa (...) di queste cose cattive banali — l'agricoltura — »⁷²⁴. Anche nelle pagine scritte da Alvise Cornaro si percepisce lo stesso profondo disdegno, che lo portò ad affermare : “Stanno meglio morti che vivi, perché abrutano il mondo.”⁷²⁵

Nel suo studio su Jacopo Bassano, Bernard Aikema evocò l’opposizione tra due visioni della ruralità durante il Sedicesimo secolo in Europa. Da una parte la visione positiva del contadino devoto diffusa in Germania contemporaneamente alla ribellione dei contadini (1525), mentre in Italia accanto al genere pastorale era diffusa un’immagine terribilmente negativa del contadino, che in quanto erede di Caino era “maledetto da’Iddio”, superstizioso e empio⁷²⁶. Questo giudizio venne illustrato ad esempio dal feroce *Alfabeta sopra li Villani*, che recita “A lavorar è sempre destinato/ Il perfido villan, malvagio, ingrato./ Bontà non regna in lui, né cortesia/ sol rabbia, invidia, odio, e rubbaria./ Cattivi sono, e pieni d’ogni vitio/ Come si puol veder per ogni inditio.”⁷²⁷ Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, e i testi colmi di violenti attacchi nei confronti dei contadini, colpevoli di tutti i mali – addirittura quello di aver crocefisso Dio⁷²⁸ -. Considerate queste testimonianze, l’atteggiamento di Palissy nei confronti dei rurali appare in tutta la sua originalità: per lui i rustici sono da stimare maggiormente rispetto alle classi superiori che vengono criticate con forza nella *Recepte*. Per il ceramista coloro che hanno a che fare con le cose “rustiche” sono da stimare maggiormente rispetto alle classi superiori che vengono invece criticate con forza nella *Recepte*. Quest’ultime dovrebbero anzi aiutare il contadino ad essere “filosofo”, cioè istruito, perché il suo compito è di estrema rilevanza all’interno della società.

Nella visione di Palissy, non possono che essere dei sapienti coloro che sono in grado di far fruttificare la terra, perché necessitano della conoscenza delle giuste stagioni per

⁷²⁴ Passo tratta da Johann Coler (1566-1639, *Oeconomia ruralis et domestica, oder Hausbuch*, 1593, citato da BEUTLER 1973, p. 1288.

⁷²⁵ Citato da AIKEMA 1996, nota 82, p. 21.

⁷²⁶ Si tratta di un’espressione usata da Garzoni nel suo *La piazza universale di tutte le professioni del mondo. Di Tommaso garzoni da bagnocaullo. Con l’aggiunta di alcune bellissime annotazioni à discorso per discorso*, 1585. Cf. AIKEMA 1996, p. 21.

⁷²⁷ Cf. Idem, p. 21, nota 73.

⁷²⁸ Ibidem.

arare, della qualità delle diverse terre e delle acque. Si tratta di una filosofia “sainte et approuvée bonne, mesme par Saint Paul”⁷²⁹ e non di una vana curiosità, che sarebbe invece quella il cui scopo è di cercare di conoscere Dio “par Philosophie humaine”⁷³⁰. La critica di Palissy ai suoi contemporanei è quella di essere motivati unicamente dall’interesse personale, rimprovero che l’autore rivolge tanto ai contadini che, travolti dal malcostume generale, maltrattano la Natura per ignoranza per trarne il massimo profitto - “sucer la substance de la terre, sans y travailler”⁷³¹ - quanto ai proprietari terrieri i quali, pur avendone i mezzi, rifuggono dal dovere di istruire i propri subalterni. Simile giudizio sulla condizione dell’agricoltura è presente nella produzione di altri autori. Per esempio Du Bartas, nella seconda parte dell’«Inno alla Terra», contenuto nella terza giornata del suo ampio poema enciclopedico *La Semaine* (1578), rivolge una critica ai suoi contemporanei, colpevoli di aver abbandonato l’agricoltura:

Hé ! Que je suis marry que les plus beaux esprits
T’ayent pour la pluppart, ô Terre, en tel mespris
Et que les cœurs plus grands abandonnent superbes
Le rustique labeur et le soucy des herbes⁷³².

A questa condanna di coloro che disprezzano il lavoro rustico si somma un’evocazione dei «Padri Venerabili», vale a dire Noè, Mosè e Abramo, ma anche i sovrani dell’Antichità come Attala e Philometor, per la conoscenza dei quali è verosimile che Du Bartas avesse attinto agli scritti di Plinio. Anche Palissy prende come modello virtuoso l’Antichità con una lettura evemeristica inserita alla fine del *Trattato sulle acque* pubblicato nei *Discours Admirables* (1580), in cui l’autore rivolge un elogio agli uomini antichi che avevano una così alta considerazione degli inventori dell’agricoltura da farne delle divinità:

[...] les premiers inventeurs de quelque chose de bon, pour aider à nature, ont esté tant estimez par noz predecesseurs, qu’ils les ont reputez estre participants de l’esprit de Dieu.

⁷²⁹ Cf. O.C. p.111.

⁷³⁰ Ibidem.

⁷³¹ Ibidem.

⁷³² La prima edizione della *Semaine ou Création du monde* fu pubblicata nel 1578, ma ebbe diverse riedizioni. Il testo tratto dall’edizione commentata da Simon Goulart del 1611. Cf. *Les oeuvres de G. de Saluste, Sr. Du Bartas, reveües, corrigées, augmentées de nouveaux commentaries...*, Parigi, Jean de Bordeaux, 1611.

Ceres laquelle s'advisa de semer et cultiver le blé, a esté appelé deesse ; Bachus homme de bien (*non point yvrongne comme les peintres le font*) fut exalté par ce qu'il s'advisa de planter et cultiver la vigne : Priapus en cas pareil, pour avoir inventé le partage des terres, affin que chacun cultivast sa part : Neptune pour avoir inventé la navigation ; & consequemment tous inventeurs de choses utiles, ont esté estimez estre participans des dons de Dieu, Bachus avoit bien trouvé des raisins sauvages, Ceres avoit bien trouvé du bled sauvage : Mais cela ne suffisoit pas pour les nourrir suavement, comme quand les choses furent transplantez. Nous connoissons par là que Dieu veut que l'on travaille, pour aider à Nature.⁷³³

Questo passo ci permette di capire la visione palissiana della cultura pagana classica: egli rifiuta il carattere divino dei membri del Pantheon antico ma riconosce in loro degli uomini esemplari, fondatori della filosofia naturale, arte suprema in quanto voluta da Dio. La colpa dei suoi contemporanei è, caso mai, di non guardare più a questi esempi antichi quali modelli, bensì di usarli in modo fuorviante nelle opere figurative “comme les peintres le font”⁷³⁴. Gli dei antichi potevano esser presi a modello in quanto essi erano abitati dallo spirito divino, che è la vera fonte di ogni sapere sulla Natura la quale, per la sua bellezza e per il suo ingegno, testimonia dell'esistenza di Dio ed è perciò considerata da Palissy l'unica vera fonte di conoscenza.

IV.1.b. La Natura insegna

La “filosofia naturale” che Palissy vuole enunciare è da intendere non solo come sinonimo delle nostre scienze naturali odierne ma anche nel suo significato etimologico di amore per la saggezza. In effetti, dalle prime battute alle ultime righe del dialogo che costituisce la *Recepte* il filo conduttore è la denuncia della follia umana che porta a maltrattare la Natura. Senza filosofia, l'uomo non fa che «violer la terre, et les choses qu'elle produit: et m'emeveille, que si la terre et natures produites en icelle, ne crient vengeance contre certains meurtrisseurs, ignorans, et ingrats, qui journellement ne font que gaster et dissiper les arbres et plantes, sans aucune consideration»⁷³⁵.

⁷³³ Cf. O.C., p. 294.

⁷³⁴ In corsivo nella citazione.

⁷³⁵ Cf. O.C., p. 109.

Ma al di là della denuncia delle cattive pratiche osservate durante le sue peregrinazioni, Palissy vuole ribadire che l'interesse per la Natura è necessario per poterla rispettare e far fruttificare i beni che Dio ha donato all'Uomo. Lavorare la terra senza filosofia, cioè senza studiare la Natura, è immorale perché provoca dolore negli esseri viventi del regno vegetale sino a renderli sterili mentre "Dio non creò queste cose per lasciare che siano oziose"⁷³⁶. L'agricoltura è in questo senso "santa", per riprendere l'espressione di Alvise Cornaro, perché corrisponde all'applicazione di un comandamento divino, che viene espresso dalla parabola dei talenti, un episodio biblico ripetutamente usato dal ceramista⁷³⁷. Lo ritroviamo sia nelle dediche della *Recepte* e sia in quelle dei *Discours Admirables*, dove l'autore illustra la sua impresa editoriale

Non ho trovato nulla di meglio di seguire il consiglio di Dio, i suoi Editti, statuti e ordinanze. E guardando qual'era la sua volontà, ho trovato che con il suo ultimo Testamento, egli ha comandato ai suoi eredi che dovessero mangiare il pane con il lavoro del loro corpo, e che dovessero moltiplicare i talenti che a loro aveva lasciato. (...) così per farli fruttificare e aumentare, ho voluto esibirli a ognuno⁷³⁸.

L'imposizione di non sprecare i beni della Creazione rientra a pieno nel dettato dell'insegnamento protestante e viene sviluppato per esempio da Pierre Viret nell'*Epistre aux fidèles touchant leur conversation entre les papistes* (1559)⁷³⁹, opera in cui l'autore spiega che gli uomini non devono "nascondere in terra [i doni di Dio] come il servo pigro e sleale" ma piuttosto "metterli al lavoro"⁷⁴⁰. Sempre Pierre Viret nella *Metamorphose Chrestienne*⁷⁴¹ decanta le virtù della vita rustica e esprime un ideale di vita semplice da proporre ai cristiani riformati.

L'imperativo morale di educare i poveri viene ribadito a più riprese dal Nostro che, ad esempio, sempre nella dedica dei *Discours* afferma

⁷³⁶ Idem, p.132.

⁷³⁷ La ricorrenza della parabola negli scritti di Palissy è stata studiata da Frank Lestringant. Si veda LESTRINGANT 1992 [2010]b.

⁷³⁸ Cf. O.C., p.89: "Je n'ay rien trouvé de meilleur que de suivre le conseil de Dieu, ses Edits, statuts et ordonnances: et en regardant quel estoit son vouloir, j'ay trouvé que par son Testament dernier, il a commandé à ses héritiers, qu'ils eussent à manger le pain au labeur de leurs corps, et qu'ils eussent à multiplier les talents qu'il leur avoit laissez.(...) Ainsi pour les faire profiter et augmenter, suivant son commandement, je les ay voulu exhiber à un chacun".

⁷³⁹ Citato da CAMERON 1988, p. 42.

⁷⁴⁰ Cf. VIRET 1559, pp.2-3.

Que les simples soient instruits par les Doctes, à fin que nous ne soyons redarguez à la grande journée d'avoir caché les talents en terre⁷⁴².

Questo *topos* riflette senza dubbio la dottrina riformata, che faceva dell'educazione dei fedeli lo scopo primo della sua missione. Seguendo anche queste convinzioni, Palissy denuncia il fatto di lasciare i poveri "ignari per la coltivazione della terra"⁷⁴³, un problema che tenta di risolvere con l'intento pedagogico enunciato nella sua opera scritta. Con questa "legittimazione" Palissy dà alla *Recepte* una ragion d'essere che corrisponde solo in parte alla motivazione profonda sottintesa alla scrittura del volume. In effetti, Palissy rivolge una critica severa ai suoi contemporanei non solo perché disprezzano la Natura e il lavoro manuale, ma anche per la follia da cui sono afflitti, in riferimento all'intolleranza che dilagava nella Francia della Guerre di religione. La denuncia della violenza e della corruzione appare già nella dedica al Connestabile de Montmorency, dove vengono evocate le tensioni che hanno portato all'incarcerazione dell'artista, senza tuttavia spiegarne le ragioni, chiaramente legate alla sua confessione. Invece, nella dedica al lettore l'autore non nasconde le motivazioni morali e religiose che stanno alla base della pubblicazione, insistendo anche sulla rottura insanabile con i dogmi e le gerarchie della Chiesa cattolica. Egli parla anzi dell'atteggiamento ingiusto degli "Ecclesiastici romani" che hanno cercato di ucciderlo "pour leur avoir pourchassé le plus grand bien que jamais leur pourroit advenir: qui est, pour leur avoir voulu inciter à paitre leurs troupeaux suivant le commandement de Dieu"⁷⁴⁴. All'inizio della *Recepte* Palissy spiega che il giardino dovrà fungere da rifugio per i protestanti perseguitati, esplicitamente definiti "Chrestiens exilez", un'affermazione alquanto polemica qui espressa con una naturalezza sorprendente, soprattutto se si pensa che l'uomo era allora imprigionato per le proprie opinioni. Questo tono aperto si spiega forse perché all'epoca della pubblicazione la Francia stava vivendo un breve periodo di pace e di speranza, come testimonia il protagonista chiamato Demande riferendosi all'Editto di Amboise (13 marzo 1563)⁷⁴⁵,

⁷⁴¹ Cf. TROILO 2012.

⁷⁴² Cf. O.C. p.104.

⁷⁴³ Idem, p. 111.

⁷⁴⁴ Cf. O.C., p.103.

⁷⁴⁵ "Considéré que nous avons la Paix, aussi que nous esperons que de brief on aura la liberté de prescher par toute la France." O.C., p. 107. L'Editto promulgato da Caterina de' Medici mise fine alla prima guerra

benché quest'ultimo non garantisse la libertà di culto. All'ottimismo di Demande, Responce oppone invece una visione opposta affermando che ci saranno sempre persecuzioni dei "Giusti", da qui la necessità di costruire – anche solo mentalmente – un rifugio per i Cristiani. L'atteggiamento da adottare è duplice: una piena partecipazione alla vita della società, con il desiderio di migliorare l'agricoltura, e l'esortazione a educare gli ignoranti, ma anche la tentazione di sfuggire a quella stessa società violenta, di chiudersi in un giardino per "fuyr le voisinage, et accointance de telles gens, et me retirer de la terre, qui est juste devant Dieu, et de grande récréation à ceux qui admirablement veulent contempler les œuvres merveilleuses de nature"⁷⁴⁶.

A questo punto possiamo chiederci se un così profondo rispetto nei confronti della Natura possa essere ispirato dalla fede riformata del Nostro ovvero, in altre parole, se si possa parlare di specificità protestante del modo in cui Palissy manifesta il suo interesse per il lavoro agricolo e per la Natura, in termini scientifici e artistici. Eugenio Battisti pose in questi termini il problema:

Una delle domande che attende una risposta è se l'interesse per il mondo della natura, specialmente a Firenze, avesse dei presupposti religiosi, ovviamente eterodossi. Dimostrerò, altrove, che la villa veneta è strettamente connessa alla fuga dalla città, per ragioni anche di ritiro religioso; sospetti di filo-calvinismo sono leciti per taluni atteggiamenti dell'Adrovandi; per Firenze, dove era impossibile che l'opera del Palissy non fosse conosciuta, le pagine dell'illustre tecnico forse permettono una quantità di raffronti, sul piano del comportamento e degli interessi speculativi.⁷⁴⁷

Le questioni suggerite da Battisti sollevano ancora oggi delle perplessità. La necessità di fuggire dalla città per cercare uno stile di vita pacifico, volto all'ascolto del mondo naturale, non era in effetti appannaggio dei pensatori riformati, bensì figurava nella maggior parte delle testimonianze scritte del Cinquecento europeo. Protestanti come cattolici erano unanimi nel celebrare il valore morale della vita in campagna, lontana dalle mondanità cittadine. Tuttavia, negli scritti protestanti, lo stretto legame tra il ritorno alla rusticità e il ritorno alla Chiesa primitiva appare chiaramente legato alla fede ortodossa. Secondo Corinne Beutler, gli autori protestanti "insistono particolarmente sul significato

civile, e garantiva ai protestanti la libertà di coscienza, e di culto in determinati luoghi. Cf. JOUANNA 1998, p. 876.

⁷⁴⁶ Idem, p.189.

⁷⁴⁷ Cf. BATTISTI 1962, p. 333.

cristiano che si deve conferire, secondo loro, al lavoro della terra”⁷⁴⁸. Allo stesso modo, Frank Lestringant scrisse che sulla scia di «un discours traditionnel qui connaît un regain de faveur à partir du milieu du siècle, Palissy découvre le mal dans les villes de négoce et de magistrature et dans le luxe insolent de la Cour: par contraste, la vacation rustique offre l'idéal d'une vie selon Dieu. En cela, l' «ouvrier de terre» de Saintes appartient bien à ce courant notamment illustre, de Noël Du Fail à François de la Noue ou à Olivier de Serres, d'auteurs protestants qui prêchent le retour à la vie rustique et dédaignent les vains et coupables commerces de villes italianisées»⁷⁴⁹.

In effetti, gli elogi rivolti degli autori evangelici o riformati alla vita rustica sono sempre in rapporto con la corruzione che denunciano a livello religioso, a cominciare da Calvino che usa l'aggettivo *rustiquer* per dire «andare in campagna». Tale attività, che il riformatore prediligeva a livello personale come risulta dalle sue stesse lettere, ad esempio quella indirizzata all'amico Pierre Viret⁷⁵⁰, va di pari passo con l'esaltazione della Natura presente nei suoi scritti di carattere teologico. Nel suo commento al salmo centoquattro, e in modo più esteso nell'*Istituzione della religione Cristiana*, Calvino dipinge le meraviglie della Provvidenza e parla di Dio come di un agricoltore universale che avrebbe dato all'Uomo una “terra piena e farcita delle sue ricchezze”⁷⁵¹. Nello stesso contesto egli introduce la formula diventata celebre della Creazione come un “beau théâtre”, un teatro che avrebbe per palcoscenico i boschi, i campi e i giardini. Calvino afferma inoltre il potere didattico della Natura quando scrive che “ci sono insegnamenti tanto nel cielo che nella terra per testimoniare della sua potenza ammirevole: non dico solo dei segreti di Natura, che richiedono uno studio specifico e una conoscenza dell'astrologia, della medicina e di tutta la fisica, ma intendo quelli che sono così evidenti che i più grezzi e stupidi li conoscono, in modo che non possono aprire gli occhi senza esserne testimoni”⁷⁵².

La virtù pedagogica sottesa all'osservazione della Natura è un tema ricorrente in Calvino, ad esempio in un passo dell'*Istituzione* nel quale scrive che la Natura è “la première instruction de nostre foy, selon l'ordre de nature, combien que ce ne soit point la principale, de recognoistre que toutes les choses que nous voyons sont œuvres de Dieu,

⁷⁴⁸ Cf. BEUTLER 1973, p.1288.

⁷⁴⁹ Cf. LESTRINGANT 1985, p.8.

⁷⁵⁰ Cf. O.C. XIII, col. 603. Citato da PERROT 1986, p. 193-194.

⁷⁵¹ CALVINO 1557 [1859], p. 275.

⁷⁵² Idem CALVINO 1559 [1971], I, 5, 25.

et de reputer avec révérence et crainte à quelle fin il les a créées”⁷⁵³. Proprio questi concetti di rispetto e timore sono i due principali fili conduttori dei messaggi enunciati dall’apparato iconografico elaborato nel giardino di Palissy, dove uno dei versetti scolpiti, “La crainte de Dieu est le commencement de Sapience”, sembra illustrato dalle smorfie terrificanti fatte dalle erme presenti in una delle grotte. Il confronto fra il primo Libro dell’*Istituzione* e il testo della *Recepte* evidenzia una visione comune della Creazione che pone le basi per una definizione del giardino di Palissy come di un’opera riformata. Ma questa lettura dovrà adesso essere confermata dall’analisi formale e quella delle didascalie bibliche che considereremo a breve.

IV.2. Il progetto di giardino: ispirazioni e discontinuità

IV.2.a. Contesto e programma

Va ricordato il contesto specifico nel quale fu scritta la *Recepte* perché condiziona fortemente l’insieme dell’opera e in particolare il programma spirituale delineato nel progetto di giardino. Il biennio 1562-1563 diede avvio alla prima Guerra di religione, scatenata il 1° marzo del 1562 dal massacro dei protestanti di Wassy, trucidati dalle truppe di François de Guise⁷⁵⁴. Nel novembre dello stesso anno, in seguito al saccheggio perpetrato dai riformati nella Chiesa di Saint Pierre di Saintes, Palissy venne imprigionato a Bordeaux con l’accusa di iconoclastia⁷⁵⁵, una condizione dalla quale sarà liberato verosimilmente grazie all’editto di Amboise del 24 di marzo del 1563⁷⁵⁶. Già con l’*Architecture* Palissy aveva abilmente convertito l’occasione della commissione di una grotta nell’opportunità di chiedere soccorso ai suoi protettori. Nella *Recepte* l’autore va oltre, esponendo le proprie difficoltà e difendendo la propria causa nella dedica rivolta al Connestabile, ma soprattutto nel corso del volume, si fa portavoce di un insegnamento eterodosso molto ambizioso, sul piano morale oltre che su quello politico.

I dedicatari dell’opera sono tre: il Maresciallo François di Montmorency (1530-1579) figlio di Anne de Montmorency, Cavaliere dell’ordine di San Michele e Governatore di Parigi e

⁷⁵³ Idem, I, 14,20.

⁷⁵⁴ François de Guise (1520-1563), duca di Lorrena, era il capofila della Lega Cattolica, e fu ucciso dal protestante Poltrot de Méré il 18 febbraio del 1563. Su di lui si veda il recente studio monografico DUROT 2012.

⁷⁵⁵ Si veda il capitolo sulle Riforme.

⁷⁵⁶ Cf. AMICO 1996, p.33.

dell'Ile-de-France (1556). Questo personaggio si schierò con i cattolici liberali favorevoli alla tolleranza religiosa durante le Guerre di religione, e fu implicato nel complotto dei "Malcontents" del Duca di Alençon al punto di essere imprigionato alla Bastiglia dal 1574 al 1575⁷⁵⁷. Non si conosce la sua attività di mecenate, ne si sa se nutriva un particolare interesse per i giardini, però considerato il magistrale esempio paterno in materia di promozione artistica, il maresciallo non poteva mancare di conoscenze in tale campo. Il fatto che Palissy si rivolga a lui è del resto verosimilmente un'implicita incitazione a continuare sulla via del mecenatismo intrapresa dal padre. La seconda dedica è indirizzata nientemeno che alla regina Caterina dei Medici, della quale si conosce il ruolo di mecenate nel campo dell'arte e soprattutto dell'architettura⁷⁵⁸, con una predilezione per i giardini che si traduce nel cantiere di Chenonceau pressappoco contemporaneo alla scrittura della *Recepte*.

A partire dal 1561 la regina riorganizzò la dimora, in particolare il parco di Francueil, dove fece disegnare nuovi *parterres*, creare il suo proprio giardino e il giardino "verde" nonché una voliera e la *Fontaine du rocher*. Sono proprio queste realizzazioni che l'erudito abate Casimir Chevalier, nell'ambito delle sue ricerche sul castello di Chenonceau, attribuì a Palissy⁷⁵⁹, sulla base dell'esplicita proposta formulata dal Nostro nella dedica : "Il y a des choses escrites en ce livre, qui pourront beaucoup servir à l'édification de vostre jardin de Chenonceaux: et quand il vous plaira me commander de vous y faire service, je ne faudray m'y employer"⁷⁶⁰. In assenza di documenti in grado di provare che Palissy sia stato incaricato di alcune opere nel cantiere del parco, l'abate ragionò sul confronto tra il testo palissiano e le realizzazioni effettive. Il giardino della regina presenta in effetti caratteristiche simili a quelle descritte da Palissy, che sia la composizione quadripartite con un laghetto tondo centrale, la posizione in riva al fiume Cher, la prossimità del bosco su un lato e di un prato sull'altro. Lo studioso fa notare che un documento relativo alle costruzioni del castello datato del 1565 evoca i giardini sulla riva sinistra del Cher come "nouvellement construits"⁷⁶¹, segno secondo lui che furono ultimati dopo la

⁷⁵⁷ Su questo protagonista, la cui vita riflette la difficoltà della scelta moderata durante gli scontri tra cattolici e protestanti, gli studi non abbondano; si possono vedere DE CRUE 1892 ; DAVIES 1992 ; DE RUBLE 1879.

⁷⁵⁸ L'attività di promotrice delle arti e la predilezione per l'architettura sono state indagate nella raccolta di studi a cura di Sabine Frommel. Cf. FROMMEL 2008b.

⁷⁵⁹ Cf. CHEVALIER 1868, pp. 331-341.

⁷⁶⁰ Cf. O.C., p. 96.

⁷⁶¹ Idem, p. 341.

pubblicazione della *Recepte*. A proposito della *Fontaine du Rocher* rileva le similitudini tra la descrizione che ne fa Androuet du Cerceau⁷⁶² e quella delle fontane a forma di roccia del progetto palissiano, osservazione confortata dagli scavi svolti sotto la torre, ossia la collocazione della fontana in questione, dove sarebbero stati trovati dei frammenti di stalattiti ad indicare una decorazione rustica⁷⁶³. Questo ragionamento è piuttosto convincente, e merita un approfondimento che rimando ad ulteriori ricerche, l'analisi condotta qui essendosi concentrata non tanto sulle possibili realizzazioni concrete del progetto, bensì sui significati contenuti nel testo stesso.

Il terzo dedicatario è il Duca di Montmorency, a chi non parla assolutamente del giardino, bensì torna sulla propria situazione personale, ringraziandolo del suo aiuto e citando i nomi di chi lo aveva aiutato a proteggere il suo atelier e a essere liberato dal carcere.

Benché l'intento dichiarato nella dedica al Maresciallo di Montmorency fosse principalmente quello di esporre le tecniche per far proliferare la produzione agricola, nel corso del volume l'autore esprimerà preoccupazioni per le condizioni dei suoi correligionari nonché per la società intera, travolta dalla corruzione. Sulla scia della critica erasmiana alla follia dell'Uomo, la denuncia di Palissy è indirizzata all'ostentato disprezzo del lavoro, di quello agricolo *in primis*, alla condotta immorale dei suoi contemporanei, in particolare gli appartenenti alla sfera ecclesiastica e alle posizioni di potere, colpevoli di atteggiamenti dissoluti e disonesti. Come vedremo nel giardino stesso è presente questa critica alla società in modo più sottile, tramite le didascalie bibliche. Sebbene Palissy non faccia ricorso ad un programma iconografico vero e proprio che vedrebbe, com'era d'uso nei giardini dell'epoca, la mitologia al servizio della celebrazione di un committente⁷⁶⁴, è chiaro comunque che il suo progetto risponde a un programma prestabilito, come suggerisce il fatto che sin dalle prime righe della dedicatoria si faccia menzione di una fonte di ispirazione e di ben tre destinazioni d'uso.

Per l'autore si tratta innanzitutto di rendere omaggio alla bellezza del Creato, un obiettivo che viene esplicitato dal narratore ma anche in modo più criptico dalle stesse iscrizioni didascaliche poste dall'artista ad ornamento dell'apparato plastico. La seconda funzione,

⁷⁶² Cf. ANDROUET DU CERCEAU 1576-1579, I : « À main dextre de l'entrée, y a une fontaine dedans un roc, de plusieurs gettons d'eau, et à l'entour d'icelui, une cuve de quelque trois toises de diamètre, toujours pleine d'eau. À l'entour d'icelle cuve, une allée à fleur de terre en manière de terrasse et plus haut, une autre terrasse, tout à l'entour de huit à dix pieds de haut, couverte de treilles, soutenue et fermée d'un mur enrichi de niches, colonnes, figures et sièges.

⁷⁶³ Cf. CHEVALIER 1868, p. 340.

espressa in modo così esplicito da risultare un vero atto di coraggio nel contesto della guerra civile, è quella di servire la fede riformata e i suoi esponenti. Questa intenzione appare sin dal principio dell'opera, presentata dall'artista come un progetto guidato da un'ispirazione spirituale: stando a quanto riportato nella *Recepte*, l'idea di progettare il giardino sarebbe infatti frutto di una rivelazione di origine religiosa. L'artista narra di una sua passeggiata lungo le rive della Charente - il fiume che attraversa Saintes - durante la quale sarebbe stato illuminato dal canto melodioso di un coro di giovani fanciulle che intonava il salmo Centoquattro. Proprio la celestiale bellezza di quell'*ensemble* avrebbe dunque ispirato in Palissy il desiderio di realizzare un'opera che illustrasse il salmo stesso, celebrando le meraviglie della Creazione. Sulla base di queste premesse, l'impronta del giardino si caratterizza inequivocabilmente spirituale e religiosa, come verrà confermato anche nel seguito della descrizione.

Oltre ad esser pregno di rimandi divini, il luogo descritto dall'autore dovrebbe offrire rifugio a coloro che hanno aderito ai precetti della Riforma grazie agli spazi dei padiglioni, in particolare quello centrale, che funge da "anfiteatro" o "palazzo" per accogliere gli esiliati, come riportano le citazioni qui di seguito.

Ayant desja figuré en mon esprit ledit jardin, je trouvoy que tout par un moyen, je pourrois aupres dudit jardin edifier un Palais, ou amphitheatre de refuge, pour recevoir les chrétiens exilez en temps de persecution, qui seroit une sainte delectation, et honneste occupation de corps et d'esprit.⁷⁶⁵

(...) tu sais bien que dés le commencement je t'ay dit, que je voulois ériger mon jardin pour m'en servir, comme pour une cité de refuge, pour me retirer ès jours perilleux et mauvais"⁷⁶⁶.

In realtà dalla descrizione di Palissy non risulta che il padiglione centrale abbia la forma di una anfiteatro, ellittico, bensì di un cerchio, e potrebbe connotare invece l'ispirazione *Polifilo*, nel quale l'ultima tappa del percorso dell'eroe, sull'isola centrale del giardino, è

⁷⁶⁴ Cf. BRUNON 2008, p.

⁷⁶⁵ Cf. O.C. p. 107.

⁷⁶⁶ Idem, p. 187.

proprio un anfiteatro la cui bellezza viene descritta con grande precisione dall'autore⁷⁶⁷. Torneremo sulla relazione ambigua tra i due testi più avanti in questo capitolo.

In terza battuta, per rendere più appetibile il suo progetto, Palissy fa appello a ciò che, a conti fatti, avrebbe maggiormente catturato l'attenzione di potenziali committenti: il carattere "delectable" di esso, cioè un luogo di piacere e di svago. La parola "delectable", che deriva da "délíce", si ritrova in numerose descrizioni di giardini in vernacolare francese: è già presente nel trattato di Crescenzi⁷⁶⁸, ma anche in De l'Orme che scrive a proposito di Anet: « ce neanmoins, ie l'ay rendu autant delectable et plaisant que parc ou iardin qu'on puisse voir». ⁷⁶⁹ Quest'ultima destinazione d'uso riguarda dunque aspetti molto più leggeri rispetto a quelli elencati in precedenza, legati all'intenzione dell'artefice di allettare il suo possibile committente in modo da farne il mecenate della propria opera. Nella dedicatoria indirizzata alla regina Caterina de' Medici, Palissy propone il giardino per il castello di Chenonceaux, e in linea più generale afferma che "il se trouvera plus de quatre mille mestairies ou maisons nobles en France aupres desquelles on trouvera la commodité requise, pour ériger le jardin susdit, et de ce, ne faut douter."⁷⁷⁰ Per rendere il progetto attraente l'artista insiste dunque sul carattere ricreativo del giardino, come dimostra l'aggettivo "delectable" usato diverse volte per qualificare l'opera:

[...] tu dis que tu cherches un lieu montueux, pour faire un jardin delectable.⁷⁷¹

Si dovrà però notare che questa funzione di diletto non proviene da tematiche frivole, bensì dalla contemplazione della Natura stessa, dagli elementi della Creazione riprodotti nelle invenzioni palissiane, che siano grotte o padiglioni verdi. Solo verso la fine della descrizione vengono menzionate alcune opere visibilmente artificiali come gli scherzi d'acqua e alcune statue giocose, quasi che Palissy volesse dimostrare la propria

⁷⁶⁷ Cf. COLONNA 1994 [1546], pp. 313-340.

⁷⁶⁸ La parola è la stessa usata da Piero de Crescenzi nel suo fondamentale trattato tradotto in francese con il titolo *Le livre des prouffits champestres et rurauls*, pubblicato a Parigi il 15 ottobre 1486⁷⁶⁸. L'ottavo libro è dedicato ai "vergers, jardins et choses délectables (...)" a seconda della ricchezza del proprietario⁷⁶⁸. L'uso di tale termine riflette il ruolo del giardino come svago, riposo, piacere, che si sviluppa a partire della fine del Quattrocento. Sul trattato di Crescenzi in Francia si veda NAIS 1957; sulla tematica del giardino nell'opera di Crescenzi si veda CALKINS 1986.

⁷⁶⁹ Cf. DE L'ORME 1567, fol. 46 r°.

⁷⁷⁰ Cf. O.C., p. 186.

⁷⁷¹ Idem, p. 105.

conoscenza dei divertimenti presenti nei giardini dell'epoca, dedicandovi comunque uno spazio alquanto ridotto⁷⁷².

A prima vista, gli intenti dichiarati dal Nostro sembrano fra loro incompatibili e ci portano ad interrogarci sulla natura stessa del testo. Da un lato una motivazione di stampo religioso e l'esaltazione dell'ideale eterodosso, mentre dall'altra un'intenzione apparentemente più mondana, legata alla necessità di sedurre eventuali potenti a commissionare un giardino sulla scia della tipologia proposta. Secondo Lestringant questa ambiguità del progetto si risolve in realtà nella già citata parabola dei talenti: mettere il suo sapere di artista al servizio dei grandi, anche con delle concessioni al gusto frivolo dell'epoca, e ideare un giardino utopico per i suoi correligionari sono due azioni accomunate dal desiderio di "far fruttificare" i talenti del Nostro⁷⁷³. Ma questa lettura non toglie il problema della definizione del testo a livello storico-artistico: possiamo parlare di un vero e proprio progetto realizzabile, o addirittura del primo trattato sul giardino ornamentale? Al fine di rispondere a tali domande si propone qui di riprendere la descrizione di Palissy a livello formale per tentare poi una restituzione assonometrica del *hortus*⁷⁷⁴.

IV.2.b. Caratteristiche formali del giardino

⁷⁷² Gilles Polizzi nel suo confronto tra il *Polifilo* e la *Recepte* vede un chiaro legame tra il "manekenn piss" dell'opera di Colonna e lo scherzo d'acqua di Palissy. Torneremo sull'interpretazione di tale ripresa nel corso di questo capitolo. Cf. POLIZZI 1992 [2010].

⁷⁷³ L'importanza della parabola dei talenti è stata sottolineata da Frank Lestringant e Jean Céard. Non mi soffermo su questo aspetto che è stato già analizzata, ma è ben presente in seno alla mia riflessione personale. Cf. LESTRINGANT 1985, CEARD 1988.

⁷⁷⁴ La restituzione del giardino ha evidenziato i punti problematici posti dalla descrizione palissiana che rende impossibile una traduzione precisa e concreta delle parole del ceramista. Il primo è il silenzio totale relativo alla presenza di una dimora, che va contro ogni trattato di architettura coevo, nei quali il giardino è concepito in stretto legame con l'abitazione del proprietario. Torneremo in seguito su questo punto. Altre lacune riguardano l'ingresso al parco, la collocazione delle scale che permetterebbero di accedere alle stanze ricavate nella montagna – per cui non figurano nel nostro disegno –, e l'assenza totale di misure che impedisce di conoscere le dimensioni del progetto com'era ideato dal Nostro. Non c'è nessuna menzione di *parterres* che erano invece all'epoca elementi cardini dei giardini nobili, per cui abbiamo deciso di raffigurare un semplice prato. Altrettanto lacunose sono le menzioni di sculture, ragione per la quale si è scelto di non inserirle nella veduta. Coscienti dell'impossibilità a rendere perfettamente il giardino l'intento è di darne un'evocazione che possa aiutare il confronto con altre realizzazioni topiarie. Ringrazio Stefania Monteleone per la paziente realizzazione tecnica.

La descrizione del progetto di giardino comincia con la trattazione delle sue caratteristiche principali – utilità, durevolezza, bellezza e diletto – riassunte da Palissy nei seguenti passi:

En ce livre est contenu le dessein d'un jardin autant *delectable* et *d'utile* invention, qu'il en fut oncques veu.⁷⁷⁵

J'ai trouvé bon vous designer l'ordonnance d'un jardin autant *beau* qu'il en fut jamais au monde hormis celui de Paradis terrestre.⁷⁷⁶

Dalle lettura di queste poche righe emerge una visione di giardino che si può senza dubbio ricondurre alla concezione espressa da Vitruvio nel terzo capitolo del primo libro del *De Architectura*, dove il trattatista latino stabiliva i tre criteri di *firmitas* (fermezza), *utilitas* (comodità) e *venustas* (bellezza o piacere):

In tutte queste cose che si hanno a fare deesi avere per iscopo la fermezza, il comodo, e la bellezza. La stabilità si riguarderà dal calare le fundamenta fino al sodo, e fare senza avarizia un'esatta scelta de' materiali qualunque siansi. Il comodo dipenderà dall'esatta distribuzione de' siti dell'edificio, senza che ne resti impedito l'uso, e siane la distribuzione commoda, e necessaria, che abbia ciascuno l'aspetto suo proprio. La bellezza finalmente si ha dalla gradevole, ed elegante forma dell'opera, e le misure de'membri abbiano i giusti rapporti della simmetria.⁷⁷⁷

Divenuto canonico fra XV e XVI sec., anche grazie alla diffusione che ne fece Leon Battista Alberti⁷⁷⁸, questo passo è di fondamentale importanza per la comprensione della teoria architettonica rinascimentale in ambito europeo, incluse le speculazioni sull'arte del giardinaggio. In quest'ottica, le caratteristiche richiamate da Palissy introducono a pieno

⁷⁷⁵ Tratto dal titolo completo della *Recepte*. Cf. O.C., p. 85.

⁷⁷⁶ Cf. O.C., p. 90.

⁷⁷⁷ Cf. VITRUVIO, *De Architectura*, Libro I, cap. III.

⁷⁷⁸ I tre criteri di Vitruvio dettano la struttura stessa del *De Re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti (1485). Su questa fondamentale opera si vedano gli studi di TAFURI 1969 e 1987; BORSI 1975; RYKWERT 1979; TQVERNOR 1998; GRAFTON 2000; FISCHER 2012. Cf. GERMANN 1991 p. 50 : « L'ouvrage d'Alberti doit sans doute son succès à sa conception stricte, régie par les trois critères de Vitruve : « firmitas », « utilitas », et « venustas ».

titolo il giardino “di Rifugio” nella tradizione classica condivisa dalla maggior parte degli architetti a lui contemporanei. Per quanto riguarda la “fermezza”, intesa come capacità di perdurare nel tempo, il Nostro contrappone il suo progetto di giardino, in grado di rinnovarsi ad ogni stagione, all’esistenza precaria dei dipinti, oggetti che, nella visione dell’artista, sono destinati prima o poi al deterioramento⁷⁷⁹. Considerato che si tende ad attribuire non ai quadri, bensì proprio a parchi e giardini, un carattere effimero e transitorio, l’insolita inversione operata dal nostro autore si potrà forse spiegare alla luce della diffidenza più volte manifestata nei suoi scritti nei confronti delle immagini, argomento di cui si è discusso nel capitolo dedicato alla Riforma. Rispetto a questi ragionamenti, ciò che più ci interessa è soprattutto l’idea palissiana che la Natura sia superiore all’opera dell’Uomo, concezione espressa, per esempio, a proposito dell’ingegno di animali e piante, che il ceramista ritiene essere diretta testimonianza della sapienza di Dio⁷⁸⁰. Per quanto riguarda il carattere dell’*utilitas*, esso si manifesta nella presenza dei terreni agricoli i quali, proprio come avveniva nella tradizione italiana della villa, avrebbero garantito la funzione produttiva. È infine onnipresente negli intenti dell’artista la categoria della *venustas*, cui il Nostro dedica ampio spazio concentrandosi sugli aspetti estetici del suo progetto, volto a riflettere e valorizzare le naturali bellezze del Creato, superiori a qualsiasi artefatto umano.

Dopo queste iniziali premesse avviene un’eclissi nel testo: invece di introdurre concretamente il suo progetto, Palissy si dilunga a descrivere i metodi di fertilizzazione volti ad aumentare il rendimento delle terre⁷⁸¹. Seppur apparentemente fuorviante, questa esposizione è, come l’abbiamo visto, una fase propedeutica necessaria all’educazione del lettore amatore di giardini e alla realizzazione dell’opera stessa, dato che rinforza la funzione di *utilitas* tanto cara all’autore.

Con la motivazione che «plusieurs sont indignes de la voir»⁷⁸², nella dedica al Maresciallo di Montmorency Palissy si rifiuta di fornire una mappa del giardino. Al contempo, però, con l’ausilio delle sole parole l’artista crea una visione assai credibile del suo progetto, descritto in maniera abbastanza dettagliata da permettere a Gilles Polizzi (fig. 78) e Michel Racine (fig. 79) di trarne uno schema, di cui in questa sede si tenterà di restituire

⁷⁷⁹ Cf. O.C., p. 107 : “ (...) les peintures sont de peu de durée”.

⁷⁸⁰ Si veda il capitolo precedente.

⁷⁸¹ Cf. O.C. pp. 108-159

⁷⁸² Idem, p. 91.

una versione assonometrica più dettagliata (fig.80-81). Dal testo palissiano si desumono le seguenti caratteristiche strutturali: la topografia scelta è quella di un possedimento ideale, un luogo piano che si adagia a valle di una montagna situata a nord e ad ovest, dalla quale fuoriesce una fonte d'acqua indispensabile per alimentare il giardino e le ampie praterie situate a Sud.

Lungo questi canali si dispongono ordinati filari di *aubarées*, quegli stessi salici bianchi che, nel racconto iniziale, facevano da sfondo a un coro virginale. Nella porzione orientale dell'area dove si stenderanno campi, è prevista invece la coltivazione di frutteti "molto redditizi"⁷⁸³: noci, castagni, noccioli, peri, meli, e "de toutes especes de fruits"⁷⁸⁴. A nord, sulle pendici della montagna, si intende invece piantare canapa e lino per la produzione di tessuti, e dei salici i cui rami potranno servire per i padiglioni. Infine, a ponente vi è la parte più selvatica, con boschi e fiancate massicce.

Di fronte allo scetticismo del suo interlocutore *Demande*, scettico sulla possibilità di trovare un terreno con simili caratteristiche, il narratore ribatte invece che, in tutto il reame, a questa tipologia corrispondono oltre quattromila tenute nobiliari, poste per lo più in prossimità di corsi d'acqua⁷⁸⁵. Dopo aver chiarito la miglior collocazione di una proprietà terriera, Palissy si concentra sulla mappatura del giardino, che dovrà essere uno spazio ben delimitato da una "quadrature", cioè uno spazio quadrato, che sarà diviso in quattro parti di uguale grandezza, separate fra loro da un viale a forma di croce. Ad ogni estremità del viale, nonché negli angoli del perimetro del giardino e al suo centro sorgono dei "cabinets", cioè fabbricati di varie tipologie, tutti alimentati da corsi d'acqua.

La pianta del giardino e la descrizione dei terreni che lo circondano confermano la ripresa di un modello tradizionale composto da due tipi di spazi: una parte molto regolare e geometrica di forma rettangolare, divisa in quattro parti di dimensioni uguali da due viali ad angolo retto, e un'area che viene definita *confrontations*⁷⁸⁶, destinata ai campi, ai boschi e agli animali. Questi tratti evidenziano una divisione dello spazio caratteristica del giardino rinascimentale italiano, cui corrisponde una teorica divisione del regno vegetale, con un'area dedicata agli alberi e chiamata "bosco", una per il frutteto e una per i

⁷⁸³ "[...]de grand revenu". O.C., p.186.

⁷⁸⁴ Ibidem.

⁷⁸⁵ O.C., p. 160.

⁷⁸⁶ Idem, p. 185.

semplici e i fiori⁷⁸⁷. Si veda per esempio la raccomandazione dell'Alberti, per il quale intorno al giardino non dovevano mancare "(...) per motivi sia di diletto che di utilità, distese di prati fioriti, campagne ben soleggiate, boschi ombrosi e freschi, sorgenti e ruscelli limpidissimi, specchi d'acqua ove bagnarsi, e altre cose ancora, menzionate in precedenza a proposito delle ville."⁷⁸⁸ La contrapposizione tra una parte lasciata "selvaggia" e il giardino "ordinato" simmetrico, spesso composto da quadrati separati da viali ad angolo retto con un elemento decorativo centrale, è un modello che si ritrova di frequente anche nei giardini medicei, di cui ci sono giunte alcune immagini suggestive grazie alle lunette dipinte da Giusto Utens tra il 1599 e il 1602⁷⁸⁹.

Nel giardino di Castello, accanto a parti lasciate "a bosco" sono ben visibili i riquadri e l'isola centrale (fig.82); a Poggio a Caiano, il modulo situato all'estrema destra contrasta con altre parti rigogliose poste lungo il fiume (fig.83). Anche nei giardini romani, e pensiamo in particolare a Villa d'Este, questo modello di base si ritrova all'interno di una combinazione molto più grandiosa e complessa. Rispetto alle realizzazioni contemporanee la planimetria descritta dal Nostro corrisponde più a un modulo che a un insieme, e in ogni caso si caratterizza da linee estremamente semplici. Aldilà dei possibili riferimenti ad altre realizzazioni dell'epoca, la scelta di Palissy di optare per un luogo di pianura, con una ripartizione quadripartita del giardino ha ovvi rimandi biblici alla *Genesi*. Non si può non pensare alla tradizione dei chiostri monacali impostati su pianta quadrata e con una divisione interna a forma di croce che traeva ispirazione proprio da passo in cui il giardino dell'Eden viene descritto come un ameno pianoro attraversato da un corso d'acqua da cui si dipartono quattro rami: "Il nome del primo è Pishon, ed è quello che circonda tutto il paese di Havila [...]. Il nome del secondo fiume è Ghihon, ed è quello che circonda tutto il paese di Cush. Il nome del terzo fiume è Hiddekel⁷⁹⁰, ed è quello che scorre a oriente dell'Assiria. E il quarto fiume è l'Eufrate" (Gen. II: 10-14). Al centro del giardino monacale la collocazione di un pozzo o di un albero stabiliva altre significative connessioni con il passo: "E l'Eterno Iddio fece spuntare dal suolo ogni sorta d'alberi

⁷⁸⁷ Cf. LAZZARO 1990, p. 20.

⁷⁸⁸ Cf. ALBERTI 1485, ed. Orlandi e Portoghesi, 1989, p. 439.

⁷⁸⁹ Della celebre serie di diciassette vedute delle ville e dei giardini medicei realizzati per Ferdinando I dei Medici tra il 1599 e il 1602, quattordici ci sono pervenute, oggi conservate nella villa della Petraia a Firenze. Sulle vedute si veda lo studio monografico di MIGNANI GALLI 1980.

⁷⁹⁰ Il Tigri.

piacevoli a vedersi e il cui frutto era buono da mangiare, e l'albero della vita in mezzo al giardino, e l'albero della conoscenza del bene e del male" (Gen. II: 9).

Questa ripartizione spesso usata nei chiostri, dai forti connotati simbolici, fu ripresa come modello nei primi trattati dedicati al giardino in età rinascimentale. La ritroviamo per esempio nell'opera intitolata *La Coltivazione* del poeta Luigi Alamanni, pubblicata in lingua italiana a Parigi, nel 1546, da Robert Estienne. In questo trattato l'Alamanni afferma che "d'altre strade ordinar, ma in quella istessa norma, e figura pur lassando in mezzo somigliante lo spazio sì, che tutte d'un medesimo fattor sembrin sorelle [...] surgan quadrate poi con vago aspetto l'altre parti tra lor distanti, e pari ove denno albergar i fiori, e l'erbe"⁷⁹¹.

Ispirata alla maniera virgiliana delle *Georgiche* e dedicata alla cultura della terra e del giardino, quest'opera riscosse in Francia un discreto successo sin dal momento della sua pubblicazione⁷⁹² e riflette la diffusione del modello quadripartite. Fatto proprio il prototipo medievale, gli architetti del Rinascimento, francesi o italiani che fossero, ne avevano tratto giardini di varia articolazione, basati sulla moltiplicazione del modulo quadripartite. A dispetto di questa complessa strutturazione, stupisce perciò la scelta di Palissy di proporre ai *Grands* un giardino di pianta assai semplice, suddivisa in quattro parti. La modestia di un simile progetto è ancor più sorprendente se si ricorda che fra i destinatari del lavoro vi era la Regina in persona, la quale certo avrebbe potuto attingere a disegni assai più grandiosi. Più che attribuire tale decisione al desiderio di prospettare un giardino concretamente realizzabile, vedremo con l'analisi dei versetti sapienziali quanto sia invece opportuno ritenere che l'artista abbia voluto attenersi scrupolosamente al modello sacro ora citato, nell'intenzione specifica di avvicinarsi il più possibile alla descrizione biblica del Paradiso.

Vediamo ora più da vicino in che modo Palissy intendeva ornare il giardino. Il primo elemento di rilievo è che lo scrittore non parla assolutamente né di *parterres* né dei tipi di fiori più idonei per la sua creazione. A voler rappresentarlo con l'assonometria (fig. 80-81), l'unica possibilità è di rappresentare un giardino "verde", spoglio di fiori, nel quale tutta l'attenzione è dedicata invece alla descrizione dei nove padiglioni che campeggiano nel giardino.

⁷⁹¹ Cf. ALAMANNI 1546, V, citato da TONGIORGI TOMASI 1983, p. 15.

Queste creazioni originali, fatte di terracotta, minerali e vegetali, sono nove: quattro agli angoli chiamati appunto *cabinets d'angles*, altrettanti, detti *cabinets verts* sono posti in fondo ad ogni viale, e l'ultimo detto *cabinet du milieu* o "anfiteatro"⁷⁹³, sorge al centro del giardino su di un'isoletta artificiale tonda. La superficie quadrata è delimitata a nord e a est da un "rocher ou montagne"⁷⁹⁴ - espressione da intendersi probabilmente nel senso di collina - dalla quale discende il corso di acqua che consente di alimentare i gabinetti, ciascuno dei quali è ornato da numerose «pisseures d'eau»⁷⁹⁵.

Per lo più, la descrizione del progetto di giardino si concentra dunque sull'assetto di queste strutture di aspetto rustico ornate da versetti biblici e alimentate da una fonte che sgorga dalle vicine alture. Il testo palissiano è molto chiaramente strutturato, e ricostruisce una passeggiata ideale attraverso i padiglioni: i primi ad essere descritti sono i padiglioni d'angolo; poi il visitatore scopre assieme al lettore i padiglioni verdi, per finire con il fulcro dell'insieme sull'isola. Adesso analizzerò da più vicino queste opere per capirne le peculiarità plastiche, considerando la restituzione grafica (fig.80-81). Il primo *cabinet* (A) costruito con mattoni a ridosso del lato settentrionale della montagna, ha una forma che imita perfettamente la roccia in modo da essere perfettamente camuffato, quasi che veramente fosse stato scavato nella parete naturale e possiede delle finestre rivolte a sud. La volta esterna dell'edificio è coperto da una quinta di alberi appositamente coltivati al fine di celarne l'esistenza agli occhi di un eventuale visitatore, il quale, a sorpresa, potrebbe addirittura passeggiare sull'edificio senza accorgersi della sua presenza. Palissy menziona anche una scala invisibile che permette al visitatore di scendere dalla montagna al giardino passando sulla superficie del padiglione/grotta.

L'interno è scandito da una fila di sedili concavi alternati a colonne poste su di un piedistallo e sormontate da un capitello con "architrave fregio e cornice"⁷⁹⁶, secondo una modalità già impiegata dall'artista nella grotta per il Connestabile, della quale non viene però ripreso l'utilizzo delle erme. Sul fregio vi è un'iscrizione che recita "Dieu n'a prins plaisir en rien, sinon en l'homme auquel habite Sapience"(Sap. I: 6 e Eccl. I:13). La grotta è inoltre decorata da numerose "pisseures d'eau" progettate in modo tale da risultare

⁷⁹² Si veda TONGIORGI TOMASI 1983, pp.1-34.Su Alamanni si veda lo studio monografici di HAUVETTE 1903; FREGE 2005.

⁷⁹³ Cf. O.C, p. 162.

⁷⁹⁴ Idem, p. 178.

⁷⁹⁵ Idem, p. 169.

“sans aucun artifice”⁷⁹⁷. Nell’intenzione dell’artista l’intera superficie dovrà essere smaltata attraverso un metodo alquanto sorprendente, che prevede l’accensione di un grande fuoco, in grado con la sua impressionante portata calorifica di fondere gli smalti in maniera del tutto fortuita, scongiurando così ogni traccia di intervento umano. Palissy afferma inoltre che questo gabinetto “durera à jamais, et n’y faudra aucunes tapisserie car sa parure sera d’une telle beauté, comme si elle estoit de jaspe, ou porfire, ou calcidoine bien poli”⁷⁹⁸, un’ulteriore affermazione della superiorità della Natura sull’arte umana.

Il secondo padiglione d’angolo (B) è molto simile al precedente dal quale si distingue unicamente per l’introduzione delle erme e per l’enunciato del versetto biblico: “La crainte de Dieu est le commencement de Sapience”. (Eccl. I:14). In questo caso Palissy sottolinea a più riprese, e con ricercata precisione, la varietà dei ghigni e delle smorfie che differenziano i volti delle erme, circostanza su cui torneremo in seguito. Insiste inoltre sulla ricchezza dei colori resi dagli smalti che ornano l’interno, e la brillantezza dell’insieme, simile al cristallo. Il terzo *cabinet d’angle* (C) segue la stessa tipologia degli altri per assetto strutturale ma di effetto assai più rustico all’interno, che pare ricavato nella roccia a colpi di martello⁷⁹⁹; ci sono disposti i consueti sedili, un architrave, un fregio e una cornice, tuttavia le loro proporzioni tutt’altro che classiche, bensì scolpite « comme qui se moqueroit, en les formant, et les insculplant à grands coups de marteaux »⁸⁰⁰. In questo padiglione il versetto biblico recita «La Sapience n’habitera point au corps sujet à péché, ny en l’ame mal affectionnée» (Sap, I: 14). La tecnica di cottura dello smalto è identica a quella utilizzata nei due primi gabinetti, sebbene Palissy tenda a puntualizzare che la tinta dominante è il bianco, con screziature di colore e effetti cristallini ad imitazione del diaspro. Quasi che fosse una vera e propria cava, il quarto gabinetto (D) «semblera proprement que ce soit un rocher qui auroit été casvé pour tirer la pierre du dedans»⁸⁰¹ senza « aucune apparence ni forme d’art d’insculpture ni labeur de main d’homme ».

L’esterno è simile agli altri tre gabinetti, e Palissy precisa che negli alberi che coprono l’esterno dell’edificio si potranno sentire i canti degli uccelli, una caratteristica che era già

⁷⁹⁶ Leitmotiv dell’*ekfrasis* palissiana e chiaro rimando al Polifilo che usa lo stesso elenco architettonico nelle sue descrizioni di edifici.

⁷⁹⁷ O.C. p. 164.

⁷⁹⁸ Idem, p.165.

⁷⁹⁹ Idem, p. 166.

⁸⁰⁰ Ibidem.

presente nella prima grotta. Il versetto che gli corrisponde è «Sans sapience, est impossible de plaire à Dieu » (Sap. VIII: 28). Anche in questo caso Palissy precisa che il colore è quello del calcedonio o del diaspro, ma con delle campiture irregolari di smalto bianco.

Terminata la descrizione dei *cabinets d'angle*, Palissy passa alla presentazione dei quattro padiglioni arborei che si trovano alla fine di ogni viale, chiamati *cabinets verts*. Anziché costruita con i consueti materiali dell'edilizia, la configurazione di questi fabbricati è ottenuta mediante il sapiente accostamento di alberi veri e propri, nello specifico di olmi per i quali l'autore conia il neologismo *hommeaux*, espressione che gioca sul nesso tra le parole «ormeaux» e «hommes». Come riconosce lo stesso Palissy, la costruzione di queste strutture vegetali " n'est rien de nouveau"⁸⁰², considerato che l'uso di alberi per creare delle architetture nei giardini, diffuso attraverso le riprese quattro e cinquecentesche, era nota sin dall'Antichità e che, proprio in ambito francese, ne conosciamo l'esistenza grazie, tra altri, ad alcuni disegni di Jacques Androuet du Cerceau del 1545⁸⁰³.

Rispetto a questi riferimenti, nel caso degli esemplari illustrati nella *Recepte* c'è comunque un'innovazione che consiste nel fatto di inserire una roccia al di sotto dei rami, per ottenere una sorta di fontana addossata alla muraglia che recinge il giardino. Nel primo padiglione (1), ai piedi della finta roccia dalla quale scaturisce l'acqua è scavato un fossato abitato da una moltitudine di animali e piante realizzati in terracotta smaltata. La descrizione della fauna presente in questa grotta non può mancare di evocare il vasellame rustico dell'autore, che avrebbe trovato perfettamente il suo posto all'interno del padiglione. In effetti la roccia, oltre ad offrire l'acqua fresca ai visitatori, sarà scolpita in modo da offrire anche una credenza per il vasellame utile a possibili simposi, e a tale effetto è prevista anche una tavola ad imitazione di una roccia anch'essa. Notiamo in questo caso la funzione ricreativa del luogo, aspetto quest'ultimo che era invece assente nei *cabinets d'angles*. Gli alberi che circondano la grotta sono lavorati in modo da ricreare un'architettura vitruviana: in quest'ottica si ricorderà che questo primo gabinetto crea l'occasione per inscenare la discussione tra *Demande* et *Response* a proposito

⁸⁰¹ O.C., p. 167.

⁸⁰² Idem, p.168.

dell'imitazione dell'architettura per mezzo degli elementi vegetali, questione che è stata affrontata nel capitolo precedente. A dispetto della funzione dilettevole di questo luogo, il versetto che orna il fregio vegetale è particolarmente severo: «Que les fols périront, ils appelleront Sapience, et elle se moquera d'eux, parce qu'ils n'ont tenu conte d'elle, lors qu'elle les appeloit par les carrefours, rues, lieux, assemblées et sermons publics» (riassunto di Sap. III e Prov. I, 20-28).

Le parole del fregio, nonché quelle non meglio descritte dei timpani del frontone, sono costituite dai rami stessi degli olmi, piegati in modo da riprodurre le lettere. Per il secondo gabinetto (2), orientato a Est, Palissy prevede la stessa struttura rispetto alla quale introduce però alcune varianti nella selezione dei materiali, in questo caso sassi bianchi levigati, e nell'aggiunta di flauti azionati dal passaggio dell'acqua allo scopo di imitare il canto degli uccelli. Ben quattro le sentenze bibliche presenti in questo luogo: la prima sul fregio «Les enfans de Sapience, sont l'Eglise des Justes» (Eccl. III) ; le tre altre sui timpani delle facciate della struttura, tutte tratte dalla *Saggezza*: «Les cogitations perverses se separent de Dieu» (Sap. I:3); «En l'ame mal affectionnée, n'entrera point de Sapience» (Sap. 1:4) ; «Celui est malheureux, qui rejette Sapience » (Sap. III: 11).

A Ovest campeggia il terzo gabinetto (3), che si presenta invece come una vera e propria *wunderkammer*: l'assetto esterno è simile agli altri ma all'interno, scavato direttamente nella montagna, sono incastonati coralli, pietre preziose e sassi di forma particolare, il tutto in un ambiente che cerca di riprodurre una grotta naturale. La sentenza qui riportata è «Le fruit des bons labeurs est glorieux »⁸⁰⁴, e sui timpani « Désir de sapience mène au règne eternel » (Sap. VI:21); «Dieu n'aime personne, que celuy qui habite avec Sapience» (Sap. VII:28); «Par sapience l'homme aura immortalité» (Sap. VIII:17). Di grande interesse è anche la descrizione del quarto gabinetto (4), contestualmente alla quale Palissy inserisce un passo autobiografico che testimonia della sua personale ricerca di minerali, in quanto collezionista e filosofo naturale⁸⁰⁵. Sul fregio della roccia il versetto è « Vous tous ayant soif venez et buvez pour néant de l'eau de la fontaine vive. » (Isaia, LV:1). In effetti, all'interno sono previsti un tavolo, alcune sedie e numerosi getti d'acqua che fanno eco al fregio vegetale costruito con i rami degli olmi che circondano la roccia,

⁸⁰³ Cf. la raccolta oggi conservata all'E.N.S.B.A di Parigi, datata del 1545 intitolata *Desseins figurés de plusieurs morceaux d'architecture et Perspectives dessinez à la plume par Jacques Du Cerceau*, Fonds Lesoufaché, 1760, pp. 26-27. Citato in O.C., p. 167n.

⁸⁰⁴ O.C. p. 177.

dov'è scritto «La fontaine de Sapience, est la parole de Dieu» (Eccl. I:5). Le altre frasi sono «Dilection du Seigneur est sapience honorable» (Eccl. I:14); «Commencement de Sapience est crainte du Seigneur» (Eccl. I:16); « Crainte du Seigneur est couronne de Sapience » (Eccl. I:22).

L'ultimo padiglione (5), che per comodità tratterò in seguito alle altre fabbriche, viene descritto dal Nostro alla fine dell'insieme, dopo l'esposizione della struttura della montagna. Il gabinetto centrale, fulcro di tutto l'insieme, è di forma rotonda, situato su di un isolotto circondato da pioppi i cui tronchi fungono da colonne e i rami da architrave. L'esterno è formato da una piramide di alberi costruita sulla base di un calcolo architettonico minuzioso «le tout sera à plomb, en ensuivant les regles de nos anciens architectes»⁸⁰⁶. Al culmine della piramide sono collocati uno strumento atto a convogliare le correnti d'aria, e alcuni flauti, a formare una sorta di banderuola (*girouette*) musicale. Vi è previsto anche uno spazio per lo svago, con un tavolo rotondo, alcune sedie e del vasellame per il ristoro. Questa piramide, che forma un padiglione tondo, comporta quattro aperture che corrispondono ai quattro viali del giardino e, possiamo supporre, ai quattro ponti che permettono di attraversare il fiumicello che circonda l'isola. Con i rami degli alberi della piramide sono create alcune iscrizioni: sul fregio il visitatore leggerà «Malediction à ceux qui rejettent Sapience» (S. 118, 21). Poco distante – circa cinque piedi⁸⁰⁷ - dalla piramide Palissy intende costruire una voliera al fine di ricreare con il canto degli uccelli gli ospiti che si sarebbero fermati all'interno per pranzare.

Appena prima di evocare quest'ultimo padiglione, l'autore fa descrivere l'allestimento della "Montagna", elemento rilevante nell'economia dell'insieme. Dal pendio roccioso che costeggia il giardino a Nord e a Est, il ceramista intende ricavare numerose stanze disposte su due piani; il pianterreno potrà essere adibito a uso agricolo, mentre al piano superiore, invece, si potrà costruire un'ampia terrazza con accesso ai diversi ambienti su di essa prospettanti. In questo modo Palissy intende creare una sorta di criptoportico, ispirato al repertorio dei giardini romani - si vedano per esempio quelli illustrati da Plinio il Giovane⁸⁰⁸ -; tale struttura, proprio come per grotte e i ninfei, testimonia di una ripresa

⁸⁰⁵ Idem, p.176. Analizzerò il passo in questione nel capitolo seguente.

⁸⁰⁶ Idem, p.182.

⁸⁰⁷ Idem, p. 183.

⁸⁰⁸ Plinio il Giovane descrisse i criptoportici delle sue ville a Roma e in Toscana nelle sue *Lettere*. Nella villa laurentina di Roma il criptoportico era aperto sul giardino interno da una parte e sul mare dall'altra, mentre

dai teorici italiani del Rinascimento. In origine vi erano due tipologie di criptoportico, destinate l'una a funzioni utilitarie e l'altra all'uso domestico; nella rivisitazione di Palissy, le due configurazioni coesistono in un'unica struttura disposta su più livelli: proprio come nelle abitazioni private, al pianterreno saranno collocati i locali di servizio, mentre il primo piano sarà riservato allo svago. Le stanze sono scavate nel fianco della montagna e servono a conservare semi, attrezzi, a proteggere le piante dal gelo, ovvero a tutte quelle necessità che potrebbero essere attribuite a un "buon padre di famiglia"⁸⁰⁹, secondo la visione espressa poi anche da Olivier de Serres nel suo *Theatre d'agriculture*⁸¹⁰.

Il Nostro descrive le stanze alte dalla funzione più intellettuale: una funge da libreria, una serve alla distillazione, un'altra a custodire i semi, un quarta i diversi tipi di frutta ecc. Il viale è ornato da una balaustra dalla quale si può catturare una veduta d'insieme del giardino. Quello del belvedere era infatti un elemento imprescindibile del giardino rinascimentale: laddove non fosse stato presente in virtù della naturale configurazione del luogo veniva ricreato artificialmente mediante un gioco di terrazzamenti che, come nel prestigioso esempio di villa d'Este, avrebbe permesso di abbracciare con lo sguardo i confini della tenuta (fig.47). Per ottenere un simile effetto nel suo progetto Palissy preferisce sfruttare l'effettivo dislivello del pendio roccioso, secondo una soluzione originale simile a quella usata nel giardino Giusti a Verona, realizzato su volere di Agostino Giusti a partire degli anni ottanta del '500. L'economia del giardino sfrutta la naturale geografia del terreno a ridosso di un colle, e propone un itinerario pregno di rimandi moraleggianti, che si esplicano attraverso un'ascensione, fisica e spirituale, accompagnata dalla visita ad una serie di grotte ricavate nella roccia⁸¹¹. Come è stato notato da Giuseppe Conforti⁸¹², tale soluzione risulta molto originale per l'epoca ed è perciò significativo notare che, in verità, Palissy l'aveva formulata, seppur solo sulla carta, con ben vent'anni d'anticipo rispetto alla realizzazione del giardino veronese.

in Umbria uno era costruito in elevazione e l'altro semi-sotterraneo per tenere una certa freschezza. Si veda PLINIO IL GIOVANE, II, 17, 16.

⁸⁰⁹ O.C., p. 179.

⁸¹⁰ "C'est donc mon but, de persuader au bon père-de-famille, de se plaire en sa terre, se contenter de ses naturelles facultés, et n'en abhorrer et rejeter les incommodités, avec tant de mespris et desdain, qu'il laisse à leur occasion, de s'efforcer à la rendre avec le temps, par son industrie et continuelle diligence, ou plus fructueuse ou moins incommode. Car à quel propos se fascheroit-il du lieu auquel il doit passer sa vie ?" Cf. DE SERRES 1996 (1600), p.14.

⁸¹¹ Sul giardino Giusti si veda AZZI VESENTINI 1986; CONFORTI CALCAGNI 2000; CONFORTI 2004.

⁸¹² Cf. CONFORTI 2004, p. 100.

Il desiderio di naturalezza viene anche dall'aspetto di questo criptoportico : al fine di dar loro un aspetto il più naturale possibile, l'insieme di questi locali dovrà essere abbellito da fiori e alberi che accolgono un gran numero di uccelli al fine di incantare l'orecchio del visitatore. Il corridoio che collega le camere del piano alto sarà decorato da vasi in terracotta policroma contenenti una profusione di piante profumate, al fine di rendere più gradevole l'atmosfera di lavoro di coloro i quali, in quest'ambiente, fossero impegnati nello studio o in esperimenti di distillazione. L'ornamento di questa galleria sarà inoltre completato da una teoria di figure in ceramica smaltata, specie di statue talmente naturalistiche da ingannare con le loro parvenze i visitatori i quali, secondo Palissy, "se descouvriront, faisant reverence auxdites statues"⁸¹³. Altre sculture sono presenti nel giardino, dove giocano una funzione di divertimento tramite degli scherzi d'acqua. Fanno di nuovo pensare al *Polifilo* ma anche ai giardini contemporanei: sono statue con un vaso in mano e un cartello dove è posto un meccanismo affinché quando il visitatore si avvicini per leggerlo si faccia innaffiare. Altre statue hanno un anello in mano e i cavalieri che vogliono trafiggerlo con la lancia ricevono una spugna bagnata in testa⁸¹⁴. Quest'ultimo gioco è derivato dalla *Quintaine*, una prova di destrezza molto in voga durante il Medioevo, che ritroviamo in uso nelle festività francesi dei Valois⁸¹⁵, con la particolarità di essere proposto da Palissy in modo parodistico. Questi scherzi molto diffusi nei giardini contemporanei sembrano concessioni fatte dall'artista alla moda dell'epoca, dato che vengono trattati in modo molto sommario alla fine del progetto, come se fosse un'aggiunta senza grande importanza, e soprattutto che appaiono decisamente in contrasto con la solennità delle iscrizioni del giardino.

Questo contrasto è un ulteriore indizio dell'ambiguità di base del giardino, teso tra una vocazione di divertimento e l'ambizione di essere un percorso spirituale, ma anche a livello formale, tra una struttura che riprende elementi secolari oppure alla moda e non può mancare di svegliare la nostra attenzione, e alcune caratteristiche invece molto originali. Sono queste contraddizioni che vorrei adesso analizzare tramite il confronto con altri esempi dell'epoca.

⁸¹³ Idem, p. 180.

⁸¹⁴ Idem, p. 185.

⁸¹⁵ Al proposito delle attrazioni durante le feste recentemente un'interessante mostra si è tenuta a Parigi, si veda il suo catalogo *Chroniques de l'éphémère. Le livre de fête dans la collection Jacques Doucet* 2010.

IV.2.c. Il giardino tra tradizione e innovazione

Partirò dagli elementi riallacciabili ad una tradizione secolare di giardinaggio per poi evidenziare le peculiarità del progetto palissiano. La planimetria del giardino, quadrata e quadripartita, perfettamente simmetrica, corrisponde come abbiamo già detto ad un codice iconografico ben affermato sia in Italia sia in Francia, che sta alla base dell'identità del cosiddetto giardino "all'italiana" basato sulla regolarità e la proporzione. Inoltre come nella tradizione dell'*hortus conclusus*, il giardino palissiano è recinto da mura cui sono addossati i padiglioni. La struttura cruciforme, definita dall'assetto dei viali che dividono lo spazio, si ritrova in epoca moderna in numerose descrizioni letterarie, dal *Decameron* di Boccaccio⁸¹⁶ agli *Asolani* di Pietro Bembo⁸¹⁷, luoghi entrambi prescelti per sfuggire ai mali della società, proprio come l'ambientazione immaginata da Palissy.

Da questa prima caratteristica, ossia l'insistenza sulla grande geometria dell'insieme, scaturisce una prima osservazione riguardo ad un altro giardino con il quale è spesso paragonato. Mi pare opportuno richiamare, per confutarlo, l'accostamento spesso invocato tra il proposito della *Recepte* e il giardino di Pratolino⁸¹⁸. Dal punto di vista strutturale, il giardino mediceo era stato concepito come quello che chiameremo oggi un parco più che come un giardino com'era allora concepito, proprio perché sviluppava un effetto irregolare, selvaggio, quasi ad anticipare gli esemplari romantici del cosiddetto Giardino inglese. Luigi Zangheri riassume in questo modo il passaggio in atto nel giardino di Pratolino: "A Pratolino la tazza delle fontane fu sostituita da bacini, piscine e gamberaie, un dedalo di grotte prese il posto di nicchie e della più modesta grotta rinascimentale. Dal piacere dell'armonia si passa alla meraviglia suscitata dal moto degli automi che offrivano scene e musiche nel verde."⁸¹⁹

La contrapposizione tra ricerca di armonia e gusto per la meraviglia delineata dal commento di Zangheri, non regge per il caso palissiano. Sebbene l'autore insiste a più riprese sull'importanza della proporzione e delle linee perfettamente dritte, i principi di armonia che stanno alla base del giardino prospettato nella *Recepte* non impediscono al

⁸¹⁶ Cf. RAJA 2003. p. 216.

⁸¹⁷ " (...) su entrambi i lati una pergola di vite, larga e ombrosa, attraversava il giardino formando una croce ed aprendosi in corrispondenza degli ingressi su di un unico vialetto lungo e spazioso." Cf. BEMBO 1505 (citato da GOTHEIN 1913 [2006], p.294.

⁸¹⁸ Citato diverse volte ad esempio nell'ultima edizione critica delle *Œuvres Complètes* di Palissy. Cf. O.C., p. 163, n.304,

nostro scrittore di cercare di suscitare l'apprezzamento e la meraviglia attraverso un complesso apparato decorativo, fatto di elementi naturali e di riproduzioni a tal punto mimetiche da sembrare opere della Natura, mentre sono frutto dell'artificio. Invece un rapporto esiste tra il giardino di Pratolino e quello di Palissy se si guarda ad altre caratteristiche richiamate da Hervé Brunon⁸²⁰, che sono la tipologia architettonica dei padiglioni, in particolare la configurazione della grotta del Diluvio, con i sedili scolpiti nella roccia e i getti d'acqua che la animano⁸²¹, nonché l'ipotetica illustrazione delle teorie sull'origine delle sorgenti d'acqua⁸²².

Ad ogni modo, più che da Pratolino o altri giardini italiani che non stando a quanto dice, non avrebbe mai visto⁸²³, Palissy potrebbe essersi ispirato agli esemplari francesi cui poteva attingere in modo diretto. Benché più rare rispetto alla situazione italiana, le descrizioni dei giardini d'Oltralpe includono alcune interessanti testimonianze iconografiche, tra cui si distinguono le famose stampe di Androuet du Cerceau pubblicate nel 1576⁸²⁴. Dall'osservazione delle planimetrie di giardini di Du Cerceau, risulta che in Francia, per tutto il '500, la *geometrizzazione* dello spazio fu la parola d'ordine per gli architetti del giardino, impegnati a dar vita ad esemplari arricchiti da elaboratissimi *parterres* quadrati, padiglioni vegetali, fontane e grotte, ovvero proprio a quel repertorio su cui il Nostro ha fondato le proprie teorie.

Com'è noto, un fattore determinante per la diffusione della cultura del giardino in Francia si ebbe nel 1495 quando, rientrando in patria dopo il suo soggiorno napoletano, dove aveva ammirato i giardini di Poggio Reale⁸²⁵, il re Carlo VIII, accompagnato da artisti italiani tra cui il creatore di giardini Pacello da Mercogliano, diede avvio ai lavori per il restauro di Amboise, poi conclusi alla sua morte da Luigi XII e poi Francesco I⁸²⁶. Con Pacello all'opera, il giardino di Amboise si arricchì di edifici e padiglioni, tra cui una

⁸¹⁹ Cf. ZANGHERI 2008, p.

⁸²⁰ Cf. BRUNON 2002.

⁸²¹ Cf. FRIGO 1987, pp. 227-240.

⁸²² Cf. BRUNON 2002, p. 514.

⁸²³ Sono noti gli spostamenti di Palissy attraverso il territorio francese, ma non riferisce in nessun momento ad un viaggio in Italia.

⁸²⁴ Cf. ANDROUET DU CERCEAU 1576-1579.

⁸²⁵ A Poggio Reale il re aveva potuto osservare fontane, peschiere, riserve di caccia e perfino un teatro nautico, e riferisce nelle sue lettere di voler portare l'arte del giardino in Francia. Cf. *Lettres envoyées a Monseigneur le general faisant mention des grans richesses et beautez du chasteau de Capoenne...*, BN : Rés. Lb2824.

⁸²⁶ Su Pacello da Mercogliano e i giardini di Amboise, Blois, Gaillon si veda LESUEUR 1935.

pergola di tralici situata in posizione laterale⁸²⁷, costruzione che metteva in risalto il dato vegetale come lo farà poi il Nostro. A queste prime strutture Luigi XII avrebbe poi fatto aggiungere la galleria che si riconosce nell'incisione di Du Cerceau (fig. 84); inoltre, dalla metà del secolo XVI furono disegnati i *parterres*. A partire dal 1499 Luigi XII patrocinò il rifacimento in grande stile del giardino di Blois (fig. 85), progetto ambizioso che portò alla realizzazione di un grande numero di fabbriche, fra cui monumentali padiglioni – da quindici a diciotto metri di altezza⁸²⁸ - e gallerie lignei, di ben tre terrazze, di aiuole interamente circondate da griglie in legno e di una fontana marmorea alimentata dal sistema idraulico ideato da Fra Giocondo⁸²⁹. A Fontainebleau, residenza che Palissy conosceva sicuramente dati i suoi rapporti con la nobiltà e la sua conoscenza dei castelli di Cognac e Madrid che menziona nell'*Architecture*⁸³⁰, ritroviamo il modulo quadripartito con fontana centrale, la cosiddetta *Diana di Versailles* (oggi al Louvre) nella zona nord del castello, in un giardino realizzato da Caterina de' Medici⁸³¹.

Tra i diversi modelli tramandati fino a noi da Androuet du Cerceau, un giardino in particolare presenta caratteristiche che dialogano con la descrizione di Palissy, benché il contesto della sua realizzazione ne differisca molto. Si tratta del giardino di Gaillon e della sua montagna-eremo⁸³² (fig. 86-87). Proprietà del cardinale Georges d'Amboise, amico intimo del re Louis XII, che fece ristrutturare il castello e realizzare i giardini sul luogo chiamato *Lydieu* dal 1502 al 1510, la tenuta normanna diventò in quelli anni un grandioso cantiere di punta in materia di arte e architettura rinascimentale, per il quale il cardinale spese senza contare⁸³³. Mettiamo a confronto la restituzione assonometrica del giardino di Palissy con la parte situata all'estremità nord del parco del Lydieu dedicata all'eremo, alla quale fu aggiunta successivamente la "Maison blanche" costruita nel sesto decennio del Cinquecento (fig. 87)⁸³⁴.

⁸²⁷ Sul giardino di Amboise si veda . Sul giardino rinascimentale francese si vedano il classico GOTHEIN 1913 [2006]; CHARAGEAT 1930; MARIE 1955; ADAMS 1980; GROMORT 1983, DUPORT 2002. Sul giardino in epoca moderna in Europa si veda COMITO 1978; MOSSER e TEYSSOT 1992, BARIDON 1998.

⁸²⁸ Cf. DUPORT 2002, p. 353.

⁸²⁹ Su Blois si veda LESUEUR 1930 [1970].

⁸³⁰ O.C. p. 69.

⁸³¹ Cf. ANDROUET DU CERCEAU 1576-79, II.

⁸³² Su Gaillon si veda BARDATI 2008, FONTAINE 1999.

⁸³³ Cf. DEVILLE 1850 e WEISS 1953, citati da BARDATI 2008, p. 294.

⁸³⁴ La Maison blanche era un luogo di piacere, posto sotto il segno dell'acqua, come ne testimonia la descrizione di Du Cerceau " Son premier étage est comme une salle, ouverte à arcs de trois costez, ayant son regard dans l'eau. [...] En la salle basse, du costé du buffet, y a comme trois fontaines quarrées de deux ou trois pieds, dans lesquelles on descend pour avoir l'eauë. » ANDROUET DU CERCEAU 1576-79, I.

Si accedeva a questa parte periferica del giardino tramite un lungo percorso nei boschi, al termine del quale ci si affacciava su una monumentale roccia scavata al suo interno, e collocata in mezzo ad un laghetto artificiale, una costruzione unica che dava un tenore spirituale all'intero giardino. All'entrata della grotta accoglievano il visitatore/peregrino due pastori, uno dei quali teneva in mano una chiave, mentre di fronte alla roccia erano una cappella e un padiglione⁸³⁵. Accanto alla montagna era stato realizzato un giardino quadrato e quadripartito (fig.86), scandito da statue e da una fontana centrale.

Mentre a Gaillon il giardino era stato "cavato dal monte con fatica e spesa inestimabile"⁸³⁶, nella *Recepte* si trattava di sfruttare il dato naturale senza sconvolgerlo, una intenzione fondamentale e il vero filo conduttore del giardino del Nostro. Come a Gaillon il giardino geometrico è in contrasto con la parte "selvaggia"⁸³⁷, il parco boschivo, una caratteristica comune anche a Amboise e Blois, il che ha fatto attribuire il giardino di Gaillon allo stesso architetto-giardiniere, Pacello da Mercogliano⁸³⁸. L'elemento comune più interessante è ovviamente quello della roccia ascetica, che pone il problema di sapere se le "grotte" o "rocce" palissiane sono da intendere come eremi, e quindi il giardino come un ritiro spirituale, oppure se l'opera palissiana si allontana da tale lettura. Porremo la domanda al termine di quest'indagine.

Se guardiamo adesso non più alla parte eremitica della tenuta ma al giardino situato nelle adiacenze della dimora principale, notiamo altre somiglianze, in particolare i numerosi padiglioni, che possiamo conoscere grazie al diario del canonico Antonio De Beatis che accompagnò il Cardinale d'Aragona tra il 1517 e il 1518, e dalla corrispondenza di Jacopo Probo d'Atri, inviato da Isabella d'Este in Francia attorno al 1510. Quest'ultimo evoca un giardino " in quattro parte è partito et cincto de legname lavorato, con le porte ben facte et depincto di verde con molte sorte di arbori, como son persiche [ecc]" con in mezzo una fontana che alimenta tutto il giardino sotto una padiglione di legno " dil più bello sexto che si possa fare", e un ulteriori padiglione di legno, una "stantia di legno tutta depincta de verde de fuera con molte stantie comode dentro"⁸³⁹. Insiste inoltre, come anche De Beatis, che dà una descrizione molto dettagliata della tenuta, sulla presenza di voliere,

⁸³⁵ L'ipotesi tentatrice di vedere in uno dei pastori una raffigurazione di San Pietro non regge perché secondo l'iconografia cristiana il santo tiene due chiavi in mano.

⁸³⁶ Citazione di Jacopo Probo d'Atri a Isabella d'Este (1510), in WEISS 1953, pp. 10-11.

⁸³⁷ Si veda l'analisi di BARDATI 2008.

⁸³⁸ Fare nota se non ne ho parlato prima.

⁸³⁹ Citato da WEISS 1953, pp. 10-11.

fatte con filo di ferro, come le descrive lo stesso Palissy. Il canonico narra anche lui di due padiglioni precisando che sono dipinti di verde, così come le porte, il che ci fa pensare ovviamente agli stessi “cabinet vert” del Nostro.

Al di là delle assomiglianze dal punto di vista formale, è l'impronta religiosa di questo insieme che è da avvicinare a Palissy: oltre alla presenza esplicita di un eremo, essa era data da alcune statue, come quella che incoronava il padiglione centrale contenente la fontana, che rappresentava San Giovanni Battista⁸⁴⁰. La dimensione cristiana del giardino, benché sembri intrinseca in quanto rimando all'Eden, non è affatto un'evidenza se consideriamo il giardino rinascimentale, ed è proprio un tema di riflessione molto attuale⁸⁴¹. Hervé Brunon in un recente saggio ha posto le basi per una riflessione a questo proposito: se per anni si è parlato della rappresentazione del paesaggio nell'arte come un riflesso della “liberazione” dell'arte dalla sua funzione devozionale, ora si cerca di sfumare questa visione per capire invece qual'era la stretta relazione tra rappresentazione della Natura e spiritualità⁸⁴². Per quanto riguarda il giardino la questione è ancora più “spinosa”, dato che fin dai tempi antichi aveva una funzione sacra – i sacri boschi in particolare –, continuata nella religione cristiana, con la quale diventa il teatro di un codice simbolico ben preciso, come abbiamo visto in precedenza a proposito del giardino dell'Eden.

A questo proposito vorrei spostarmi un momento sul piano letterario, proponendo un confronto con la descrizione del giardino dell'Eden presente nella *Semaine* di Du Bartas, dove la simmetria e la proporzione rivestono un valore sacro: secondo Lestringant, le forme geometriche presenti nel paradiso di Du Bartas “danno da vedere una natura regolata con il filo a piombo e la squadra, una natura padroneggiata con il compasso da un Dio geometra.”⁸⁴³ Se in Du Bartas questa geometria fa riferimento ai *parterres* alla moda all'epoca, invece in Palissy troviamo un disegno generale assolutamente geometrico, ma anche particolarmente austero, senza alcuna menzione di fiori o di disegni di aiuole. A proposito delle creazioni topiarie, il protagonista chiamato Responce menziona la realizzazione in altri giardini di “armoiries, lettres et devises”, elementi che fanno pensare proprio ai *parterres* dell'epoca. Coglie allora l'occasione per spiegare la scelta di non

⁸⁴⁰ Cf. BARDATI 2008, p. 301.

⁸⁴¹ A questo proposito si veda il recente volume dedicato alla dimensione religiosa del paesaggio in epoca moderna RIBOUILLAUD 2012, e in particolare il saggio di BRUNON 2012 che pone il problema del rapporto tra giardino e sacro nell'Italia del Rinascimento.

⁸⁴² Cf. BRUNON 2011.

⁸⁴³ Cf. LESTRINGANT 1999, p. 107.

sviluppare nel proprio giardino questo tipo di arte, dovuta al fatto che “toutes ces choses sont de peu de durée, et les faut refaçonner souvent”⁸⁴⁴, oltre al fatto che non portano nessun “profitto” concreto al proprietario del giardino.

A proposito di quest’ultima citazione, mi preme notare che Palissy usa esattamente la stessa formula che troviamo nella traduzione francese del *Polifilo*, sull’isola di Citera dopo la descrizione delle ninfe che danno le armi a Cupido: “ toutes choses sont de peu de durée”⁸⁴⁵. Questo argomento è lo stesso identico che l’autore aveva usato per parlare in introduzione, alla descrizione, delle pitture che sono poco durevoli rispetto ad un giardino. Qui viene aggiunta la dimensione economica, poiché se l’arte topiaria è vana, “di poco profitto” invece i suoi padiglioni, anche se vanno abbandonati, essendo fatti con degli alberi potranno sempre servire al proprietario come legna⁸⁴⁶.

Tale rifiuto degli ornamenti fatti con delle “petites herbes”⁸⁴⁷ rafforza l’estrema semplicità dell’*hortus*, che risulta spoglio, e nel quale perfino le fabbriche, alquanto raffinate, sono concepite per inserirsi, o meglio per camuffarsi perfettamente all’interno del paesaggio generale offerto dall’insieme. Sempre pensando agli illustri esempi di giardini cortesi che Palissy conosceva, possiamo considerare questa sobrietà come una scelta originale. Come l’abbiamo visto, più che una planimetria di giardino il suo sembra un semplice modulo quadrato, ben difficilmente attraente per le ambizioni di un potenziale committente. Anche la mancanza di opere figurative che scandirebbero il percorso all’interno della grotta è un chiaro segno di ricerca di austerità e sobrietà, e si contrappone decisamente alle realizzazioni contemporanee.

L’apice di questa sobrietà sta nel non prendere assolutamente in considerazione l’abitazione che dovrebbe accompagnare il giardino. All’epoca, l’abitazione padronale e lo spazio “verde” ad essa connesso erano imprescindibilmente legati. Già nelle descrizioni di Leon Battista Alberti villa e giardino sono “concepiti come un tutto rigorosamente unitario”⁸⁴⁸, nel quale il parco riveste la funzione di invitare a entrare nella residenza. Più avanti negli anni, questo vincolo sostanziale fra costruzione architettonica e dato naturale troverà con Palladio il massimo interprete di una corrente di pensiero basata proprio sul posizionamento della villa, intesa come tutt’uno con il suo giardino, in armonia con il

⁸⁴⁴ O.C., p. 172

⁸⁴⁵ Cf. COLONNA 1992 [1546]

⁸⁴⁶ Ibidem.

⁸⁴⁷ Ibidem.

circostante paesaggio⁸⁴⁹. Anche nei disegni cinquecenteschi di giardini, che sia nelle vedute di Androuet du Cerceau, nel trattato di Philibert de l'Orme o nei repertori di Vredeman de Vries, il giardino è sempre concepito in rapporto con un edificio, al quale è subordinato. Invece l'invenzione di Palissy, pur essendo indirizzata all'attenzione dei proprietari di ricche dimore, è progettata in totale autonomia rispetto a una qualsivoglia abitazione. Semmai, l'unica parte abitativa del giardino sarebbero le stanze ricavate dal pendio della montagna, e quindi in linea con l'estetica naturalistica dei padiglioni del giardino, dove scompare ogni traccia di lavoro umano - eccezion fatta per le statue citate velocemente alla fine del progetto – ribadendo così il desiderio di innalzare un inno alla Natura piuttosto che all'Uomo.

Come conseguenza della mancanza totale di dimora, anche il committente è assente della descrizione : mentre Palissy ribadisce all'inizio della descrizione che il suo giardino potrà essere realizzato in migliaia di proprietà nobili, il suo discorso non menziona in nessun momento un ipotetico padrone di casa. Ci si sarebbe aspettato in effetti ad una retorica di seduzione che evidenzierebbe i vantaggi dell'opera per la comodità e il piacere del committente, al fine di convincerlo a commissionare l'opera, e invece Palissy si concentra unicamente sulla descrizione dettagliata degli ornamenti di sua invenzione per far valere il proprio talento. Questo atteggiamento va controcorrente rispetto ad un'epoca nella quale, come lo scrive Marie Madeleine Fontaine “ le rôle du propriétaire ne saurait être oublié dans les déterminations du jardin, surtout si ce maitre du jardin est, comme à la Renaissance, un homme riche et puissant, de surcroit savant et libéral.”⁸⁵⁰

Palissy si rivolge nelle dediche a possibili committenti, ma poi all'interno del testo scompare ogni riferimento ad una presenza umana all'interno del recinto, al punto di assomigliare ad una « utopia vuota »⁸⁵¹. L'isolamento del giardino rinforza la sua assomiglianza con la tipologia dell'*hortus conclusus*, che per sua natura allegorica non comporta ovviamente nessun riferimento architettonico umano, bensì raffigura uno spazio naturale incontaminato simbolo della verginità di Maria.

Infine, le difficoltà incontrate nel tentativo di restituzione assonometrica ci conducono a notare che il giardino di Palissy non può essere considerato un progetto concreto e

⁸⁴⁸ Cf. GOTHEIN 1913 [2006], p. 279.

⁸⁴⁹ Si veda COSGROVE 1993.

⁸⁵⁰ Cf. FONTAINE 1999, p. 144.

⁸⁵¹ Cf. LESTRINGANT 1985.

realizzabile, e nemmeno un trattato sul giardino ornamentale. La mancanza totale di misure, il rifiuto di darne un disegno, o di precisare elementi fondamentali, quali ipotetiche gallerie vegetali⁸⁵² o il modo di disporre i corsi d'acqua, impediscono di considerare il testo come un testo tecnico, come lo fece Danièle Duport affermando che in Francia "con Bernard Palissy nascono il trattato del giardino ornamentale e un'agricoltura razionale fondata sull'osservazione"⁸⁵³. Non toglie niente invece al fatto che il testo del ceramista sia in effetti precursore, perché, sebbene non sia un vero e proprio trattato, in lingua francese nessuno si era ancora cimentato nella descrizione di un giardino ornamentale con questa precisione, indirizzandola a potenziali committenti.

Pochi anni prima, nel 1558, erano state pubblicate le *Remonstrances sur le défaut du labours*, un'opera del medico Pierre Belon nella quale venivano esposte delle raccomandazioni agli agricoltori sulla coltivazione di diverse piante, nonché la descrizione del giardino di Castello e altri giardini. Ma nel caso di Palissy si tratta di "inventare" un giardino e non di descriverne uno esistente. Dal confronto formale con altri giardini emergono i caratteri che contraddistinguono il progetto di Palissy: l'estrema semplicità della pianta; il carattere indipendente dell'opera; l'insistenza sulla rusticità delle grotte naturalistiche, di cui si è parlato nel capitolo precedente; il ricavare un belvedere dal pendio di una montagna "naturale" invece di creare terrazze artificiali, e la scelta di adottare un pianta assai semplice, nonostante l'elevato grado sociale dei destinatari di quello stesso progetto.

IV.3 Un giardino sapienziale

IV.3.a. I padiglioni come templi?

Di per se stessa, la scelta di ornare il giardino con messaggi scritti, appositamente pensati per invitare il visitatore alla meditazione non è un'originalità assoluta. Simile situazione si riscontra in particolare nel *Polifilo*, dove le architetture incontrate dall'eroe sono ornate da iscrizioni di carattere moraleggiante o filosofico, oltre che da veri e propri consigli di vita. In questo senso si potrebbe ritenere che nel giardino di Palissy tale soluzione rifletta suggestioni provenienti dall'opera del Colonna, il cui impatto sulla *Recepte* è stato

⁸⁵² Cf. O.C., p. 183.

⁸⁵³ Cf. DUPORT 2008, p. 833.

studiato da Gilles Polizzi⁸⁵⁴. La predilezione del Nostro per la portata comunicativa della Parola rispetto a quella dell'immagine è testimoniata già dalla sua proposizione di ispirare il giardino non alla riproduzione di un parco preesistente, da considerarsi come modello, bensì all'interpretazione di un passo biblico: "Voglio erigere il mio giardino sul salmo centoquattro, laddove il profeta descrive le opere eccellenti e meravigliose di Dio, e contemplandole, si umilia davanti a Lui, e ordina alla sua anima di lodare il Signore in tutte le sue meraviglie"⁸⁵⁵. Interessante il fatto che il nostro utilizzi la preposizione "sul" a proposito del testo, quasi che fosse un'entità spaziale o una solida base sulla quale edificare il giardino.

La metafora della Scrittura come luogo materiale corrisponde si ritrova nella scrittura calviniana, ed è stata studiata nell'ambito dell'architettura da Catharine Randall⁸⁵⁶. In effetti la studiosa nota che Calvino utilizza spesso un vocabolario architettonico nella sua teologia, basti pensare ai passi dedicati all'autorità delle Sacre Scritture, fra cui per esempio:

Se la Chiesa cristiana in ogni tempo è stata fondata sulla predicazione degli Apostoli e sui libri dei Profeti ciò significa che la validità di questa dottrina ha preceduto la Chiesa, la quale su di essa è edificata; così come le fondamenta precedono l'edificio⁸⁵⁷.

Calvino costruisce la Chiesa riformata sulla Scrittura, proprio come Palissy costruisce il suo giardino ideale sul testo del salmo centoquattro. Tale figura retorica traduce anche la preoccupazione generale degli ugonotti per i quali questione fondamentale era la ricerca di uno spazio idoneo alla condivisione e alla celebrazione del culto, dato che, nel contesto delle Guerre di religione, non è mai stato concesso pari diritti riguardo ai luoghi di culto ai cattolici e ai protestanti. In questo senso per i calvinisti francesi il Vangelo configurava l'unico riferimento stabile, considerato metaforicamente come luogo in cui rifugiarsi. Che la necessità di riparare in un luogo sicuro si traducesse concretamente nell'abbandono della propria patria - si pensi ai numerosi ugonotti emigrati in Brasile, in Florida e in Carolina del Sud a partire del 1555⁸⁵⁸ - o restasse il proposito ideale di chi guardava alle

⁸⁵⁴ Cf. POLIZZI 1992 [2010].

⁸⁵⁵ Cf. O.C. p.106.

⁸⁵⁶ Cf. RANDALL 1999.

⁸⁵⁷ Cf. CALVINO 1559 [1971], Libro I, Cap VII, 2.

⁸⁵⁸ Per approfondire su questo tema si veda LESTRINGANT 1994 ; KAMIL 2005.

Sacre Scritture per rintracciarvi l'istituzione della chiesa riformata, il bisogno di trovare un ricovero protetto viene illustrato perfettamente dal progetto palissiano.

Poiché l'autorità che governa i territori della sua patria gli è ostile, l'unico spazio degno del suo giardino "for a full and perfect description of the operation and structure of salvation is, therefore, textual, the book acting as the equivalent of the invisible church"⁸⁵⁹. In altre parole, il giardino della salvezza, ispirato al paradiso terrestre, non può trovare una collocazione precisa sul territorio. Per contrario, nei periodo di persecuzione la scrittura può divenire rifugio, la Bibbia offre consolazione e l'azione stessa di scrivere permette a Palissy di esprimere convinzioni controverse. Oltre a detenere la funzione di rifugio, nell'ottica protestante la scrittura costituisce il modo migliore, se non addirittura l'unico, per evocare Dio. Come si è visto nel capitolo sulle Riforme i protestanti, seppur nei diversi proponimenti – più o meno drastici – diffidavano delle rappresentazioni sacre. Tutti erano comunque concordi sull'infinita superiorità della Parola, che può diventare essa stessa ornamento. In *Contro i profeti celesti* (1525), pur non esprimendo una condanna alle immagini sacre, Lutero suggerisce di ornare le case con frasi tratte dalla Bibbia piuttosto che con delle pitture profane⁸⁶⁰.

La superiorità della scrittura sull'arte figurativa è affermata con forza da Calvino che, come si è detto, conduce un attacco assai più drastico di quello portato avanti dal riformatore tedesco contro l'utilizzo delle immagini. Calvino biasima del resto non solo i manufatti idolatri, ma anche coloro che «passano il loro tempo a guardare le pitture», augurandosi che «nous ayons la loi de Dieu écrite, que nous ayons les sentences par les parvis comme peintures»⁸⁶¹.

Corrispondenza ancor più puntuale con il pensiero calviniano è quella che si rivela al confronto fra le iscrizioni riportate nei padiglioni del giardino palissiano e l'apparato ornamentale dei templi protestanti che il Nostro potrebbe aver frequentato. Leonard N. Amico aveva proposto di vedere nel padiglione centrale un riferimento ad un edificio sacro che sarebbe la risposta al tempio pagano del Polifilo. Condivido tale analisi, che secondo me può essere allargato all'insieme dei padiglioni, proprio per le loro

⁸⁵⁹ Cf. RANDALL 1999, p. 27.

⁸⁶⁰ Cf. LUTERO 1525 [1999]. Il trattamento dell'immagine da parte di Lutero è stata discussa nel secondo capitolo di questa tesi. Al proposito si veda MICHALSKI 1993; KOERNER 2004.

⁸⁶¹ Cf. WENCELIUS 1937, p. 160.

caratteristiche comuni ridondanti come vorrei adesso presentare ⁸⁶². Per i primi riformati, l'edificio sacro doveva rispecchiare il tempio di Gerusalemme, ragion per cui, appunto per evocare tipologia e propositi della chiesa primitiva, se ne ricalcava la planimetria, a pianta centrale o basilicale⁸⁶³. Martin Bucer nelle *Scripta anglicana fere omnia* (Basilea, 1577) ricorda che il culto degli antichi si svolgeva in un luogo dalla pianta circolare dove il sacerdote officiava al centro, in mezzo ai fedeli, affinché il suo sermone potesse essere udito e inteso da tutta l'assemblea⁸⁶⁴. Per questa ragione, anche gli scanni dovevano essere disposti in modo che i devoti che vi si sedevano avrebbero circondato il predicatore. L'elemento della circolarità si ripropone nel padiglione a pianta centrale posto in mezzo al giardino, che dovrà erigersi su di un'isola che ha anch'essa «una rotondité que j'auray formée au compas»⁸⁶⁵.

Per ben due volte il ceramista ripete inoltre che il padiglione sarà un «cabinet rond», circondato da alberi che formeranno «une autre rotondité»⁸⁶⁶. L'autore non dà indicazioni precise sulla forma degli altri padiglioni, però la presenza delle panche scavate nella roccia e delle scritte quale ornamento di questi luoghi potrebbero rimandare all'ornamento dei primi luoghi di culto protestanti. In riferimento a questi ultimi, la difficoltà di ricostruire la consistenza dell'apparato decorativo è legata soprattutto alla rarità di esemplari disponibili dato che, per quanto riguarda la situazione francese, Luigi XIV fece demolire la maggior parte degli edifici frequentati dai protestanti. I pochi luoghi di culto sopravvissuti dimostrano la predominanza della Scrittura sulle immagini.

Nel tempio di Charenton-le-Pont - ricostruito da Salomon de Brosse nel 1623 sul posto dell'edificio realizzato da Jacques Androuet du Cerceau nel 1603, distrutto da un incendio nel 1621⁸⁶⁷ - figuravano la rappresentazione dei Dieci Comandamenti, delle iscrizioni della «Legge dell'amore» e di alcuni passi dei Vangeli (Matteo, 22 :37-39; Marco, 12 :30-31; Luca, 10 :27). Nel tempio del Paradiso di Lione, non figuravano le tavole della Legge, ma i due fondamenti della « legge dell'amore» « Ama il signore tuo Dio con tutto il tuo cuore» e «Ama il tuo prossimo come te stesso»⁸⁶⁸. Sopra l'entrata del tempio di Montauban c'era

⁸⁶² Cf. AMICO 1996, pp.172-173.

⁸⁶³ Sull'architettura delle prime chiese calviniste si vedano BIELER 1961; BOST 1996; MENTZER 1999; gli atti del convegno sull'architettura religiosa ai tempi della Riforma CHATENET 2009; KRUMENACKER 2011.

⁸⁶⁴ Ibidem.

⁸⁶⁵ Cf. O.C., p. 181.

⁸⁶⁶ Idem, p. 183.

⁸⁶⁷ Cf. MENTZER 1999, p. 206-207.

⁸⁶⁸ Ibidem.

una targa in marmo nero con una frase tratta dai Salmi, in diretto rapporto con il luogo dove la stessa era collocata: «Aprite le porte della giustizia: vi entrerà per ringraziare il Signore. È questa la porta del Signore: per essa entrano i giusti» (S. 118 :19-20). Questi esempi, caratteristici della tendenza generale nei templi riformati francesi del Cinquecento, ci confortano nella lettura dei padiglioni di Palissy: al di là della scelta iconoclastica di ornare il giardino con la sola scrittura - che riflette la diffidenza dei primi riformati per l'arte sacra-, i padiglioni del ceramista potrebbero infatti costituire un riferimento diretto ai templi protestanti. Questa lettura farebbe dei padiglioni il luogo dove la Parola viene espressa direttamente dalla Natura- la roccia nel caso delle grotte, i vegetali nel caso dei padiglioni verdi-, senza neanche più il mezzo del libro, arricchendo così di nuove suggestioni l'interpretazione in chiave riformata dell'opera di Palissy. In quest'ottica, la roccia e i rami su cui sono iscritti i versetti diventerebbero essi stessi i predicatori del tempio/padiglione, concretizzando in maniera compiuta il desiderio di tornare alle origini.

Tale lettura è confortata dalla struttura dell'insieme del giardino, che presenta similitudini con la descrizione della Gerusalemme Celeste contenuta nell'*Apocalisse*. Nel passo del Vangelo di San Giovanni, la Città celeste è descritta con una pianta quadrata appunto, recinta di mura, ornata con diverse pietre preziose⁸⁶⁹ (fig.88). Anche la disposizione delle dodici porte può ricordare la disposizione dei padiglioni di Palissy, poiché nella Gerusalemme celeste ci sono "A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte". Sebbene nel giardino di Palissy vi sono solo nove padiglioni, contando i padiglioni d'angolo su ogni lato ce ne sono in effetti tre, ornati dalla scrittura e dalle pietre come le porte bibliche. Probabilmente quest'immagine e quella dell'Eden si confondono nell'immaginario che sta alla base della creazione palissiana, e ci conduce a interpretare il giardino del Nostro come un luogo dai forti connotati sacri proprio a livello plastico. Per queste ragioni, condivido solo parzialmente la complessa e audace visione di Amico che vede nell'orto della *Recepte* una risposta al percorso compiuto da Polifilo nell'opera di Colonna.

Lo studioso espone una lettura secondo la quale il giardino illustra il cammino degli uomini a seconda delle loro scelte e della predestinazione, con le grotte che "mostrano [il

⁸⁶⁹ Ap. 21:16 "La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: misura dodici mila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono eguali."

percorso] di un anima vinta dalle illusioni del mondo”, mentre i padiglioni al contrario portano all’“illuminazione interiore”⁸⁷⁰. Credo invece che le grotte di Palissy siano anch’esse intese come luoghi sacri, specie di “porte” che permettono di progredire sulla via della saggezza perché permettono di guardare la Natura, espressione della grandezza di Dio. E’ in questo senso che deve essere compresa la ricerca di illusionismo che permea tutta l’opera : per l’artista ugonotto l’arte è accettabile solo se valorizza il Creato, che sia l’arte dell’agricoltura che fa fruttificare la terra, o l’arte del ceramista che imita alla perfezione le opere di Natura, e le mette in scena – nel vasellame o nelle grotte - nel modo più virtuoso possibile, proprio per renderle omaggio. L’autore prende in questo modo ispirazione dalla Scrittura – il Salmo 104, l’Apocalisse e la Genesi – e dalle sua esperienza di protestante – la forma dei padiglioni che ricordano i templi - per ideare la struttura del giardino, e da questa trama si ingegna ad esortare alla saggezza portando il visitatore a leggere i versetti e ad ammirare l’ingegno e la bellezza delle opere divine. Ora tenteremo di vagliare i contenuti di questo “tempio naturale”, per concentrarci sulla selezione delle fonti testuali che ricorrono nei padiglioni.

⁸⁷⁰ Cf. AMICO 1996, p. 172.

IV.3.b. Il giardino scritturale

Nell'intento di riflettere fedelmente il testo del salmo centoquattro, "Tu as fait toutes choses sagement, la terre est remplie de tes richesses" (S. 104: 24), il giardino di Palissy mette in scena la Natura e la Saggezza divina. Proprio questo canto religioso rappresenta la fonte principale per la realizzazione del progetto: a cominciare dalla celebrazione della Natura, il gioco di corrispondenze tra esso e il giardino è particolarmente eloquente. Nel salmo, elemento ricorrente è quello dell'acqua, più volte richiamato in riferimento al Diluvio biblico che con la sua forza apocalittica scolpì i rilievi della terra. Secondo la narrazione sacra, Dio fece

descendre aux vallées les eaux,
Sortir y fis fontane et ruisseaux
Qui vont courans, et passent et murmurent
Entre les monts qui les pleines emmurent. (S.104: 45)

Nel paesaggio dipinto dall'autore del salmo, i ruscelli provenienti dalle montagne scorrono nella pianura al fine di dissetare gli animali: visione paradisiaca che ritroviamo riprodotta alla lettera nel progetto palissiano, con il particolare dei "ruisseaux courans", espressione ripresa dal ceramista a proposito dei prati che circondano il giardino: "lors me venoit à souvenir du Pseume cent quatrième sur lequel j'avais édifié mon jardin auquel le prophète dit, que les ruisseaux passent et murmurent aux vallées et bas des montagnes (...) que les oiselets font resonner leurs voix sur les arbrisseaux, plantez sur les bords des ruisseaux courans"⁸⁷¹. Al sentimento di piena armonia fra Uomo e Natura, di cui è intriso il salmo centoquattro, il Nostro risponde con l'ambientazione bucolica dei prati limitrofi al giardino. Nell'ultimo paragrafo del canto biblico vengono menzionati gli "infedeli" e i "perversi", ai quali toccherebbe di non essere ammessi alle gioie della Creazione. La parola *pervers*, d'altra parte, ricorre sin dalle prime righe della *Recepte*, laddove Palissy rivolge un amaro rimprovero alle *perversités* di cui è vittima la Natura, nonché all'iniquità di coloro che si ergono a giudici, perseguitando i correligionari dell'autore⁸⁷². I riferimenti al salmo si fanno meno espliciti nei brani che il ceramista dedica all'illustrazione del giardino vero e proprio - quello pre-ordinato secondo le esigenze dell'Uomo - tuttavia il ruolo della Parola

⁸⁷¹ Cf. O.C. p. 191.

resta onnipresente grazie alla ricorrenza di citazioni tratte da due dei *Libri Sapienziali*, vale a dire *l'Ecclesiastico* e *la Sapienza*, riferimenti tutt'altro che scontati, in merito ai quali conviene soffermarsi a riflettere.

In ambito teologico, dalla parte cattolica come da quella riformata, i *Libri Sapienziali* hanno sollevato un acceso dibattito a proposito dello statuto che si deve attribuire a simili letture nell'ambito delle Sacre Scritture⁸⁷³. Questi libri, al numero di sette, appartengono al corpus letterario dell'Antico Testamento: il *Libro di Giobbe*, quello dei *Proverbi*, il *Qoelet* o *Ecclesiaste*, il *Cantico dei Cantici*, quello dei *Salmi*, quello della *Sapienza* e il *Siracide* o *Ecclesiastico*. Nonostante in sede tridentina venisse riconosciuto a tutti questi libri lo status di letture canoniche⁸⁷⁴, a due di essi - il *Siracide* e la *Sapienza* – toccò la sorte di esser rigettati sia dalla dottrina ortodossa sia da quella riformata, cosicché, di fatto divenuti deuterocanonici, questi testi furono considerati validi solo per l'edificazione personale e tali sono tuttora⁸⁷⁵. Nella sua Bibbia tedesca del 1522, pur riconoscendone l'utilità in ambito pedagogico, Lutero relegò tali libri in appendice, dimostrando egli stesso di non considerarli alla stregua delle Sacre Scritture.

Calvino, che al riguardo manifestò simili opinioni, in proposito al *Siracide* scrisse che è simile al vino, “buono ma con molto scarto”⁸⁷⁶. Nelle prime bibbie protestanti scritte in francese i due libri figurano tra gli apocrifi, come si vede nell'edizione di Olivétan del 1535⁸⁷⁷, o anche in quella di Jean de Tournes del 1564⁸⁷⁸. Sul frontespizio di quest'ultima, peraltro, si nota l'emblema dell'editore, costituito dall'immagine di un agricoltore con il motto “Son art en Dieu” (fig.89): riferimento esplicito al valore sacro attribuito all'arte di coltivare. Allo stesso modo, nella dichiarazione di fede di La Rochelle (1559), le cui basi sono state dettate da Calvino, gli ugonotti francesi stabilirono l'entità delle Scritture

⁸⁷² Idem, pp. 108-109.

⁸⁷³ Sui *Libri Sapienziali* si veda ZIEGLER 1962, QUINZIO 1972, GILBERT 2011, e in quest'ultimo volume la bibliografia relativa.

⁸⁷⁴ Durante la Quarta sessione, l'8 di aprile 1546, fu stabilita la composizione delle Sacre Scritture canoniche: “i Salmi di David; i Proverbi, l'Ecclesiaste, il Cantico dei cantici, la Sapienza, l'Ecclesiastico”.

⁸⁷⁵ Sulla formazione del canone biblico si veda KAESTLI 1984. Sui libri deuterocanonici XERAVITS e ZSENGELLER 2010. Sulla Bibbia riformata si veda ROUSSEL 1987; PELIKAN 1996. Visto l'ampiezza degli studi biblici, rimando alla prima parte della bibliografia di GORRIS CAMOS 2012, che porta su “La Bibbia nel'500: edizioni, interpretazioni, censure”.

⁸⁷⁶ Cf. GILLOUIN 1870, p. 6.

⁸⁷⁷ Si tratta della prima bibbia protestante in francese: *La Bible. Qui est toute la Sainte Escripature*, pubblicata da Pierre de Vingle a Neufchatel nel 1535. I due libri sapienziali di cui trattiamo sono divisi dal resto nella sezione “Livres apocryphes”.

⁸⁷⁸ *La Sainte Bible*, pubblicata a Lione da Jean de Tournes, con una prefazione di Giovanni Calvino, 1564.

includendo i *Salmi*, il *Libro di Giobbe*, i *Proverbi*, l'*Ecclesiaste* e il *Cantico dei Cantici*, senza però menzionare la *Sapienza* e l'*Ecclesiastico*⁸⁷⁹.

La triade costituita dai *Proverbi*, dall'*Ecclesiaste* e dal *Cantico dei Cantici*, a volte assieme al *Siracide* e alla *Sapienza*, venne pubblicata in modo indipendente durante il Cinquecento sotto il titolo di *Libri Salomonis* in tutta Europa, da Venezia ad Anversa e da Parigi a Lione⁸⁸⁰. Almeno due delle edizioni antecedenti al 1563 – anno di pubblicazione della *Recepte* – furono curate da riformati: sono le edizioni di Olivétan e Castellion. Pierre Robert Olivétan (1506-1538)⁸⁸¹, autore della prima Bibbia riformata in francese, nell'anno della sua morte diede alle stampe i *Livres de Sahmoh*⁸⁸². Nel 1555 fu la volta de i *Livres de Salomon*, pubblicati da Sébastien Castellion (1515-1563)⁸⁸³, teologo e umanista protestante, che ruppe con Calvino proprio per alcune divergenze tra cui la rigidità confessionale ma anche la posizione del *Cantico dei Cantici* nel canone riformato. Ora, tornando ai nostri ragionamenti, il fatto che Palissy scelga quali fonti principali del giardino proprio la *Sapienza* e l'*Ecclesiastico*, ovvero due libri controversi dal pensiero riformato – che non compaiono nella Confessione di La Rochelle, è un dato che merita di essere sottolineato.

Il libro della Sapienza venne anche chiamato *Saggezza di Salomone*⁸⁸⁴ perché come la maggior parte dei libri sapienziali, fu attribuito al saggio re dell'Antico Testamento. In realtà, questo testo derivava dagli scritti prodotti nel contesto del giudaismo alessandrino e, nella sua prima stesura, fu redatto in greco da un autore anonimo, probabilmente un ebreo che si rivolgeva ai suoi correligionari tra il 30 e il 20 a.C., ossia nel periodo in cui l'Egitto fu occupato dai romani⁸⁸⁵. Il libro si presenta come una "testimonianza dell'agonia del popolo eletto stretto fra la persecuzione e la seduzione"⁸⁸⁶ e si sviluppa in tre momenti. Il primo si concentra su tematiche escatologiche, il secondo è dedicato

⁸⁷⁹ "Nous connaissons ces livres être canoniques et règle très certaine de notre foi (Ps 12.7 ; Ps 19.8-9), non tant par le commun accord et consentement de l'Eglise, que par le témoignage et persuasion intérieure du Saint-Esprit qui les nous fait discerner d'avec les autres livres ecclésiastiques. Sur lesquels, encore qu'ils soient utiles, on ne peut fonder aucun article de foi." *Confession de la Rochelle*, 1559.

⁸⁸⁰ Si veda al proposito l'introduzione di Max Engammare all'edizione des *Livres de Salomon* di Sebastien Castellion. Cf. CASTELLION 2008 [1555].

⁸⁸¹ Su Olivétan si vedano gli atti del convegno a cura di ROUSSEL 1987 e la bibliografia relativa; su Olivétan e l'uso del Cantico dei cantici da parte dei riformati, si veda ENGAMMARE 1994.

⁸⁸² Si veda ENGAMMARE 2008, p. 10.

⁸⁸³ Su Castellion, oltre a ENGAMMARE 2008, si veda BUISSON 1892; GIRAN 1913; BAINTON 1951; KOT 1954; FELICI 2001; BRACALI 2001; SCHMID 2005.

⁸⁸⁴ Sul libro della *Sapienza* si veda GILBERT 1973 e 2011; LARCHER 1983-85; e QUINZIO 1994; BELLIA 2004.

⁸⁸⁵ Cf. VIGINI 2004, p. 8.

all'elogio della Sapienza, mentre il terzo è un commento all'*Esodo*. La Sapienza vi è presentata come lo specchio della volontà divina, strumento atto a "regolare e governare il mondo con bontà"⁸⁸⁷. Definita come il principio di coesione del Creato, che conserva ogni cosa e governa tutto l'universo, è rappresentata seduta in trono accanto a Dio. Dalla riflessione dell'autore sulle cause delle piaghe egiziane scaturisce inoltre una fortissima denuncia dell'idolatria. Per la nostra indagine, tenendo a mente le caratteristiche del giardino, è rilevante notare che nella *Sapienza* il tema della riproduzione delle immagini sacre diviene uno dei concetti principali. Tale particolarità potrebbe appunto fornire la chiave di lettura per comprendere le ragioni che guidarono il Nostro nella selezione delle sue fonti, aspetto su cui torneremo comunque in seguito.

L'*Ecclesiastico* o *Siracide*⁸⁸⁸, che risale al 180 a.C. circa, è uno dei più antichi libri deutero-canoniche dell'Antico Testamento, oltre che uno dei pochi testi biblici di cui viene chiaramente indicato l'autore, ovvero Ben Sira⁸⁸⁹, scriba e maestro di Sapienza vissuto con ogni probabilità a Gerusalemme. I cinquantuno capitoli che compongono il testo hanno un aspetto composito poiché sono formati da diverse forme letterarie - sentenze, ammonizioni, inni, preghiere ecc. sempre piuttosto brevi - che delineano tuttavia un insegnamento piuttosto unitario. L'obiettivo dell'autore è di avviare il lettore sulla via della vera sapienza, radicata nella religione e nella tradizione ebraica, in contrapposizione alla cultura ellenica che si andava affermando in quegli anni. Secondo Vigni, è in questo libro che la saggezza è espressa con maggior profondità "è lo spirito stesso nel quale anche tutti gli altri temi si congiungono e prendono luce"⁸⁹⁰. La sapienza consiste in due atteggiamenti che troviamo espressi anche nel giardino di Palissy: il timore di Dio e lo studio delle Scritture. Una parte importante è dedicata alla Creazione, pilastro della visione di Dio e del mondo di Ben Sira, ambito nel quale "si manifesta il mistero di Dio, ma anche la sua presenza misericordiosa"⁸⁹¹. Passi incantevoli, alcuni dei quali si possono accostare a brani del salmo centoquattro nonché alle descrizioni di Palissy, sono quelli scritti in lode alle bellezze e alla bontà dell'ordine del mondo. Nel capitolo XXIV, dove si

⁸⁸⁶ Cf. QUINZIO 1972, p.74.

⁸⁸⁷ Cf. VIGNI 2004, p. 9.

⁸⁸⁸ Sull'*Ecclesiastico* si veda QUINZIO 1973, pp. 80-88, GASTALDI 1989.

⁸⁸⁹ Cf. VIGNI 2007, p.7.

⁸⁹⁰ Ibidem.

⁸⁹¹ Idem, p. 12.

dipinge il giardino dell'Eden, grande valore viene attribuito alla presenza dell'acqua. La Sapienza parla in questi termini:

Io sono come un canale derivante da un fiume
e come un corso d'acqua sono uscita verso un giardino.
Ho detto: "Innaffierò il mio giardino
e irrigherò la mia aiuola".
Ed ecco il mio canale è diventato un fiume,
il mio fiume è diventato un mare
Farò risplendere il mio ammaestramento come l'aurora,
e la farò brillare nei luoghi più remoti.
Diffonderò il mio insegnamento come una profezia,
e la farò raggiungere alle generazioni future.

Nella prima parte di questo passo si riconosce lo stesso *topos* presente nel salmo, l'immagine del fiume che irriga il giardino e la pianura, garantendo prosperità e benessere agli esseri viventi. Grazie al commento di questi estratti (si vedano gli allegati per la citazione estesa) si chiarisce la scelta di Palissy e, al contempo, viene ricostruito il filo logico che lega fra loro le varie fonti sacre e il progetto di giardino. Ma andrei oltre questa osservazione. Nella seconda parte del passo la Sapienza si fa profetessa, e presenta la diffusione del proprio insegnamento come una vocazione senza limiti né spaziali – “nei luoghi più remoti”- né temporali – “alle generazioni future”. Una tale missione non può mancare di far pensare a quella che si era prefisso Palissy a Saintes, quella di divulgare l'insegnamento dei Vangeli secondo una lettura riformatrice della Chiesa, in opposizione con il Clero. Ecco che la scelta del Siracide potrebbe non essere casuale bensì corrispondere ad una quasi identificazione della missione dell'autore con quella della Sapienza così come viene descritta da Ben Sira, autore presunto di quest'opera. In modo più generale, questa volontà di convincere e diffondere un insegnamento è ovviamente una disposizione d'animo fondamentale per i protestanti dell'epoca.

Sempre nel *Siracide*, accanto alla visione molto positiva della Natura, si delinea un certo pessimismo nei confronti dell'Uomo, che echeggia la situazione delicata degli ebrei al momento della scrittura, e che i protestanti potevano sentire vicina alla loro visione della società negli anni sessanta del Cinquecento. L'identificazione dei riformati al popolo

ebreo è un *topos* che troviamo in vari autori protestanti dell'epoca⁸⁹², a cominciare da d'Aubigné, come lo ha dimostrato Olivier Millet che afferma "l'Eglise réformée s'identifie totalement à Israël en raison d'un combat qu'elle doit livrer contre ses adversaires"⁸⁹³. Questa identificazione rientra nella comprovata predilezione dei protestanti, a maggior ragione dei calvinisti, per l'Antico Testamento. Secondo Herbert Luthy, gli ugonotti e gli inglesi puritani ci vedevano il mezzo per ritrovare la purezza della Chiesa delle origini, nonce una fonte più potente e accattivante rispetto al Nuovo⁸⁹⁴. Inoltre secondo lo studioso, "It was in the books of Israel that they found their models, in those ordinary men and shepherds reasoning and arguing face to face with God, in the judges, prophets and popular leaders who rose against tyrannical rulers and corrupted priests, and for whom piety was not the sole duty of God's children, for they had also to bring about the reign of justice and the sanctification of this world."⁸⁹⁵

E' risaputa l'importanza che i primi riformati davano ai Salmi, e proprio nei suoi *Commentari*, Calvino usava metafore che si riferivano alla storia ebraica per evocare il presente di oppressione vissuto dai riformati, e assimila la Chiesa Romana a i nemici d'Israele⁸⁹⁶. L'identificazione dei protestanti alle vittime di un'oppressione giuridica e istituzionalizzata appare anche nel *Siracide*, ad esempio "Non metterti in causa davanti ad un giudice, perché la sentenza sarà in suo favore" (Sir. 8:17-19) che ricorda diversi passi della *Recepte* nei quali il Nostro accusa i giudici di ingiustizia e di corruzione⁸⁹⁷ - ma anche alcuni principi della dottrina calvinista come il fatto che la disciplina sapienziale "non è accessibile ai più"(6,23), un'affermazione che fa da eco alla credenza nella Predestinazione, una delle basi della dottrina calvinista. Secondo un altro teologo, Sergio Quinzio, questo libro sembra essere "un costante invito ad accontentarsi di questa realtà in quanto voluta da Dio (...), a non chiedersene ragione come invece disperatamente fanno Giobbe e il Salmista."⁸⁹⁸

⁸⁹² Sul tema si veda lo studio di riferimento di SOULIE 1992; DETMERS 2001; KAENNEL 2002; MILLET 2003.

⁸⁹³ Cf. MILLET 2003, p. 117.

⁸⁹⁴ Cf. LUTHY 1985, p. 379-380.

⁸⁹⁵ Ibidem.

⁸⁹⁶ Idem, p.121.

⁸⁹⁷ Ad esempio nella dedica al Duca di Montmorency: "Et l'occasion qui mouvoit aucuns Juges à estre un corps, et une ame, et une mesme volonté avec le Doyen et Chapitre mes parties, c'estoit parcequ'aucuns dedits Juges estoient parents dudit Doyen et Chapitre." O.C., p. 98.

⁸⁹⁸ Cf. QUINZIO 1973 p. 82.

Una simile visione rassegnata del mondo terreno e della condizione degli uomini corrisponde a quanto Palissy scrive all'inizio della *Recepte* riguardo alle persecuzioni contro i protestanti: "il est escrit que les enfants et esleus de Dieu, seront persecutez jusqu'à la fin, et chassez et moquez, bannis et exilez".⁸⁹⁹ La scelta di Palissy di porre frasi provenienti da questa raccolta "pessimistica" nei confronti dell'essere umano corrisponde alla delusione che esprime all'inizio della *Recepte*, e al contesto politico e religioso che il Nostro guarda preoccupato per sé e per il destino dei suoi correligionari. Per quanto riguarda invece *Sapienza*, occorre notare che il periodo della sua scrittura coincide con il tragico periodo della Diaspora egiziana degli ebrei generata dall'occupazione romana⁹⁰⁰, un evento storico nel quale i protestanti francesi, i quali fuggirono numerosi dalla loro terra⁹⁰¹, potevano riconoscere la propria situazione.

Adesso se analizziamo da più vicino le frasi scelte da Palissy, possiamo provare a tracciare un filo logico del messaggio. Il primo padiglione d'angolo introduce il tema della Sapienza, insegnando al visitatore che egli stesso è abitato dalla Sapienza divina. Il secondo messaggio è legato al necessario timore di Dio, che è "il commencement de Sapience". Vengono poi le condizioni per possedere la Sapienza e piacere a Dio, cioè avere un'anima senza peccati. I quattro primi padiglioni sono ornati da un'unica frase visibile all'interno del padiglione, scolpita sull'architrave rustico. Invece nei padiglioni verdi, il messaggio si fa più complesso, poiché tranne nel primo saranno visibili ben quattro frasi, una scritta all'esterno con i rami degli alberi che coprono la grotta, e tre all'interno scolpite sul fregio. Nel primo padiglione verde Palissy sceglie una frase che è una specie di riassunto di passi tratti da *Sapienza* e dai *Proverbi*, e si riferisce alla situazione religiosa: "Que lors que les fols périront, ils appelleront la Sapience, et elle se moquera d'eux, parcequ'ils n'ont tenu compte d'elle, lors qu'elle les appelloit par les carrefours, rues, lieux, assemblées et sermons publics."⁹⁰²

L'evocazione di una predica aperta, offerta nei luoghi pubblici è simile al modo di predicare dei primi pastori riformati, descritto nel racconto sugli inizi della Riforma in Saintonge. Quando Palissy ci narra dell'azione di Philibert Hamelin, che durante i suoi

⁸⁹⁹ O.C., p. 108.

⁹⁰⁰ Due opere di riferimento sulla storia del popolo ebreo sono NEHER 1962 e EISENBERG 2007. Ringrazio Elena Quaglia dei suggerimenti al riguardo.

⁹⁰¹ Sull'esilio oltreoceano dei protestanti francesi si veda LESTRINGANT 1996, sugli spostamenti in Europa si veda MILLER 1997.

⁹⁰² Cf. O.C., p. 173.

viaggi attraverso la regione predicava in ogni luogo “partout où il passoit” a piccoli gruppi di fedeli, esortando “le petit troupeau de l’assemblée de se congreger, de prier et s’exhorter l’un à l’autre”⁹⁰³, un’azione che gli varrà la pena di morte. Nel secondo padiglione verde i versetti riguardano la vita umana, le azioni giuste e la comunità – l’“Eglise des Justes”⁹⁰⁴ – riunita dal comune amore per la saggezza. Il terzo padiglione aggiunge una dimensione escatologica al percorso, promettendo la salvezza all’uomo sapiente. Queste scritte sono all’evidenza da mettere in relazione con l’apparenza del padiglione, ornato in modo più prezioso degli altri. Negli altri *cabinets* Palissy dichiarava di voler imitare le venature del diaspro e del marmo, invece in questo afferma voler collocarvi delle pietre preziose, che elenca: “calcidoines, jaspe, porfires, marbre, cristals, et autres cailloux riches et playsans à la veue.”⁹⁰⁵ Questo elenco di pietre preziose non può mancare di evocare la Gerusalemme celeste, evocata in un passo precedente della *Recepte*, quando l’interlocutore chiede spiegazioni sulle dodici pietre citate nell’*Apocalisse* di Giovanni⁹⁰⁶. Il passo dell’*Apocalisse* recita:

Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte. Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello. Colui che mi parlava aveva come misura una canna d'oro, per misurare la città, le sue porte e le sue mura. La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: misura dodici mila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono eguali. Ne misurò anche le mura: sono alte centoquarantaquattro braccia, secondo la misura in uso tra gli uomini adoperata dall'angelo. Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte sono dodici perle; ciascuna

⁹⁰³ O.C. p. 213.

⁹⁰⁴ Idem, p.92. Si nota di nuovo l’affermazione per contrapposizione: i protestanti sono i giusti opposti alla fuorviante Chiesa Romana.

⁹⁰⁵ Idem, p. 175.

⁹⁰⁶ Idem, pp. 152-153.

porta è formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente.⁹⁰⁷

Questo elenco di pietre è stato oggetto di numerose glosse in epoca medievale e moderna, in particolare nei cosiddetti lapidari, cioè dei trattati che elencavano le virtù magiche e medicinali dei minerali⁹⁰⁸. Il carattere simbolico delle pietre in relazione con la religione viene in questo passo mescolata con la spiegazione scientifica della loro formazione, mentre nel padiglione la loro presenza è accostata ai passi che evocano il “Regno Eterno”, il che fa pensare che Palissy con questo padiglione abbia voluto evocare la Città Eterna. Esiste una relazione effettiva tra l’aspetto delle grotte e le scritte che le ornano, anche nel caso del quarto gabinetto dove alludono ad una fontana, elemento presente nella descrizione e dall’ovvio spessore simbolico. Palissy esplicita questo legame, “ladite devise sera convenable en ce lieu, parceque dudit rocher sortira un grand nombre de pisseures d’eau”⁹⁰⁹. Infine il padiglione centrale comporta solo una frase, un forte monito relativo al tema principale del Siracide “Malediction à ceux qui rejettent Sapience”, che conclude in modo potente il percorso compiuto dal visitatore/lettore e non è altro che il messaggio sostanziale dell’intero giardino.

Questo padiglione centrale è anche l’unico ad avere una dimensione musicale con la presenza della banderuola musicale posta in alto dell’apice della piramide vegetale. E in questo modo si chiude il cerchio: il giardino è ispirato dal canto delle fanciulle, e la descrizione finisce con la musica, come se essa superasse comunque ogni parola umana. E’ ben conosciuta l’importanza che i riformati conferivano ai salmi, che viene ribadita da Calvino fin dalla prima edizione dell’*Istituzione Cristiana*, e dimostrata dall’impegno che mise il riformatore nella traduzione in francese dei centocinquanta salmi attribuiti a David, accompagnati di melodie destinate ad essere cantate durante il culto, pubblicati tra il 1539 e il 1562 a Strasburgo e Ginevra. A partire dal 1562, questo *corpus* è ampiamente diffuso nelle comunità francofone e conobbe numerose riedizioni⁹¹⁰. Nel giardino la musica è onnipresente, seguendo di nuovo un crescendo verso una maggior rusticità: dalle voci delle fanciulle si passa alla voce del vento nella banderuola musicale

⁹⁰⁷ Ap. 21: 11-21.

⁹⁰⁸ Sui lapidari nel XVI secolo si veda il recente studio CHAYES 2010.

⁹⁰⁹ Cf. O.C.,p. 177.

⁹¹⁰ Sul ruolo della musica nel pensiero calvinista si veda WEBER 1985; GARSIDE 1979 e sul *Psautier Huguenot* in particolare si veda DOUEN 1878; WEBER 1985; WEEDA 2002 e 2009, HIGMAN 2012.

del padiglione centrale, e la dimensione umana scompare per lasciare “suonare” la Natura.

A proposito della messa in scena della Scrittura, Amico scrive “ In having nature preach the Gospel in this way, Palissy unites the two ways by which humanity can know god: Nature and the Word.”⁹¹¹ Il giardino è in effetti l’incarnazione della Sapienza, e il portatore di un insegnamento che ci conduce verso la conoscenza di Dio, lungi dalle follie della civiltà. Come già detto, gli unici libri validi per Palissy, come per Calvino, sono la Creazione e la Scrittura, ed è in questo senso che dobbiamo capire il suo rifiuto di ornare il giardino con ornamenti che non siano passi biblici e la stessa Natura. Il giardino di Palissy sarebbe la versione riformata del giardino all’italiana umanistico? Sarebbe allora un giardino di saggezza opposto ai giardini di puro piacere, - rappresentati dal giardino dell’*Hypnerotomachia Poliphili*, referencia che Palissy cita per meglio respingerla⁹¹²-? Le considerazioni che sono state appena fatte e che dimostrano la straordinaria coerenza della creazione palissiana nella sua impronta sacra permettono di accettare questa lettura molto convincente che fu adottata già da Polizzi, Lestringant e Amico, ciascuno con le sue differenze. La volontà di ridare in un certo modo al giardino il suo valore cristiano in un tempo in cui è la mitologia che prevale in questi ambiti, si ritrova in molto molto chiaro nell’opera di un illustre pensatore, anche lui riformatore anche se non protestante : il *Convivium Religiosum* di Erasmo.

Vedremo adesso quali sono le numerose corrispondenze che emergono dal confronto tra i due testi, e quali punti di riflessione può offrire.

IV.3.c. Echi erasmiani

Il *Convivium religiosum* è un dialogo che fu pubblicato per la prima volta a Basilea, all’interno delle *Colloquia familiaria*, nel marzo del 1522, e che conobbe un’immediata seconda edizione pochi mesi più tardi, nell’agosto di quello stesso anno. Il contesto che fa da retroscena alla seconda edizione rivista merita di essere ricordato: il 13 aprile del 1522 ebbe infatti luogo a Basilea un banchetto di pensatori eterodossi i quali, desiderosi di rompere con la Chiesa romana, compiuto l’atto provocatorio di mangiare un maiale

⁹¹¹ Cf. AMICO 1996, p. 165.

durante il periodo della Quaresima. A questo episodio fece seguito una missiva di Erasmo indirizzata al Vescovo della città, con la quale l'umanista rivendicava una maggiore libertà religiosa, esprimendo al contempo però una condanna a proposito di ciò che viene definito l'«infelix convivium»⁹¹³. Nello stesso modo, la nuova versione del *Convivium religiosum* rivolgeva i suoi biasimi sia agli ecclesiastici cattolici colpevoli di ingordigia, sia agli atteggiamenti esasperati di alcuni riformati, al fine di mostrare loro «quale deve essere il pasto di tutti i cristiani», affinché «alcuni preti e monaci vedano quanto sono lontani dalla perfezione»⁹¹⁴.

Il *Convivium* è un breve racconto che mette in scena una conversazione tra cinque personaggi che passeggiano, conversano e pranzano nel giardino della proprietà suburbana di uno di loro, Eusebio. Fin dalle prime righe l'opposizione città/peccato e campagna/virtù è annunciata da Eusebio con la denuncia degli uomini che privilegiano la vita in città a scapito di quella in campagna: «Mi sembra strano che ci sia gente che ama vivere in fumose città proprio adesso che in campagna tutto è fiorito e ridente»⁹¹⁵. Timoteo risponde che coloro che rimangono in città lo fanno per aumentare il proprio profitto oppure, come Socrate, per intrattenersi con altri ed imparare maggiormente. A questa formulazione Eusebio risponde con la citazione che serve da premessa a questo capitolo⁹¹⁶ aggiungendo che la Natura insegna che «la sapienza è pari alla bontà di Dio Creatore»⁹¹⁷. Fin dall'inizio del dialogo trova perciò spazio il tema sapienziale - tanto caro a Palissy - inteso come opposizione tra la cupidigia di chi vive in città e la saggezza presente nella Natura.

Erasmo parla inoltre di una Natura loquace, idea che non può mancare di ricordare l'invenzione palissiana delle lettere formate dai rami dei vegetali affinché «gli uomini che rigetteranno Sapienza, disciplina e dottrina siano anche condannati dalle testimonianze delle anime vegetative e insensibili»⁹¹⁸. In entrambi i testi la Natura è colei che può

⁹¹² Cf. O.C. p.91: "Je says qu'aucuns ignorans ennemis de vertu, et calomniateurs diront que le dessein de ce jardin est un songe seulement, et le voudront, peut-estre comparer au songe de Poliphile".

⁹¹³ La lettera, o *Epistola apologetica de interdico esu carniū deque simili bus hominum constitutionibus*, si trova in ALLEN 1967.Cf. BIERLAIRE 1977, p. 53.

⁹¹⁴ Idem, p. 54.

⁹¹⁵ Cf. ERASMO 1522 [2002], p. 231.

⁹¹⁶ Idem, p. 231 "[...] Sebbene a mio parere la Natura non sia muta, ma loquace per molti versi, ed essa insegni molte cose a chi la contempla, se trova un uomo attento e docile. Cos'altro proclama l'aspetto così ameno della Natura in primavera, se non la sapienza pari alla bontà di Dio creatore?".

⁹¹⁷ Idem, p. 233.

⁹¹⁸ O.C., p.173.

insegnare agli uomini, è la fonte diretta della Sapienza, superiore ad ogni altra, e in entrambi sottintende una grande criticità nei confronti dell'Uomo. All'entrata del giardino di Eusebio, proprio sulla porta della casa, è dipinto San Pietro, scelta che l'oste commenta in questo modo: «Preferisco lui a custodire la soglia piuttosto che Mercurii, Centauri e altri mostri che alcuni dipingono sulle loro porte (...) questo è più degno di un cristiano»⁹¹⁹. Appare qui - e poco dopo a proposito della statua di Gesù Cristo che l'oste dichiara aver scelto al posto di quella di Priapo - una critica alla moda delle rappresentazioni mitologiche comune al grande umanista e a Palissy.

Nel *Dialogus Ciceronianus* il filosofo di Rotterdam ritiene che «nei dipinti, i nostri occhi sono cattivati con più frequenza da Giove che si trasforma in pioggia per cadere nel grembo di Danae, che da Gabriele che annuncia alla Vergine la sua concezione divina. Il ratto di Ganimede ci seduce più che l'Ascensione del Signore; i nostri occhi si divertono più con la rappresentazione dei baccanali o le feste del Termine, piene di indecenze e di oscenità, che con la resurrezione di Lazzaro e il battesimo di Cristo»⁹²⁰. Da grande conoscitore della mitologia antica, Erasmo non aderì alla condanna drastica che ne fecero Lutero e Calvino. Tuttavia, l'umanista dichiara di prediligere le rappresentazioni sacre a quelle profane le quali, in effetti, restano assenti dal giardino del *Convivium*. Assieme alla rappresentazione dell'apostolo, tre iscrizioni - riportate in lingue diverse - introducono il visitatore nel giardino: «Se vuoi entrare nella vita, osserva i comandamenti» (Mat. 19:17); «Ravvedetevi adunque e convertitevi» (Atti 3: 19); «Il Giusto vivrà per la sua fede» (Abacuc 2:4). L'esegesi proposta da Eusebio è un'esortazione a distogliere dai vizi per rivolgersi all'amore per la pietà, poiché la vita eterna non ci è data grazie alle opere ma per la fede nel Vangelo: il che vale come un'esortazione a conservare i precetti evangelici per rimanere sulla strada che conduce alla vita immortale.

Entrati nel recinto, i protagonisti incontrano una cappella ornata da una statua di Gesù Cristo che reca le seguenti iscrizioni: «Sono la via, la verità e la vita»; «Sono l'Alfa e l'Omega»; «Venite figli, ascoltate: vi insegnerò il timor di Dio»⁹²¹. Questi versetti invitano i visitatori a raccogliersi in preghiera prima di continuare il proprio cammino. Subito dopo, agli attori del *Convivium* appare una fonte che rappresenta «l'unica fontana che rinfranca con acqua celeste tutti coloro che sono affaticati e appesantiti, e alla quale

⁹¹⁹ Cf. ERASMO 1522 [2002], p. 235.

⁹²⁰ Cf. ERASMO 1528, citato in PANOFKY 1969, p.212.

anela l'anima provata dai mali di questo mondo»⁹²². Questa fontana, dall'esplicito significato spirituale, serve a dissetare il desiderio di alzare la propria mente verso Dio. Non è fatta di marmo come crede Timoteo, bensì di polvere di cemento, «una graziosa impostura»⁹²³ che serve a ricordare che «Non di rado l'aspetto inganna»⁹²⁴.

A proposito dell'imitazione Eusebio afferma che «proviamo un doppio piacere quando osserviamo una gara tra un fiore dipinto e uno vivo, e in uno ammiriamo l'arte della natura, e nell'altro il genio del pittore. In entrambi c'è la benignità di Dio (...)»⁹²⁵. Questa visione benevola dell'arte illusionistica e naturalistica sarebbe probabilmente piaciuta al Nostro, che fa della Natura l'unico suo modello e riconosce nel proprio talento artistico un dono di Dio. Inoltre, l'imitazione di un materiale naturale pregiato per mezzo di un altro più umile offre un parallelo convincente con l'arte di Palissy, che imita le pietre preziose tramite l'uso dello smalto e della ceramica. Proseguendo nella lettura del testo erasmiano sui passi dei cinque protagonisti l'autore suggerisce la struttura del giardino, che è diviso da quattro viali orientati verso i quattro punti cardinali, esattamente come nella pianta descritta dal Nostro nella *Recepte*, quasi a voler porre simbolicamente il giardino al centro del Mondo. Durante il pranzo, Eusebio insiste sull'umiltà dei materiali e dei cibi che offre ai suoi ospiti, che sono "conditi" non da salse gustose, bensì da citazioni tratte dalla Bibbia. Gli ospiti, in effetti, scambiano tra loro dotte considerazioni su problemi teologici e morali⁹²⁶, dopo le quali l'oste distribuisce dei doni tra i quali il libro sapienziale dei *Proverbi* che «insegna la sapienza», e viene offerto al più anziano dei commensali perché «a colui che possiede la sapienza si dia sapienza»⁹²⁷.

Da questo breve estratto del *Convivium* vediamo che il racconto di Erasmo manifesta con il progetto di Palissy delle corrispondenze che non è stato possibile rintracciare in alcun altro giardino di nostra conoscenza: l'esortazione a ritrovare la Natura e a valorizzare le campagne, l'impronta esclusivamente cristiana e la critica alla rappresentazione di soggetti pagani; e ancora, il richiamo alla sobrietà, che si ritrova nell'imitazione di materie pregiate tramite l'impiego di materiali umili e, ovviamente, l'inserimento di frasi bibliche che raccomandano di tenere un comportamento saggio e misurato, in contrapposizione

⁹²¹ Cf. ERASMO 1522 [2002], p.237.

⁹²² Ibidem.

⁹²³ Idem, p.241.

⁹²⁴ Ibidem.

⁹²⁵ Ibidem.

⁹²⁶ Sul significato del dialogo del *Convivium* si veda BIERLAIRE 1977, pp. 53-57; RUMMEL 1998.

con la follia degli uomini. Possiamo osservare inoltre come la critica verso le immagini sia maggiore in Palissy che in Erasmo, il quale, lungo la passeggiata nel suo giardino letterario predispone alcune rappresentazioni sacre, allo scopo di scandire il ritmo simbolico del cammino, fornendo al contempo alcuni moniti al suo visitatore.

Se per Erasmo queste figurazioni si contrappongono alle illustrazioni mitologiche che adornavano i giardini dell'epoca, in Palissy scompaiono completamente dallo spazio ideale, decorato con le sole scritte. L'assenza totale di immagini, il fatto di aver scelto dei passi tratti da un testo in parte dedicato alla denuncia dell'idolatria quale appunto la *Sapienza* e, infine, il contesto stesso della scrittura – ricordiamo che Palissy era appena stato incarcerato per atti di iconoclastia – sono chiari indizi di un legame con la dottrina riformata sull'uso delle immagini. Dal confronto con i propositi espressi nel *Convivium* sembra di poter dedurre che con il suo giardino Palissy abbia compiuto il passo che Erasmo non avrebbe mai portato a termine. La critica erasmiana anelava infatti a una riforma della Chiesa che doveva restare però interna alla stessa, in netto contrasto perciò con le posizioni di chi auspicava una frattura con l'ortodossia romana. In questi termini, nel giardino erasmiano si può cogliere il riflesso del pensiero evangelico, più ponderato rispetto a quello di Palissy.

Ad ogni modo, le risposdenze fra l'opera del Nostro e la riflessione erasmiana non si fermano alla descrizione di un giardino ideale: nella *Recepte*, subito dopo la descrizione del suo *jardin delectable*, Palissy mette in scena un dialogo sorprendente, che non può mancare di evocare il *Moriae Encomium* pubblicato nel 1511 a Parigi.

IV.4. La Querelle des instruments

La critica all'umana follia tocca l'apice alla fine della descrizione del giardino quando, raccontando di una sua passeggiata nella Natura avvenuta in sogno, Palissy ricorda della meraviglia provata di fronte alla saggezza presente nelle piante e negli animali, al confronto della quale la spregiudicata deforestazione, nonché l'atteggiamento frivolo degli uomini che si allontanano dall'agricoltura, appaiono all'autore come evidente segno della corruzione dei suoi tempi. Palissy contrappone molto esplicitamente i progressi raggiunti dall'arte della guerra, sempre più raffinata e innovativa, all'arte dell'agricoltura,

⁹²⁷ Cf. ERASMO 1522 (2002), p. 301.

le cui tecniche restavano obsolete e inefficienti⁹²⁸. A questo proposito Responce, l'interlocutore del portavoce dell'autore, chiede a *Demande* di precisare quali sono gli strumenti necessari alla realizzazione del giardino, domanda che serve da spunto per introdurre una digressione dal tono satirico, del tutto inedito rispetto al resto dell'opera. La prima cosa da notare è che Responce - portavoce di Palissy - per rispondere al suo interlocutore non fa riferimento agli strumenti agricoli, come uno se lo potrebbe aspettare, bensì a quelli propri dell'architettura, confermando l'idea di un giardino estremamente regolare, disegnato con il righello e il filo a piombo, non solo per la progettazione dei padiglioni ma anche per la planimetria che, l'abbiamo visto, propone una struttura estremamente simmetrica e semplificata. Inoltre descrivere la strumentazione utile al mestiere dell'architettura è senz'altro per lui un modo di ribadire la necessità della progettazione, e dunque del lavoro concettuale di *inventio*, accanto alla *praxis* della realizzazione concreta. Ma lo scopo principale di Palissy nel mettere in scena questi oggetti è tutt'altro, ed è legato al loro valore altamente simbolico, assente negli attrezzi del giardiniere.

Gli strumenti enumerati sono il compasso, il righello, il piombino, la livella, la squadra, la "riga a T"⁹²⁹ detta *sauterelle* (ossia "cavalletta") e l'astrolabio. Dopo averli elencati, comincia la narrazione di un secondo sogno, in qualche modo opposto al primo che era idilliaco. In questa *rêverie* gli strumenti sono dotati di parola e litigano per sapere chi di loro prevalga sugli altri. L'idea di un simile battibecco tra gli attrezzi del mestiere dell'architetto è particolarmente rara se non addirittura unica - a nostra conoscenza non ci sono altri esempi conosciuti⁹³⁰ - e merita perciò di essere approfondita, a maggior ragione perché non è stata mai analizzata in dettaglio. Da notare che per ciascuno degli strumenti protagonisti della *querelle* Palissy gioca sull'ambiguità fra significato proprio e significato intrinseco. Gli strumenti citati sono tutti, anche quando sono presi individualmente, degli attributi della rappresentazione dell'Architettura, intesa come una delle arti liberali più spesso rappresentata in epoca moderna. Il compasso, per esempio, difende la sua importanza dicendo che rappresenta la misura del comportamento affermando «[...] quand on veut reprouver un homme de sa despenche superflue, on

⁹²⁸ Cf. O.C., pp. 195-196.

⁹²⁹ E' composta da due righelli di stessa dimensione assemblate assieme per formare una specie di compasso in modo che i due elementi, essendo mobili, possano tracciare ogni tipo di angolo.

⁹³⁰ E' anche il parere dei curatori delle *Opere complete*. Cf. O.C. p. 197.

l'admoneste de vivre par compas»⁹³¹. Il compasso è uno strumento dalla simbologia secolare, che troviamo spesso usato nell'iconografia rinascimentale proprio per la ricchezza dei suoi significati. Oltre ad essere l'attributo prediletto della virtù della misura, come viene ricordato da Palissy, simboleggia anche la prudenza, la giustizia, il lavoro o la verità⁹³². Per le confraternite di muratori, il compasso era ovviamente uno strumento fondamentale sia a livello della pratica che della rappresentazione, ed era il sinonimo di misura, ordine e pensiero⁹³³.

Viene poi il turno della squadra, che rivendica la propria rilevanza ricordando che permette di tagliare le pietre ad angolo retto, funzione indispensabile per la costruzione degli edifici. Difficilmente in questo impiego dell'espressione "pietra angolare", e dato i costanti riferimenti che fa il Nostro alle Sacre Scritture, si può non cogliere il doppio significato, che fa da eco al libro di Isaia⁹³⁴ dove appare la stessa espressione, ripresa poi nell'Epistola di Pietro⁹³⁵. Il libro di Isaia viene altrove citato da Palissy, ad esempio nel quarto padiglione verde⁹³⁶, e questi ripetuti rimandi al profeta fanno pensare che si tratti di una delle principali letture bibliche del Nostro. In questo testo viene evocata la deportazione del popolo ebreo da Gerusalemme a Babilonia, e il suo ritorno con la costruzione del tempio. Nel capitolo ventotto Dio risponde ai nemici della fede che affermano " (...) abbiám fatto della menzogna il nostro rifugio e ci siamo messi al sicuro dietro la frode" nel seguente modo : " Ecco, io ho posto come fondamento in Sion, una pietra, una pietra provata, una pietra angolare preziosa, un fondamento solido; chi confiderà in essa non avrà fretta di fuggire. Io prenderò il diritto per livello, e la giustizia per piombino; la grandine spazzerà via il rifugio di menzogna, e le acque inonderanno il vostro ricetto" (Isaia 28:16-17). In questo passo possiamo notare numerose similitudini con il testo di Palissy, e il valore simbolico moraleggiante degli strumenti dell'architettura viene confermato in modo limpido dalla Scrittura. Chiariti questi riferimenti, il discorso della squadra si carica di profondi significati religiosi, che fanno di essa lo strumento indispensabile alla costruzione della Chiesa cristiana delle origini, che era allora "retta" contrariamente alla chiesa cinquecentesca. Ancora prima di diventare il simbolo per

⁹³¹ Cf. O.C., p.199.

⁹³² Cf. TERVARENT 1958, p. 110.

⁹³³ Sul significato occulto del compasso si veda COSTA DE BEAUREGARD 1979.

⁹³⁴ Isaia 28:16-17.

⁹³⁵ Prima *Epistola* di Pietro, II, 6.

⁹³⁶ Cf. O.C. p. 178.

eccellenza della massoneria, il compasso assieme alla squadra erano gli attributi dei compagni, e poi divennero i simboli per eccellenza della massoneria, per la quale assumono il significato della superiorità del potere dello spirito - il compasso - sulla materia - la squadra -, e dunque anche in questo caso sono legati all'idea di spiritualità. Dopo la messa in scena di questi due strumenti la disputa continua con il righello, altro attributo dell'architettura, che dichiara essere garante di rettitudine «[...] je fay tout marcher droit devant moy; aussy quand un homme est mal-vivant, on dit qu'il vit desreiglement, qui est autant dire, que sans moy, il ne peut vivre droitement»⁹³⁷. Qui l'idea di "droiture" è ovviamente carica di una valenza morale oltre che tecnica, come per ogni strumento citato: viene poi il turno della livella che difende il suo ruolo nell'arte di edificare. Se la squadra è essenziale nel porre le basi degli edifici, la livella lo è per la costruzione di tetti e piazze e è usata anche nell'arte militare. Nell'interpretazione massonica la livella è simbolo di «accrescimento del sapere cognitivo, dello studio, dell'erudizione»⁹³⁸.

Fin dal principio del racconto, l'ambiguità fra significato effettivo e rimando simbolico degli attrezzi gioca un ruolo canzonatorio, in virtù del quale l'autore esprime una dura critica alla società che lo circonda. Dopo aver dato voce a tutti gli strumenti, il narratore è scelto come giudice della disputa, ma invece di dar ragione all'uno o all'altro, egli fa valere la superiorità dell'Uomo in quanto inventore degli altri. Quest'affermazione viene però derisa dagli stessi attrezzi, che vedono nell'essere umano solo follia e cattiveria, dovute alla mancanza di linee dritte nella sua testa. A questo punto la questione assume le dimensioni di un *pamphlet* sulla follia degli uomini, nel quale il narratore decide di misurare il capo di diverse persone al fine di dimostrarne la saggezza. Ben presto il protagonista si rende conto che i suoi simili non hanno nessuna proporzione ne misura: Vedendo questo, mi prese la voglia di misurare la testa di un uomo, per sapere direttamente le sue misure, (...) ma in ogni modo non riuscii mai a trovare una misura certa, perché le follie che erano in questa testa la facevano cambiare misure (...) e in un instante, trovavo che le linee dritte erano diventate oblique.⁹³⁹

⁹³⁷ Ibidem.

⁹³⁸ Cf. D'ALONZO 2012, p. 21.

⁹³⁹ Cf. O.C., p.199-200: "Quoy voyant, il me print envie de mesurer la teste d'un homme, pour savoir directement ses mesures, (...) mais quoy qu'il en soit je n'y seu jamais trouver une mesure asseurée, parce que les folies qui estoient en ladicte teste, luy faisoient changer ses mesures (...) et en un moment, je trouvois que les lignes directes s'estoyent rendues obliques."

Non riuscendo a misurare la testa dell'uomo perché non contiene nessuna linea retta, il protagonista decide di avviare un'analisi che s'ispira all'alchimia e alla ricerca della pietra della follia, tema che si incontra di frequente nella cultura tardo medievale e rinascimentale⁹⁴⁰. Come si può vedere nel celeberrimo quadro di Hieronimus Bosch (fig.90), la litotomia cambia significato in epoca moderna: quella che era un'autentica pratica chirurgica fin da Ippocrate⁹⁴¹, viene derisa durante il Rinascimento fino ad essere usata per rappresentare il ciarlatanismo e la credulità⁹⁴².

Il fatto che Palissy faccia ricorso proprio a questo procedimento, mettendolo però in ridicolo come dimostra l'uso insistito del vocabolario alchemico, "calcination, distillation, sublimation et autres examens faits par matrats"⁹⁴³, rientra nel tono satirico dell'insieme: folli sono gli strumenti che litigano, folle è il narratore che sta usando mezzi alchemici⁹⁴⁴ e folli sono, ovviamente, i soggetti esaminati. Questi ultimi sono nove di cui il primo è uno sconosciuto caratterizzato da una testa piena di avarizia e ambizione mentre il secondo è un "Limosin"⁹⁴⁵ il cui mestiere è quello di truccare le spezie proposte in vendita, mescolandovi varie sostanze. Per difendersi egli pretende che il suo inganno sia una saggezza, perché secondo lui è meglio essere dannato che povero, argomento così blasfemo che Responce non si prende nemmeno la briga di controbattere. Il terzo personaggio è un fanciullo probabilmente di nobile estrazione, biasimato perché colpevole di frivolezza nel modo di vestire: in questo caso Palissy fa riferimento a una moda di corte che consisteva nel lacerare le calze, usanza che, ad avviso dell'autore, doveva rappresentare un chiaro segno di follia. Viene poi il turno della moglie di un ufficiale reale, biasimata per la sua civetteria perché abbigliata con indumenti indecenti tra cui in particolare un "guardinfante" che ne rigonfia il vestito, secondo una prassi apertamente denunciata dai riformati, come viene ribadito dai sinodi di Orléans (1576) e

⁹⁴⁰ Cf. VALLESE 1983.

⁹⁴¹ Si trattava di asportare i calcoli renali tramite un taglio, operazione alquanto pericolosa e tuttavia praticata fino al XVIII secolo. Già Ippocrate nel suo giuramento ne condannava la pratica. Cf. LAHARI 1991,

⁹⁴² Sul tema della follia in epoca moderna la bibliografia è sterminata, e rimanderei ovviamente al classico FOUCAULT 1972; alla raccolta a cura di CASTELLI 1971 nonché a GRASSI 1986. Sull'iconografia della follia nel Rinascimento invece si veda HORSTKOTTE 1994, LEROUX 2012.

⁹⁴³ Cf. O.C., p.200.

⁹⁴⁴ Pur avendo delle affinità con l'alchimia nel vocabolario che usa, nel tipo di esperimenti che descrive, o perché possiede una pietra che chiama *filosofale* -, Palissy ne parla spesso in modo negativo, sia nella *Recepte* che nei *Discours*. Lo stesso titolo della *Recepte* si richiama alle pubblicazioni alchemiche, ma Palissy la chiama "véritable" proprio in reazione alle *receptes* ossia le ricette menzognere degli alchimisti. Su Palissy e l'alchimia si veda DEBUS 1991; CAMERON 1992 [2010], p. 137; CEARD 1992 [2010].

⁹⁴⁵ Dalla regione del Limousin, nel centro della Francia.

di La Rochelle (1581)⁹⁴⁶. Il peccato di vanità della signora genera le devianze del marito, a suo turno colpevole di aver commesso dei furti per ripagare le stravaganze della moglie. Il sesto caso esaminato è quello di un canonico “nemico di coloro che parlano delle autorità della Sacra Scrittura”⁹⁴⁷, accusato di cupidigia ma anche di nicodemismo⁹⁴⁸, in quanto reo confesso di condividere segretamente la causa dei protestanti ma di celare il suo credo per non compromettere la propria posizione. Il settimo, ancora più altolocato sulla scala sociale, è un presidente di Capitolo, che resiste all’esame e rifiuta di sottomettersi. Egli concentra i diversi peccati dei suoi contemporanei - assassinio, collera, ambizione, superbia, concubinato – ma si rivendica saggio perché vive secondo il suo piacere. L’ottavo caso riguarda la testa di un giudice, anche lui mosso dalla cupidigia, che fa “la guerra al Vangelo” per preservare i suoi interessi, o “bénéfices”⁹⁴⁹.

Infine viene preso in esame un consigliere del Parlamento di Bordeaux - cioè colui che per sua funzione avrebbe il compito di giudicare tutti gli altri – il quale a sua volta esprime una cinica versione dell’idea di saggezza, intesa come capacità di sfruttare i privilegi di cui si gode per trarne un proprio personale profitto. All’apice della follia, di fronte all’insolente immoralità di quest’ultimo personaggio “fin gautier” - cioè molto furbo-, Palissy si rivolge ai suoi correligionari con una preghiera dai toni pessimistici. La scena è la stessa proposta all’inizio della descrizione del giardino e serve per ribadire la convinzione che chi cerca di seguire l’insegnamento di Dio “par lignes directes” è condannato sulla terra a essere perseguitato⁹⁵⁰. Con quest’ultima drammatica previsione circa il futuro della Riforma in Francia Palissy chiude il tema della follia e del rifugio: solo il “capitaine e notre Seigneur Jésus Christ” è il protettore dei cristiani, Egli solo saprà riconoscerli. L’esortazione del narratore riguarda la necessità di tornare alla “prima semplicità”, per recuperare la rusticità della vita primitiva quale unico atteggiamento moralmente ammissibile. Per contrasto i nove casi presi in esame nella *Querelle* – e forse non è un caso se sono nove proprio come il numero dei padiglioni – intendono offrire un campionario completo della parte corrotta della società: nessuno ne è salvo, non il fanciullo o l’uomo o la donna, non il povero e non il ricco, ancor meno il rappresentante

⁹⁴⁶ Il guardinfante era una sottana cerchiata di stecche e funicelle rigide, che si portava sotto la gonna dell’abito per tenerla allargata.

⁹⁴⁷ Cf. O.C. p. 202.

⁹⁴⁸ Atteggiamento vivamente condannato da Calvino. Cf. *Excuse à Messieurs les Nicodemites...*, in *Recueil des opuscules*, Genève, 1566, p. 790.

⁹⁴⁹ I “bénéfices” erano generalmente dei beni terreni conferiti assieme ad un incarico, politico o ecclesistico.

del potere temporale o quello del potere spirituale.

Come abbiamo visto, il gioco di rimandi con la simbologia degli strumenti dell'architetto fa pensare ai codici usati dalla massoneria, sebbene in Francia non si possa parlare di questo fenomeno prima del XVIII secolo. Tuttavia, già nel corso del Cinquecento alcune associazioni di artigiani francesi chiamate i *Compagnons* si affermarono con forza, entrando in contrasto con le corporazioni fino ad allora predominanti nella struttura del lavoro artigiano⁹⁵¹. Con il termine *compagnonnage* si era soliti designare l'associazione di più operai appartenenti alla stessa categoria di mestiere, nell'intento di sostenersi attraverso prestazioni di mutuo soccorso. Gli operai delle corporazioni, chiamati *compagnons* già nel XV secolo, erano spesso itineranti e necessitavano di creare delle società, sorta di confraternite, che garantissero la loro difesa e la solidarietà, anche oltre agli incarichi di lavoro⁹⁵². Benché non sia mai stato appurata l'esistenza di effettivi rapporti con la massoneria, alcuni autori sono propensi a credere che essa derivi da alcune logge di *compagnons*, dato che entrambe rivendicano lo stesso fondatore, cioè il mitico architetto del tempio di Salomone, Hiram⁹⁵³.

La principale differenza tra massoni e compagni è che questi ultimi sono depositari di una cultura operaia che è prima di tutto una pratica, un *savoir-faire* inseparabile dalla manualità del mestiere, mentre la massoneria è decisamente più concettuale. Essa è inoltre strutturata secondo una gerarchia – apprendista, compagno e maestro – assente nei compagni, per i quali l'esigenza primaria era piuttosto quella di stabilire un'autentica uguaglianza tra i vari membri⁹⁵⁴. Alcuni parallelismi si rintracciano per quanto riguarda le norme di riconoscimento. Per esempio, al periodo compreso fra il 1514 e il nono decennio del Secolo risalgono alcuni documenti attestanti il fatto che i compagni stampatori di Lione e di Ginevra erano organizzati in associazioni di difesa: viaggiavano, scioperavano e praticavano cerimonie di iniziazione durante le quali venivano ripetuti alcuni segni di riconoscimento⁹⁵⁵. Dalla documentazione esistente non risulta che il Nostro fosse membro di una compagnia. Ciononostante l'ipotesi, peraltro

⁹⁵⁰ Cf. O.C., p.205.

⁹⁵¹ Sui *compagnons*, si veda DE CASTERA 1988; ICHER 1985.

⁹⁵² Cf. BONVOUS 1902.

⁹⁵³ Si veda DE CASTERA 1988, p. 32-33.

⁹⁵⁴ Idem, p. 33.

⁹⁵⁵ Sulla cultura del *compagnonnage* si veda ICHER 1992, DACHEZ 2006.

sostenuta da alcuni studiosi⁹⁵⁶, potrebbe non essere delle più assurde, anche in considerazione del fatto che la prima professione di Palissy come pittore su vetro potrebbe averlo portato a entrare in contatto con dei compagni, idea fra l'altro rafforzata dalla certezza che numerosi protagonisti della Riforma francese furono attivi come compagni.

La Riforma, con gli ideali di uguaglianza di cui si faceva interprete, tenendo conto anche delle esigenze delle classi più disagiate, incontrò in effetti le aspirazioni dei compagni nella loro lotta politica contro le corporazioni. Quest'adesione di una parte dei compagni alle idee riformate generò una scissione interna tra i *gavots*⁹⁵⁷ protestanti, opposta a quella dei *dévoirants*⁹⁵⁸ cattolici. Alla luce dell'alta considerazione riservata dal Nostro al lavoro manuale, ritenuto propedeutico alla costruzione del sapere, ma anche dei costanti riferimenti a Salomone presenti nella *Recepte*, meriterebbero allora di essere approfonditi i possibili rapporti di Palissy con i *compagnons*, ipotesi che andrebbe sostanziata con un'indagine sulla presenza dei *gavots* in Poitou, nonché dei compagni pittori su vetro e ceramisti.

In questo capitolo si è cercato di evidenziare quanto il giardino di Palissy sia la perfetta illustrazione di un giardino sacro e riformato, a livello formale quanto letterario. In assenza di immagini che illustrerebbero i temi biblici scelti dal Nostro, lo studio della pianta stessa e dei materiali usati ha evidenziato quali sono stati i riferimenti letterari per la costruzione mentale dell'opera. È essenziale insistere sul fatto che voler conferire un carattere sacro ad un giardino, sulla base di un salmo, non era affatto scontato in quel momento storico e nell'ambito della cultura artistica francese. Di recente un convegno fu dedicato alla questione del paesaggio sacro nel Rinascimento e alla riflessione attorno alla teoria secondo la quale esiste un rapporto tra lo sviluppo pittorico della rappresentazione del paesaggio e il contemporaneo distacco dalle tematiche sacre⁹⁵⁹. Tale visione della creazione in epoca moderna del paesaggio come tematica autonoma è oggi superata, e si oggi si tende invece a indagare sul valore profondamente sacro della rappresentazione della Natura nell'arte rinascimentale. Tuttavia, come lo fece notare Hervé Brunon, se confrontiamo le opere pittoriche con i giardini dell'epoca, appare una

⁹⁵⁶ Cf. ROSSI 1968, pp. 8-9, e Schuchard 2002, p. 258, e anche O.C., pp.197-198, nota 448.

⁹⁵⁷ Soprannome che deriva dalla loro origine geografica, la regione di Gap dove il ballo popolare era la *Gavotte*. Cf. DE CASTERA 1979, p. 21.

⁹⁵⁸ Da "Compagnons du Devoir", falegnami che si schierarono dalla parte cattolica.

curiosa ambiguità che risiede nell'opposizione tra il posto sempre maggiore occupato dalla Natura nelle opere religiose, mentre nei giardini per tutto il secolo prevalevano le tematiche profane e l'idea che un tale luogo poteva sviare il fedele dal suo dovere di cristiano⁹⁶⁰.

Il giardino, che nella Bibbia non è altro che il luogo più elevato della vita del cristiano, nel Cinquecento è impregnato di connotazioni amorali, incarnate dal lussurioso Priapo, sovrano in questi luoghi di piacere. Questa visione profana del giardino si contrapponeva ad ogni rappresentazione biblica⁹⁶¹, per cui l'esempio datoci da Palissy si rivela controcorrente, opposto ad esempio ai precetti enunciati da un Giovan Battista Armenini che raccomanda che nei giardini “ vi si fingono [...] cose allegre, come sono paesi dilettevoli, [...] vi siano fauni, satiri, silvani, centauri, mostri marini, con altre cose acquatiche e selvagge, nel modo che si trovano esser finte per i libri de'buoni poeti.”⁹⁶²

La creazione palissiana prefigura invece alcuni giardini successivi che seguiranno la linea cristiana, e penso in particolare al giardino ferrarese dell'Isola. Nel 1609 Federico Zuccari descrisse nelle sue relazioni di viaggio in Italia settentrionale l'Isola, una delle residenze della famiglia d'Este presso Pontelagoscuro al nord di Ferrara, che fu creata alla fine degli anni 1570 dallo zio del duca Alfonso II, ma che, già ai primi del Seicento, era all'abbandono. Si ergeva nella valle paludosa del Pô, su un gruppo di isole legate tra di loro con dei ponti, e comprendeva numerosi padiglioni interamente dipinti di verde e muniti di torri, che erano delle repliche delle sette basiliche di Roma, e una montagnola “fatta a mano”, ricoperta di alberi e sormontata da una capanna “in forma di un romitorio, fatta tutta di canne tessute insieme, che hanno durato quanto hanno potuto, ove tenea libri di Santi Padri, altri di spirituale ricreazione, con grotte sotto esso monte per il fresco”⁹⁶³. Il forte tenore spirituale, ma anche alcune soluzioni plastiche – i padiglioni verdi, i ponti tra le isole, le grotte e lo spazio dato alle Sacre Scritture - fanno da eco al testo palissiano, a tal punto che sarebbe interessante poter capire se la *Recepte*

⁹⁵⁹ Cf. RIBOUILLAUT 2011

⁹⁶⁰ Ad esempio il Cardinale Carlo Borromeo che nella lettera scritta al suo parente Giovanni Francesco Gambara il 30 gennaio 1580, conservata nella Biblioteca Ambrosiana, rimprovera la spesa eccessiva per il giardino della sua villa e la mancanza di strutture assistenziali per i profughi cattolici tedeschi nel parco della villa. Si veda BRUNON 2011 e FROMMEL 2009a.

⁹⁶¹ « En dehors de Moïse, les figurations de thèmes bibliques dans les jardins du XVII^e siècle se présentent peu ou prou comme des *unica*. » p. 292

⁹⁶² Cf. ARMENINI 1988 [1586], III, 13, pp. 224-225. Citato da Hervé Brunon in BRUNON 2011, p. 294.

⁹⁶³ Citato da HEIKAMP 1958.

ebbe una diffusione tale da poter essere conosciuta a Ferrara. Un elemento ricorrente è proprio la roccia, chiaro attributo dell'eremita, che era fondamentale a Gaillon, fu nel giardino del Nostro declinato in tutti i padiglioni, e poi divenne anche il fulcro nella delizia dell'Isola. La funzione meditativa della spelonca in questi esempi mi porta a pensare che si possa interpretare il percorso attraverso i padiglioni di Palissy come una specie di pellegrinaggio alla ricerca della sapienza, dove le grotte hanno un valore profondamente sacro⁹⁶⁴, e sono portatrici delle stesse connotazioni che descrive Du Bartas a proposito dell'Eden nella già citata *Seconde Sepmaine*:

Ore de tout bruit, pensif, il se retire,
Dans un antre couvert d'un naturel porphyre,
Que l'esgout d'un rocher par un air froid glacé,
De grotesques jadis semble avoir lambrissé :
Et se couchant, oisif ; une brasse sur terre
Sur un jaspe frangé d'un verdissant lierre,
De veines pourfilé, et feutré de toufeaux,
De mousse au poil frizé, s'endort au bord des eaux,
Qui captives tombant par des caneaux obliques,
Bou-bouillonantes font de plus douces musiques,
Que dans le Tivoli du prelat ferrarois,
Ne rendent à ce coup les hydrauliques vois...⁹⁶⁵

⁹⁶⁴ Contrariamente alle opinioni di A.M. Lecoq e Léonard N. Amico che ci leggono invece luoghi di illustrazione dell'inganno e della perdizione.

⁹⁶⁵ DU BARTAS 1991-1992 [1584], v. 493-504.

CAPITOLO V. "Creating Nature"⁹⁶⁶

V.1. Meraviglie a tavola

V.1.a. La teatralizzazione del banchetto

Nel capitolo introduttivo avevamo notato la situazione paradossale per la quale, a partire dall'Ottocento sino sostanzialmente ai giorni nostri, il biasimo della critica si concentrò proprio su quelle creazioni artistiche che invece, in vita, avevano assicurato al Nostro la stima dei suoi contemporanei, nonché il favore di potenti committenti dell'epoca. D'altra parte, ancora oggi, pur ammettendo il virtuosismo tecnico profuso dall'artista nella creazione delle sue *rustiques*, un osservatore dilettante potrebbe trovarsi disorientato di fronte alle scelte iconografiche che caratterizzano questa produzione.

Il fatto di non conoscerne il contesto di realizzazione, compromette infatti la possibilità di apprezzare a pieno non solo l'abilità con cui Palissy seppe tradurre in ceramica forme ed effetti della natura, ma anche i significati che potevano rivestire i soggetti rappresentati. Aldilà della versatilità di un canone estetico che condiziona spesso la capacità di valutare in maniera obiettiva realizzazioni di culture lontane dalla nostra, tutt'oggi rimane irrisolta la questione relativa alla funzione e alla ricezione delle *rustiques*. Vari possono essere – e vari sono stati – gli atteggiamenti adottati in merito all'osservazione del vasellame palissiano: il primo è stato quello di catalogarlo come ceramica di lusso, rispondente al cosiddetto gusto "manieristico", semplificandone la complessità, come spesso avviene nelle storiografie artistiche, propensa a voler classificare i reperti rinascimentali secondo correnti che non rendono conto della loro complessità. Il secondo punto di vista coglie invece l'originalità di tali oggetti i quali, pur derivando da un contesto artistico di per se stesso favorevole alla creazione di sagome raffinate, fantasiose o ispirate alla Natura, si

valgono di un linguaggio formale che traduce una sorta di primitivismo ben diverso da quello della maggior parte delle opere coeve, carattere che si esprime nella rusticità dei materiali impiegati, nelle scelte iconografiche e nella tipologia delle forme. Uno dei principali nodi da sciogliere resta quello di indicare una destinazione d'uso per le opere presentate nel *corpus*, per le quali vorremmo immaginare una funzione più specifica rispetto a quella primaria di utensili da tavola. Ora, per meglio interpretare origini e peculiarità dei manufatti palissiani, li considereremo nel contesto culturale in cui furono creati, il mondo delle corti, dove si creò durante il Rinascimento una vera e propria cultura del banchetto.

Ormai da diversi anni gli studi riguardanti l'alimentazione e il rituale dei pasti in epoca medievale e moderna costituiscono di fatto un settore disciplinare a sé stante, che ha portato a risultati di grande interesse⁹⁶⁷. Considerato che nel Rinascimento gli oggetti d'arte prodotti per l'ambito cortese – inclusi quelli che prevedevano un utilizzo pratico – si facevano quasi sempre veicolo di un messaggio politico o religioso, poter interpretare il cerimoniale che accompagnava il pasto negli ambienti elitari del Cinquecento diviene momento di fondamentale importanza: l'immagine che i potenti volevano dare di sé si profilava anche attraverso i prodotti dell'arte culinaria. Nelle corti cinquecentesche, l'etichetta del banchetto rappresentava la principale occasione di autocelebrazione e di convivialità, durante la quale l'ospite poteva sfoggiare il proprio corredo, deliziando gli invitati con quanto di meglio si poteva offrire in termini di gastronomia e di intrattenimento. Per chi si avvicina a tale ambito di studio, le maggiori problematiche risiedono principalmente nel carattere effimero degli allestimenti, di cui, per ovvie ragioni, non sono rimaste tracce tangibili.

A questa carenza sopperiscono però alcune pubblicazioni che videro la luce nel XVI secolo, dedicate all'arte del banchetto e della cucina, opere grazie alle quali ci è consentito di meglio intendere il contesto di produzione del vasellame cortese europeo.

⁹⁶⁶ Questo titolo fa riferimento al bellissimo libro di Paula Findlen, *Possessing Nature, Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Cf. FINDLEN 1994.

⁹⁶⁷ Sul banchetto rinascimentale la bibliografia è molto ampia; sulle feste rinascimentali sono stati consultati JACQUOT 1956; e STRONG 1984 [1987]. Sui trattati gastronomici rinascimentali FACCIOLO 1960, 1977 e 1987; FLANDRIN 1984. Sulla cucina italiana del Rinascimento si veda FIRPO 1974, BENPORAT 1990; ALBERINI 1992 e CAPATTI 2000. Sulla cultura della tavola francese in epoca medievale e moderna sono di riferimento per questo lavoro gli atti a cura di MARGOLIN 1982, in particolare BURNOUF 1982 e BIERLAIRE 1982; ENNES 1994; RAVOIRE 2009. Rimando inoltre alla bibliografia presente nei saggi del recente catalogo della mostra di Tivoli, DI SCHINO 2012.

Fra gli esemplari più precoci si ricordano due edizioni ferraresi, ovvero il *Refugio del povero gentilhuomo* di Giovanni Francesco Colle⁹⁶⁸, “trinciante⁹⁶⁹” di corte, pubblicato nel 1520 e dedicato al duca Alfonso d'Este⁹⁷⁰, e il manuale di Cristoforo di Messisbugo, cuoco di Alfonso I d'Este e poi di Ercole II, pubblicato nel 1549 con il nome *Banchetti, composizione di vivande e apparecchio generale*, in cui il cuciniere di origine fiamminga illustrava la logistica necessaria per il successo dei banchetti descrivendone l'arredamento, gli utensili nonché alcune ricette minuziose⁹⁷¹. Il manuale più famoso resta comunque l'*Opera* in sei libri di Bartolomeo Scappi “mastro dell'arte del cucinare”, che fu cuoco della curia per papa Paolo III prima e per Pio V poi. La cultura gastronomica italiana si diffuse in Francia nel corso del Sedicesimo secolo con l'intensificarsi degli scambi tra i due paesi, e in modo crescente durante la Reggenza di Caterina de' Medici, che introdusse specie di frutta e verdura dalla sua patria – tra cui il carciofo e il melone che riscontrarono entrambi un vivo successo -, nonché elaborati dolci e sughi grazie alla presenza di cuochi toscani alla corte⁹⁷². L'influsso della regina si fece sentire non solo e non tanto in materia di cibo, ma anche per l'inventività e lo sfarzo dell'allestimento dei suoi banchetti, e per la ricercatezza del vasellame usato. A proposito di questo ultimo aspetto, è stato osservato che, per quanto riguarda la Francia, nel corso del Quattrocento la tipologia dei piatti da portata si diversificò in maniera significativa sotto l'impulso dato dalle corti d'Oltralpe. Nell'intenzione di destinare a ciascun alimento il contenitore più idoneo, fu infatti abbandonato l'uso del cosiddetto «*pot-à-tout-faire*» - il cui nome riflette la pluralità di funzioni - sostituito da un complesso apparato di vasellame la cui interpretazione pone agli storici non poche questioni⁹⁷³.

Per la nostra indagine è particolarmente interessante l'apparizione dei piatti destinati al pesce, la cui forma richiama alcuni pezzi della produzione palissiana: sono ceramiche dal profilo allungato, a forma di mandorla, spesso rafforzati con eventuali aggiunte, e un

⁹⁶⁸ Il *Refugio del povero gentilhuomo* di Giovanni Francesco Colle, fu edito nel 1520 da Laurentio di Russi da Valentia, a Ferrara. Si veda l'edizione recente a cura di Elena Corradini e Giuseppe Trenti, COLLE 1520 [1994].

⁹⁶⁹ Il “trinciante” era un ruolo di prim'ordine nella gerarchia dei banchetti cortesi, e la sua funzione consisteva nel tagliare le carni, raffinata procedura considerata allora un'arte.

⁹⁷⁰ Sulla gastronomia alla corte estense si veda DI PASCALE 1995.

⁹⁷¹ Su Cristoforo di Messisbugo si veda l'edizione critica dei *Banchetti* MESSISBUGO 1549 [1982]; e gli studi critici di FACCIOLO 1973; CATRICALA 1982; CHIAPPINI 1984; DI PASCALE 1995; CAMPANA 2004, COGOTTI 2012.

⁹⁷² Cf. PITTE 1991, p. 139.

⁹⁷³ Cf. BURNOUF 1982, p. 120.

beccuccio di fronte al quale a volte si trova un'ansa piatta⁹⁷⁴. Questa configurazione ben si sposa con la forma dell'alimento da presentare in tavola, il pesce appunto, e corrisponde assai puntualmente ai piatti di Lione (fig. 8 e 9), per i quali si può dunque ipotizzare uno specifico utilizzo proprio in ambito culinario e cortese. Esempari di questa raffinata tipologia apparvero esclusivamente nelle città, centri di innovazione dove le famiglie più abbienti gareggiavano nell'ostentare la propria ricchezza. Occorrerà comunque notare che tali oggetti non erano destinati alla cottura bensì alla sola presentazione delle vivande a tavola⁹⁷⁵ e, in effetti, questa destinazione essenzialmente ornamentale è l'unica che possa corrispondere alla delicata conformazione delle *rustiques*.

In questo contesto, parallelamente all'intensificarsi delle consuetudini aristocratiche connesse all'occorrenza del pasto, nelle sale da pranzo dei palazzi francesi, sulla scia della cultura italiana, trovò sistemazione la cosiddetta credenza, o *dressoir*, mobile diffuso in Italia sin dal XV secolo, che permetteva di esporre in bella vista il vasellame dal valore più alto. A questo proposito Luis Vivès, umanista spagnolo che visse a lungo a Bruges, in un interessante brano dei suoi *Colloquia*⁹⁷⁶ pubblicati a Norimberga nel 1532, offre la descrizione di una sala da pranzo da cui si desume che nella stanza al *dressoir* spettava il ruolo più rilevante: " Vi era una grande credenza colma di ricco vasellame di ogni materia, oro, argento, cristallo, vetro, avorio, e pietre eccellenti; e altri oggetti fatti con materiali più vili, come stagno, corno, osso, legno, terra, nei quali l'artificio arricchiva la viltà della materia; perché erano diverse cose scolpite e modellate, ben levigate, il cui splendore abbagliava quasi gli occhi"⁹⁷⁷. La narrazione prosegue soffermandosi sui diversi oggetti necessari alla buona riuscita di un pasto di alto livello. Nel brano che abbiamo riproposto vorrei sottolineare, oltre all'ammirazione rivolta all'apparato di vasellame, come l'opposizione tra materiali pregiati e materiali "vili" venga annullata dalla bravura dell'artefice talentuoso, capace di modellare la materia grezza in modo così virtuoso da trasformare una materia "vile" in ricco artificio. Infatti, una simile considerazione potrebbe benissimo porsi a commento delle *rustiques figulines*, ricavate da un materiale povero come la terra, eppure commercializzate ad un altissimo valore monetario⁹⁷⁸. Ad

⁹⁷⁴ Idem, p. 222.

⁹⁷⁵ Ibidem.

⁹⁷⁶ Juan Luis Vives, *Colloquia, sive lingue latinae exercitatio*, Norimberga, 1532. Citato in ENNES 1994, p. 77.

⁹⁷⁷ Ibidem, trad. mia.

⁹⁷⁸ Ricordo che secondo la testimonianza del Nostro, il valore di una *rustique figuline* era stato valutato di cinquanta scudi dal re. Cf. O.C., p.53.

ogni modo, questa testimonianza costituisce per noi un'indicazione significativa del fatto che il vasellame in ceramica era considerato, alla stregua di quadri o reperti antichi, espressione del livello sociale del proprietario. In quest'ottica, possiamo ipotizzare che le opere di Palissy trovassero adeguata collocazione sui *dressoirs* strategicamente posizionati nelle sale da pranzo di ricchi mecenati.

Ma oltre ad essere l'occasione di ostentare il proprio potere economico, il banchetto costituiva un momento di alto valore sociale e ri-creativo, oltre che estetico. Nella raccolta delle *Colloquia*⁹⁷⁹, Erasmo dedica sei dialoghi, o *Convivia*, al banchetto, nei quali il pasto diventa molto di più di un banale rito, necessario e quotidiano; era una forma elevata di scambio sociale, l'espressione di un'arte della conversazione, e addirittura di un'arte di vivere.⁹⁸⁰ L'importanza conferita al pasto era tradotta da alcuni rituali, ad esempio quello del lavaggio delle mani, per il quale era stata creata una tipologia di vasellame specifica, una coppia formata di un acquamanile e di una bacinella concepiti assieme. Diffusa sin dal Medioevo, la pratica dell'abluzione delle mani faceva riferimento a connotazioni tanto religiose quanto igieniche. Se prestiamo fede sempre alla testimonianza di Erasmo, lavarsi le mani prima del pasto aveva lo scopo di purificare le anime dalle eventuali cattive disposizioni nelle quali si trovavano: "Laviamoci amici al fine di andare a tavola con le mani pulite e il cuore puro"⁹⁸¹. Oltre ad avere questa doppia valenza, spirituale e sanitaria, il rito seguiva un protocollo preciso: a seconda del rango, la bacinella poteva essere di altissimo pregio, di oro, argento o pietre dure. Acquamanili preziosamente ornati sono spesso rappresentati in alcune opere pittoriche del tempo, per documentare la vita di corte come nell'acquarello anonimo del Kunsthistorisches Museum (fig.91), oppure negli episodi storici "attualizzati" come le celebri cene di Paolo Veronese, in una delle quali – la *Cena in casa di Simone* di Torino - un esemplare tiene letteralmente il posto centrale (fig.92). In tali opere, l'accento è messo sul ruolo rappresentativo di questi oggetti, ostentati ai commensali per il loro *status* più che per la loro funzione pratica. In questo senso, i pezzi giunti fino a noi, fra cui figurano i progetti di Giulio Romano e altri meravigliosi esemplari, testimoniano che anche per gli acquamanili

⁹⁷⁹ Sui *Convivia* si veda ad esempio JEANNERET 1987.

⁹⁸⁰ Cf. BIERLAIRE 1982, p. 157.

⁹⁸¹ Citato in ENNES 1994, p. 70

il prestigio dell'ornamento trasfigurava l'oggetto d'uso in capolavoro di ricercatezza⁹⁸² (fig. 93-94). Questa tipologia di vasellame ci interessa perché anche nella produzione di Palissy troviamo degli acquamanili (fig. 5 e 6), a proposito dei quali alcuni hanno emesso l'ipotesi di un uso pratico, che dato la tipologia dei piatti che avrebbero dovuto accogliere l'acqua, risulta un'ipotesi ben difficile da sostenere⁹⁸³. Piuttosto si potrà ritenere che la forma stessa è ispirata a questo rituale di corte e viene a confermare la destinazione aulica del vasellame, *rustique* solo all'apparenza.

Se per Erasmo e i suoi contemporanei il pasto rappresentava un momento intimo di scambio, in grado di testimoniare della civiltà dei commensali, nelle corti, in occasioni rilevanti poteva divenire addirittura un vero e proprio spettacolo, alla cui riuscita partecipavano non solo i migliori cuochi, ma anche gli umanisti, come ad esempio Cesare Ripa, che fu trinciante del Cardinale Antonio Maria Salviati, o al nobile e letterato fiorentino Francesco Priscianese che fu anche autore di un trattato di scalcheria⁹⁸⁴. Pienamente partecipi al cerimoniale erano anche gli artisti di fama, sia in veste di maestro di cerimonie, come Tiziano alla corte estense o Leonardo nella Milano degli Sforza⁹⁸⁵, che in quanto creatore di vasellame, e in questo campo numerosi quelli che inventarono esemplari di vasellame raffinato, del quale conserviamo straordinari disegni, da Giulio Romano a Albrecht Dürer⁹⁸⁶.

Lo sfarzo ma anche la creatività raggiunti dai banchetti cortesi potevano raggiungere livelli oggi difficilmente concepibili. A titolo d'esempio ricorderemo la relazione pervenutaci del convivio nuziale tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona che si era svolto nel 1475 a Pesaro, per il quale era stata allestita una stanza dal soffitto concepito come un cielo stellato - decorato con ben duemilacinquecento specchi -. Grazie ad un complesso macchinario, di volta in volta durante il pasto "scendeva" il sole per

⁹⁸² Su Giulio Romano disegnatore di vasellame si veda HARTT 1981 p. 87 e fig. 134-145; FROMMEL 1989, pp. 454-465; REBECCHINI 2012.

⁹⁸³ E' l'ipotesi formulata in ENNES 1994, p. 74.

⁹⁸⁴ Il trattato di Francesco Priscianese e Domenico Romoli si intitola *La singular Dottrina* e fu pubblicato a Venezia da Michele Tramezzino. Cf. ROMOLI 1560; DI SCHIO 2012, p.6.

⁹⁸⁵ Cf. DI SCHIO 2012, p. 5.

⁹⁸⁶ Giulio Romano lasciò numerosi disegni di vasellame per la corte dei Gonzaga a Mantova, mentre sono famosi le invenzioni di Dürer per la tipologia del *pokal* tedesco. Su G. Romano si veda la nota *supra*; su Dürer si veda LIPPMANN 1883-1929; WOLFFLIN 1908 [1971], [1984]; KRIS 1926 [2005], pp.73-84.

accompagnare le pietanze calde o la luna per il servizio di quelle fredde⁹⁸⁷. Numerose sono le descrizioni e relazioni che celebrano i cerimoniali e gli spettacoli ideati per animare i banchetti cinquecenteschi, e ci permettono di ricostruirne gli ambienti⁹⁸⁸. Per tornare alla situazione francese, nella quale Palissy riscontrò una ricezione così favorevole, sarà forse utile ricordare il ruolo fondamentale delle feste giocato nella politica degli ultimi Valois durante il tormentato periodo 1560-1585⁹⁸⁹. Malgrado, o piuttosto in reazione alle tragiche vicende legate alle guerre di religioni, Caterina de' Medici si fece sempre organizzatrice di splendide feste, chiamate appunto esplicitamente *magnificences*, delle quali ci è pervenuta un'estesa documentazione iconografica e letteraria⁹⁹⁰. Per la sovrana era infatti un modo di dimostrare che, secondo le stesse parole dell'illustre cronista Brantôme, la nazione non era “ si totalement ruinée et pauvre, à cause des guerres passées, comme il s'estimoit.”⁹⁹¹ I ricevimenti ufficiali della corte si trasformavano quindi in veri manifesti politici, dove la celebrazione del potere passava dall'ammirazione che era in grado di suscitare tra gli ospiti. Avevano inoltre lo scopo di riavvicinare le fazioni opposte in seno alla Corte, con messinscene, balli e musica dallo scopo catartico, che hanno “come fine di attrarre gli ordini sociali nella rappresentazione magica della pace ritrovata”⁹⁹². In questo contesto le invenzioni di Palissy trovarono un'accoglienza favorevole, come l'artista ebbe cura di ricordare a proposito dell'apprezzamento dichiarato dal re Enrico II durante la sua visita all'*atelier* di Saintes, nei confronti di un suo piatto giudicato particolarmente originale dal sovrano⁹⁹³, e come lo dimostra la chiamata che fece la regina stessa al Nostro per lavorare sul cantiere delle Tuileries. Le *rustiques* si sarebbero prestate benissimo ad esempio alla “Festa sull'acqua” svolta nel 1565, terzo festeggiamento del viaggio di Caterina e Carlo IX, appena dopo l'incontro con il Nostro⁹⁹⁴, ma erano anche pienamente in tema con le

⁹⁸⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana Cod. Urb. Lat., B. 899, *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor Misir Costantio Sforzio de Aragonio et de la Illustrissima Madona Camilla Aragonia sua consorte nell'anno 1475*. Cit. da DI SCHINO 2011, p.13.

⁹⁸⁸ Oltre al classico STRONG 1973 si rimanda alla nota precedente sulla gastronomia.

⁹⁸⁹ Cf. STRONG 1973 [1987], p. 166.

⁹⁹⁰ Sulle feste degli ultimi Valois, si veda YATES 1959; STRONG 1973 [1987] pp. 165-204; GARRISSON 2001.

⁹⁹¹ Cf. BRANTOME [1980], X, p. 76. Citato da STRONG 1973 [1987], p. 166.

⁹⁹² Cf. CROUZET 2008, p. 397.

⁹⁹³ O.C.,p. 53. Aneddoto narrato da Palissy nella dedica al Connestabile, dove viene fatta menzione dell'acquisto fatto dal re di un pezzo di vasellame per la somma di 50 scudi.

⁹⁹⁴ Cf. STRONG 1973 [1987], pp. 176-181.

Entrées e le feste che spesso e volentieri usavano il motivo della roccia e della grotta, come abbiamo visto nel terzo capitolo.

V.2.b. Il mondo per commensale

A tavola, il vasellame diveniva di fatto protagonista di elaborate messinscene in cui i cuochi davano prova di ingegno e creatività. In particolare, l'estro dei maestri si manifestava nella preparazione degli "intermezzi", sorta di spettacoli culinari destinati ad impressionare gli ospiti, attirando la loro attenzione sulla ricerca estetica con cui venivano presentate le pietanze⁹⁹⁵. Esisteva per esempio la consuetudine di creare veri e propri «mostri», cioè dei piatti di carne ibridi nei quali venivano mescolate parti di animali diversi - per esempio metà coniglio con metà gallina - cuciti e cotti insieme per destare lo stupore dei commensali. Oltre a queste creazioni fantasiose, la disposizione stessa delle pietanze corrispondeva a dei codici portatori di significati simbolici, anche religiosi, come ad esempio il pesce che era spesso disposto in modo da ricordare l'immagine zodiacale, oppure da richiamare la sua simbolica cristiana:

(...) à l'évidence, les divers éléments d'un entremets pouvaient aller en couple et fonctionner par paires, et se voir parés d'un symbolisme moral conventionnel alors. Symbolisme qui peut aussi être la reproduction pure et simple d'une iconographie religieuse – d'une grande banalité –, celle d'une image calendaire : deux poissons sont dressés tête-bêche dans un plat long, adapté à ce type de mets, à la manière du signe zodiacal du Poisson dans les calendriers peints ou sculptés, et ce depuis des siècles. C'est d'ailleurs sous cette même apparence que sont disposés les poissons sur une dînette de plomb miniature des XIVe ou XVe siècles⁹⁹⁶.

Come si vede con l'esempio del pesce, anche la dimensione religiosa poteva invitarsi alle tavole più sfarzose; presentato in tavola con siffatte intenzioni, il cibo perdeva la sua primaria funzione sublimandosi per diventare arte e linguaggio. Dalla gestualità dei servitori alle appetitose sfumature cromatiche delle pietanze e, ancora, alla tipologia di ceramiche scelte per il servizio, la *mise en scène* del pasto era dunque un vero e proprio spettacolo, in grado di deliziare l'ospite in tutti i sensi, dal palato agli occhi, fino

⁹⁹⁵ Cf. BIDON 2009, pp.11- 23.

⁹⁹⁶ Idem, p. 13.

all'intelletto. Dietro a questo genere di rappresentazione gastronomica c'era spesso la volontà degli anfitrioni di mostrare la loro padronanza del mondo naturale. Intendo che l'abitudine di disporre sulla tavola frutta e fiori, ma anche vasellame tanto pregiato quanto variegato in termini di materiali e di realizzazione tecnica, deve infatti essere compresa nel suo significato profondo di dominio sulla Natura da parte dell'Uomo, nel caso specifico da parte del padrone di casa⁹⁹⁷. Quasi atteggiandosi a demiurgo, quest'ultimo orchestrava tutte le fasi del banchetto, dall'allestimento della tavola alla presentazione dei cibi, nell'intenzione tutt'altro che celata di dar vita a un microcosmo in cui ogni elemento doveva celebrare il prestigio dell'oste. E proprio in quest'ottica, ovvero di riproduzione di un mondo in miniatura, si potrà contestualizzare e comprendere il gusto diffuso per le sculture fabbricate con il cibo o per gli oggetti scolpiti a imitazione delle forme naturali. Secondo la storica Danièle Alexandre Bidon,

Sur le plateau de bois recouvert d'une nappe blanche c'est toute une société en miniature qui se déploie. Deux registres sont particulièrement exploités [...]: les objets anthropomorphes [...] et les accessoires zoomorphes. [...] Le registre maritime n'était pas ignoré, tant s'en faut: c'est même le plus connu des aspects de cette déclinaison du monde en miniature. Des « nacelles » pouvaient contenir des fruits, des « navettes » du sel, et les nefs de table, qui constituaient de véritables flottilles pour les plus grands princes, sont parfois d'un réalisme de maquette, avec filins, voile et girouette, soit en textile, soit en orfèvrerie, ainsi dans le bréviaire Grimani⁹⁹⁸.

Come viene sottolineato dal passo appena citato, si intuisce che nei microcosmi ricreati "a tavola" conferiscono un ruolo essenziale all'evocazione dell'elemento acquatico. Nell'ambito di una autocelebrazione l'attenzione riservata ai mari e agli oceani si può comprendere alla luce della vasta gamma di significati attribuiti in epoca rinascimentale alla capacità di dominare le acque. Se pensiamo al contesto marziale, la rappresentazione del mondo marittimo diventava l'illustrazione del potere e della dominazione politica di territori strategici nel contesto delle grandi scoperte territoriali che segnarono il Cinquecento. Al contempo, in ambito civile e letterario, poiché il mare era considerato

⁹⁹⁷ Lettura espressa in particolare da Thomas DaCosta Kaufmann a proposito delle collezioni di Rodolfo II. Cf. KAUFMANN 1993, pp. 119-127.

⁹⁹⁸ Idem, p.16.

specchio del mondo terrestre, a colui che ne possedeva i segreti veniva riconosciuta una piena superiorità a livello intellettuale, potenzialmente assimilabile alla conoscenza complessiva del mondo⁹⁹⁹. Non servirà ricordare l'importanza che hanno per noi tali argomentazioni, essendo quello dell'acqua uno dei temi pressoché esclusivi nel catalogo delle ceramiche di Palissy. Anche se non tutte le specie raffigurate nel repertorio palissiano si possono assimilare alla categoria di "pesce", secondo l'odierna accezione del termine, nella concezione del mondo dell'epoca gli animali acquatici - che fossero crostacei, batraci o cefalopodi -, erano tutti compresi sotto lo stesso cappello, basti pensare alle famose raccolte di Guillaume Rondelet¹⁰⁰⁰ o Pierre Belon¹⁰⁰¹, in cui si fa menzione di questi esseri raggruppandoli nella categoria "pesci". L'importanza conferita all'acqua nel corso dei banchetti rinascimentali riflette un interesse per l'ittologia generalmente diffuso e a sua volta corrispondente al perfezionamento delle tecniche di navigazioni, grazie alle quali si erano acquisite maggiori conoscenze in ambito marittimo. Inoltre, era largamente condivisa a quei tempi la convinzione, tramandata da Plinio nel libro IX della *Storia Naturale*, secondo cui " tutti gli esseri che nascono in una parte qualsiasi del mondo si trovano anche nel mare, senza contare tanti altri che non esistono da nessun'altra parte."¹⁰⁰² Nel 1553 Belon faceva chiaramente eco a questa concezione scrivendo: " Toutes choses animées qu'on trouve avoir nom sur la Terre, ont aussi pareilles dénominations dedans l'eau. Les unes, pour la grande similitude qu'elles ont avec les bestes terrestres, les autres pour ce qu'elles approchent aucunement de la nature d'icelles."¹⁰⁰³ Il mare era perciò considerato il luogo prediletto della creatività divina, dove si potevano riscontrare meraviglie infinite¹⁰⁰⁴, e costituiva una vera e propria sfida per la curiosità dello scienziato. La considerazione con la quale il mondo marittimo veniva tenuto, che traspare non solo nei trattati ma anche negli allestimenti delle tavole abbinati, apre la prospettiva nella quale si devono esaminare le ceramiche palissiane: i

⁹⁹⁹ Sui trattati dedicati ai pesci e la concezione della fauna acquatica nel Rinascimento si veda lo studio puntuale di KOLB 1996.

¹⁰⁰⁰ Guillaume Rondelet (1507-1566), medico e naturalista celebre per i suoi lavori sui pesci, in particolare RONDELET 1558.

¹⁰⁰¹ Pierre Belon (1517-1564) è uno dei naturalisti più importanti del sec. XVI, ed è sicuramente un riferimento di Palissy in particolare per i suoi due trattati illustrati sulla fauna marina: BELON 1551 e BELON 1555.

¹⁰⁰² Cf. PLINIO IL VECCHIO, Libro IX, cap. II.

¹⁰⁰³ Cf. BELON 1555 p. 2. Citato da SCHNAPPER 1998, p. 63.

¹⁰⁰⁴ Cf. SCHNAPPER 1998, pp. 62-63, e CEARD 1977, pp. 297-298.

soggetti scelti dal Nostro appartenevano ad un mondo di grande interesse per gli uomini del Cinquecento, sia in termini di rappresentanza che di ricerca scientifica.

Scegliere di invocare la varietà del mondo naturale alla propria tavola per dimostrare la propria potenza passava anche dalla scelta dei colori dispiegati sulle tavole. In questo senso è lecito ritenere che anche l'accanita ricerca palissiana sulle tinte degli smalti possa rientrare nel gusto del cerimoniale visto con quale attenzione i cuochi vigilavano alla disposizione dei colori sulla tavola:

Les cuisiniers ont également pris soin de disposer les mets en observant des alternances de couleurs : le rouge des cerises alterne avec le noir du raisin à la table du duc de Bourgogne. Souvent, surtout en Italie, arbitres des élégances en matière de gastronomie, la disposition dans le plat obéit par surcroît au souci de d'une présentation trop régulière pour ne pas être volontairement ornementale¹⁰⁰⁵.

Tanto nel rituale del pasto quanto nelle *rustiques figulines* ricorrono caratteri quali la vivacità dei colori, una composizione ricercata e l'effetto di stupore, aspetti che, a ben vedere, sono altrettante chiavi di lettura emblematiche per l'interpretazione del contesto di riferimento, oltre che del successo riscosso dall'opera di Palissy. Alla stregua dei cuochi, artigiani e artisti collaboravano nell'allestimento del banchetto e venivano celebrati in quanto inventori di uno spettacolo – il pasto appunto – che veniva ad assumere connotazioni assimilabili alla sfera delle manifestazioni artistiche effimere, allo stesso livello, per esempio, degli allestimenti provvisori approntati per accompagnare l'ingresso a corte dei potenti. Il rituale cortigiano permetteva un interessante dialogo e un certo agonismo che deve portarci a considerare la cucina medievale e moderna sotto il prisma del gusto artistico dell'epoca. Per esempio il desiderio di colorare i sughi di «verde giada » o di «celeste come un cielo d'estate » era forse un'eco all'attenzione crescente verso la rappresentazione del paesaggio nell'arte pittorica¹⁰⁰⁶. Interrogandosi sull'interesse per la Natura che si esprime nelle feste cinquecentesche, D. Bidon sottolinea lo stretto dialogo esistente tra le arti visive e l'arte culinaria, rilevando per esempio il parallelo tra l'arte di imbandire le tavole e il ruolo ornamentale attribuito alle cornici disegnate sulle pagine dei libri miniati. In entrambi i casi, l'attività decorativa, che si contraddistingue per la

¹⁰⁰⁵ Cf. BIDON 2009, p. 21.

raffigurazione di elementi naturalistici, serve a far risaltare il soggetto principale, che si tratti delle vivande servite o del testo scritto; in particolare le cornici miniate erano il luogo in cui il pittore, con maggior libertà figurativa, poteva cimentarsi nella rappresentazione di elementi fantasiosi non riconducibili a un'iconografia vera e propria.

Alla luce di queste considerazioni, tenendo conto anche degli interessi del nostro artista, appare pressoché chiaro che le *rustiques figulines* non erano considerate univocamente come oggetti funzionali o decorativi. Anzi, con ogni probabilità, possiamo ipotizzare che oltre all'ammirazione destata dal virtuosismo delle *rustiques*, il carattere illusionistico conferiva loro una funzione ludica allora molto apprezzata. Il ruolo del gioco nella cultura cortese dell'epoca non era affatto secondario, né in termini di frequenza – dato che vi compariva in maniera ordinaria – né in una logica di significato, dato che allo svago ludico si attribuivano molteplici valenze. Nel suo studio dedicato al ruolo del gioco in età rinascimentale¹⁰⁰⁷, Horst Bredekamp evidenziò com'era considerato una possibile fonte di conoscenza, assunto d'altra parte confermato dalla lettura delle pagine dedicate da Francis Bacon nel *Novum Organum* (1620): "Fra le capacità dello spirito e della mano dell'uomo, anche giochi di prestigio e scherzi non sono affatto da sottovalutare. Alcuni tra essi, infatti, seppure finalizzati a un uso leggero e ludico, possono avere valore conoscitivo"¹⁰⁰⁸. Tale concezione del gioco è la stessa esposta nella pubblicazione di Michael Maier, *Lusus Serius* (Oppenheim, 1619), opera che si deve considerare frutto della cultura cortese di Rodolfo II, della quale Maier stesso era un esponente¹⁰⁰⁹. D'altra parte, a questo contesto intellettuale fanno anche riferimento le teste composite di Giuseppe Arcimboldo – non a caso considerate "scherzi seri"¹⁰¹⁰ – nelle quali il pittore dimostrava una netta predilezione per la rappresentazione degli oggetti naturali. L'Arcimboldo era maestro nel giocare con l'effetto ingannevole della pittura per rappresentare elementi naturali che a loro volta imitavano altre forme, spesso umane, realizzando ritratti con animali, vegetali, o oggetti d'uso quotidiano. Nell'idea di alcuni studiosi queste creazioni erano probabilmente ispirate ad alcune opere effimere create

¹⁰⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁰⁷ Cf. BREDEKAMP 1993.

¹⁰⁰⁸ Francis Bacon, *Novum Organum*, II, 31, 1620. Citato da BREDEKAMP 2006 [1993], p. 85.

¹⁰⁰⁹ Michael Maier (1568- 1622) fu attivo in varie discipline, medicina, alchimia o musica, ed ebbe un ruolo importante alla corte di Rodolfo d'Asburgo. Si di lui si veda CRAVEN 1968 [2003]; TILTON 2003.

¹⁰¹⁰ Concetto sviluppato da T. DaCosta Kaufmann in KAUFMANN 1990.

con il cibo per le tavole principesche¹⁰¹¹. In quest'ottica, il vasellame palissiano avrebbe potuto aggiungere ulteriore imprevedibilità a una tavola su cui venivano posate sculture ricavate da elementi naturali, bizzarri assemblaggi ottenuti cucendo fra loro le parti di diversi animali, piatti riempiti di "vero" pesce e pirofile di uguale forma ma contenenti alimenti in terracotta, in tutto e per tutto uguali alle pietanze commestibili. Effetti di siffatta dissimulazione erano all'ordine del giorno in una cultura che prediligeva l'inganno spiritoso e la finzione mascherata: dalle terrecotte palissiane alle creazioni arcimbollesche la raffigurazione non era che una riproduzione ingannevole della realtà. Il costante desiderio dei committenti di offrire spettacoli che fossero in grado di sorprendere gli ospiti è un aspetto che si deve leggere in parallelo con la diffusione coeva del gusto per le "meraviglie" ossia per gli oggetti, naturali o artificiali, che venivano ricercati per la loro capacità di destare la curiosità e l'ammirazione dell'osservatore. Tale interesse, d'altra parte, non era legato dall'arte della tavola. Basti pensare che spesso, come testimoniano le fonti, le creazioni proposte durante i pasti di rappresentanza consistevano in una specie di gioco "a rovescia" rispetto alle *artificialia* delle camere di meraviglie: dotati solo della materia prima a loro disposizione, e cioè le cibarie, i cuochi rinascimentali non esitavano a imitare le opere d'arte dell'apparato dei pasti¹⁰¹². E così poteva capitare di trovarsi in tavola "la carne ricoperta di foglie d'oro, lo zucchero colorato e la doratura o l'argentatura dei dolci" per giungere "all'imitazione delle più impensabili opere di oreficeria"¹⁰¹³. In questo senso sicuramente il virtuosismo raggiunto dalla ricerca illusionistica delle *rustiques* ha svolto un ruolo fondamentale nella loro favorevole ricezione, rimane il problema della scelta esclusiva e ridondante dei soggetti rappresentati.

Da questa pur breve ricostruzione dell'etichetta legata al rituale del banchetto cortese si possono trarre alcuni spunti significativi per evidenziare il contesto di riferimento per l'ideazione delle *rustiques*. Per molti versi, le caratteristiche della produzione palissiana corrispondono perfettamente al repertorio del vasellame d'apparato in uso a partire del '400 e che si sarebbe sviluppato a tal punto nel secolo successivo da trasformare la sala da pranzo in un teatro, facendo al contempo della tavola un palcoscenico sul quale le vivande, protagoniste assolute della scena, dovevano destare sorpresa e ammirazione nei

¹⁰¹¹ Questa ipotesi è stata proposta da KAUFMANN 1976, p.282 e sviluppata da PORZIO 1979, p. 19.

¹⁰¹² Cf. BREDEKAMP 2006 [1993].

commensali. I piatti e gli acquamanili di Palissy possono quindi esser considerati testimonianze eloquenti della raffinatezza conseguita dalla cultura culinaria cinquecentesca. Tuttavia alcune questioni rimangono aperte. L'idea di interpretare le *rustiques* come pezzi di vasellame destinati a giocare sulle tavole nobiliari un ruolo illusionistico, simulando la consueta funzione dei vassoi porta vivande e fingendo dunque di presentare ai commensali delle pietanze reali, funzionerebbe se l'iconografia di queste opere corrispondesse alla rappresentazione di animali effettivamente commestibili. Pensiamo per esempio alle mostruose creature degli *intermezzi* che, pur in tutta la loro stravaganza, costituivano dei cibi destinati al consumo e, come tali, agli occhi dei convitati rappresentavano un piatto appetibile. Diversamente, nel caso di Palissy l'iconografia scelta è a tal punto calata nel suo contesto naturale che, anche trattandosi di stoviglie da tavola, l'essere riprodotto non viene presentato come alimento di cui nutrirsi perché la sua raffigurazione si avvicina maggiormente all'illustrazione naturalistica o scientifica che all'arte gastronomica. Se l'illusionismo e il naturalismo del vasellame palissiano riflettono in pieno i giochi tra arte e natura presenti nei banchetti cortesi, la loro rusticità estrema nonché gli animali scelti invece si distaccano comunque dalle creazioni contemporanee. E' proprio su questo punto che vorrei adesso soffermarmi ponendo i seguenti quesiti: quali sono esattamente le scelte iconografiche del Nostro e perché riscontrarono successo presso i suoi committenti? Cosa intendiamo con rusticità nel caso del vasellame? Quali tecniche vennero usate dal Nostro per raggiungere un illusionismo così virtuoso?

V.2. Questioni di tecnica e di iconografia

V.2.a. Il calco secondo natura, fra Firenze Padova, Norimberga e Saintes

Mentre i temi rappresentati da Palissy sono piuttosto rari nell'ambito della ceramica, si trovano invece frequentemente utilizzati nella produzione di oreficeria italiana e tedesca, in cui la raffigurazione di animali rampanti, colti in innumerevoli contorsioni, è sempre legata ad una tecnica ben specifica, quella del calco secondo natura. Gli esemplari più precoci, dei primi decenni del Cinquecento, sono stati riscontrati nella produzione nord italiana, soprattutto a Padova, dove fu realizzato un numero consistente di calchi aventi come soggetto proprio gli stessi animali delle *rustiques*: granchi, serpenti, lucertole,

¹⁰¹³ Cf. DI SCHINO 2012, p.4.

conchiglie ecc (fig.95 e 96). Questi pezzi, per lo più anonimi, erano usati come oggetti d'arredo e furono attribuiti in passato in modo indiscriminato alla bottega dello scultore Andrea Riccio, sebbene studi recenti abbiano insistito sulla mancanza di prove al riguardo proponendo piuttosto una provenienza da diverse botteghe¹⁰¹⁴. Il maestro che comunque contribuì sicuramente al loro successo, Andrea Briosco detto Riccio (1470-1532), era un rinomato scultore originario di Trento, attivo a Padova nella prima metà del Cinquecento, dove iniziò come "plasticatore"¹⁰¹⁵ secondo Pomponio Gaurico, cioè ceramista. Egli sviluppò un'arte concentrata sulla classicità e il naturalismo¹⁰¹⁶, ed è considerato per questo l' "inventore del bronzetto come oggetto d'arredo e d'uso dello scrittorio o dello scaffale dell'erudito studioso dell'antichità"¹⁰¹⁷. Mettendo da parte la questione di stabilire se i bronzetti in questione fossero legati in modo più o meno stretto alla sua bottega, la cosa certa è che questi oggetti dal naturalismo spinto all'estremo videro la luce proprio nella città dove spiccava un centro universitario specializzato nello studio della Natura, in un contesto impregnato di filosofia aristotelica. L'altra cosa da sottolineare è ovviamente il tipo di animali scelti per le decorazioni, ovvero granchi, rane, rospi, lucertole, molluschi, conchiglie e serpenti di ciascuno dei quali veniva preso il calco per poi ricavarne oggetti d'uso, come calamai o lucerne, oppure in pezzi privi di un'effettiva funzione, creati al solo scopo di essere collezionati per sé-stessi.

In seconda battuta, lo stesso tipo di figure fece la sua apparizione a Norimberga, all'epoca rilevante centro di produzione di vasellame d'apparato, attività in cui eccelleva la bottega del rinomato Wenzel Jamnitzer¹⁰¹⁸. Come nel caso dei bronzetti padovani, i calchi prodotti da Jamnitzer potevano essere tanto figure individuali quanto elementi di una composizione complessa, come nel caso del magnifico ornamento da tavolo del Rijksmuseum (fig. 97), che grazie alle sue didascalie permette di comprenderne la portata simbolica. Quest'oggetto è conosciuto con il nome di "Madre Terra", per l'iscrizione alla base della vasca retta dalla dea, composta da cinque terzetti, l'ultimo dei quali recita

¹⁰¹⁴ Si veda ad esempio BACCHI 2008, p. 382.

¹⁰¹⁵ Cf. GAURICO 1504 [1999], p. 148. Cit. da GENTILINI 2008, p. 59.

¹⁰¹⁶ In passato era stato attribuito un gran numero di esemplari di bronzetti a Riccio, mentre oggi si tende a limitarne la produzione a qualche esemplare, poi ripresi da seguaci. Su Riccio si vedano CESSI 1965; ALLEN 2008; BACCHI 2008.

¹⁰¹⁷ Cf. GASPAROTTO 2008, p. 83.

¹⁰¹⁸ Su Wenzel Jamnitzer si vedano in particolare gli studi di Pechstein: PECHSTEIN 1966, 1967, 1970, 1974; il catalogo della mostra del 1985, cf. BOTT 1985; KAYSER 2006, pp. 45-61; HAUSCHKE 2011, pp. 97-109; KRIS 1926 [2005].

“Sono la Terra, Madre di tutte le cose”¹⁰¹⁹, chiarendo il suo significato allegorico. L’insieme si compone di una base ornata con muschi ottenuti a calco, sulla quale poggia la personificazione della Terra che, a modo di cariatide, sorregge una fontana nel mezzo della quale si trova un vaso classicheggiante. In quest’opera l’accento è messo sulla profusione di calchi, lucertole, serpenti, rane, ma anche muschi e altri vegetali di piccole dimensioni, che contrastano non solo con le forme classiche della dea e del vaso che sormonta il tutto, ma anche con la forma stessa dell’oggetto. Patricia Falguières rilevò questo contrasto a proposito dell’analisi di Ernst Kris citata in precedenza, evocando l’“intrusione nella coerenza dell’opera d’arte di «forme contingenti che non possono risultare che di una crescita organica»”¹⁰²⁰. L’idea di crescita è in effetti indubbiamente al centro della rappresentazione, illustrata dalla composizione rigogliosa che suggerisce la fecondità della terra, concetto esplicitato dall’iscrizione posta alla base della vasca¹⁰²¹. Quest’opera è considerata un esempio di ciò che oggi chiamiamo *conversation piece*, vale a dire un oggetto esibito dal committente - nel caso specifico i membri del Consiglio di Norimberga - con lo scopo di alimentare la conversazione tra gli ospiti durante i banchetti. Due delle caratteristiche che abbiamo appena evocato possono essere avvicinate alle *rustiques figulines*. La prima è l’iconografia, ispirata agli identici temi che prendono forma grazie alla medesima tecnica del calco, manifestando così l’idea della fertilità della Terra. La decorazione del capolavoro di Jamnitzer rende manifesta la celebrazione della fertilità della Natura concetto che, come tenteremo ora di spiegare, potrebbe rilevarsi utile anche ai fini dell’interpretazione delle ceramiche palissiane. L’altro punto da considerare riguarda il ruolo a tavola di oggetti che erano vere e proprie opere d’arte, quali i cosiddetti pezzi da conversazione o, appunto, le stesse *figulines*, per le quali abbiamo già escluso un mero impiego in qualità di vasellame. A questo riguardo è lecito credere che tanto le ceramiche palissiane quanto le opere di Jamnitzer venissero collezionate in virtù dell’effetto sorpresa destato dalla perizia tecnica profusa per la loro realizzazione. Ipotesi confermata fra l’altro dalle parole stesse di Palissy il quale, nella dedica al Connestabile dell’*Architecture*, insiste sul fatto che il re in persona, dopo aver affermato di aver visto

¹⁰¹⁹ “ Sum terra, Mater Omnium” citato da KRIS 1926 [2005], p. 49.

¹⁰²⁰ Cf. FALGUIERES 2005, p. 201.

¹⁰²¹ L’iscrizione recita: “ Cur mole mollis foemina/Huic tot gravata fructuum/Aut quae dea rum sim rogas/Sum terra, Mater Omnium/Onusta caro pondere/Nascentium ex me fructuum.” Cit. da KRIS 1926 [2005], p. 49.

“opere più grandi, più belle ma niente di simile”¹⁰²², abbia concluso l’acquisto di un piatto proprio per il suo carattere eccezionale. A crederne queste testimonianze, il valore conferito al vasellame palissana non risiedeva nelle sua qualità estetiche, bensì nella sua originalità e capacità a stupire, una funzione che fa da eco alle considerazioni fatte in precedenza sull’importanza del gioco nel divertimento di corte.

Un altro esemplare molto famoso dell’arte di Jamnitzer è il calamaio del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig.98). Quest’oggetto, una scatola rettangolare di argento, è ornata sul coperchio e sui lati da calchi di insetti, conchiglie, rane, da un granchio, da un topo da un rospo e da due lucertole, nonché da minuti elementi vegetali. L’accento, anche in questo caso, è posto sul contrasto tra la resa spontanea di animali e piante e la geometrica regolarità del contenitore. Grazie alla presenza dei calchi, per i quali il proprietario originario, l’Arciduca Ferdinand II del Tirolo, nutriva una vera e propria passione, l’esemplare unisce la raffinatezza cortese dell’oreficeria alla voluta rusticità dell’elemento naturale. Osservando questo pezzo si comprende che al calco naturalistico si attribuiva un ruolo di ornamento pregiato, all’occasione capace di sostituire decorazioni elaborate o, persino, pietre preziosi. La tipologia dell’oggetto non trova riscontri nella produzione palissana, contrariamente a due piatti realizzati dall’orefice norimberghese, che vorrei evocare qui per le similitudini con Palissy. Sono i due piatti del Louvre (fig.99) e di Dubrovnik (fig.100), tutti e due concepiti assieme ad un acquamanile, e tutti e due ornati da animali rampanti. L’esemplare parigino mette in mostra gli stessi animali oggetti della nostra indagine, serpenti, gamberi e rane, mentre attorno al centro si dispiega un raffinatissimo cerchio di muschio, il tutto ovviamente calcato dal vivo. Le uniche parti a non essere “organiche” sono il bordo esterno e il centro, che portano invece finissime decorazioni in rilievo. Il centro era destinato ad accogliere un acquamanile che non ci è pervenuto. Il piatto di Dubrovnik si dimostra ancora più rustico, perché privo di decorazioni tranne quelle zoologiche e vegetali. Gli animali si contorcono su tutta la superficie; sul bordo sono unici protagonisti e declinano le più varie posizioni, mentre nella parte centrale si dispiegano su vegetali, muschi, felce, rametti che suggeriscono un ambiente boschivo. La loro disposizione non segue uno schema compositivo geometrico bensì una sapiente disposizione che suggerisce la casualità, proprio come se fosse uno scorcio preso alla vitalità del mondo terrestre. Questo piatto serve di supporto ad un

¹⁰²² Cf. O.C., p. 53.

acquamanile decorato in modo più classico, il cui fulcro è tuttavia dei calchi virtuosi di piante, vero “clou” della composizione. Come nel caso del paragone con le opere dei Della Robbia, se confrontiamo gli oggetti di Jamnitzer con quelli di Palissy, colpisce la differenza di impatto visivo malgrado i soggetti simili.

Guardiamo adesso un acquamanile conservato al Louvre (fig.102), datato dell’ultimo quarto del ‘500 – riferito quindi al periodo parigino di Palissy o della sua bottega - e l’acquamanile di Dubrovnik (fig.101). I due oggetti hanno forme particolarmente affini: la forma generale dell’oggetto, la pancia, il becco e l’ansa, sono identici, e perfino la scelta tematica è identica, poiché si tratta in entrambi i casi di una tematica vegetale. Proprio da queste similitudini spicca anche la differenza di trattamento, la finezza della realizzazione del norimberghese, accentuata dalla lucentezza del metallo, e la resa molto più raffinata delle piante, permessa anzitutto dal materiale usato, ma anche da una ricerca di grazia e leggerezza opposta alla ricerca palissiana. Eppure la resa dell’acquamanile del Louvre è considerata tra le più compiute del Nostro: il calco da piante, e ancor di più di fiori, era un lavoro particolarmente difficile, dato la fragilità degli oggetti. Alcune forme della bottega palissiana ci sono pervenuti e testimoniano della ricerca in campo vegetale dell’artista *saintongeais*. Se il mezzo usato, la terra, può certo spiegare la finezza minore dell’oggetto palissiano, non è sufficiente a spiegare una tale differenza con il manufatto di Dubrovnik: basta considerare invece la produzione ceramica di Saint Porchaire (fig.103)- sulla quale torneremo poco dopo per i suoi rapporti con Palissy – per vedere che le forme scelte dal ceramista sono volontariamente rustiche, mentre con il mezzo della ceramica poteva conseguire una resa molto più fine. L’esemplare del Louvre illustra un’ulteriore volta come per l’inventore delle *rustiques figulines* sia la messa in scena della Natura ad essere l’unico obiettivo da raggiungere, mentre la mano dell’uomo si deve di scomparire dietro gli elementi calcati.

Nonostante queste differenze stilistiche, i temi iconografici e la tipologia delle opere di Jamnitzer si avvicina a quella di Palissy, tanto da lasciar supporre che proprio da questo riferimento il Nostro possa aver tratto ispirazione. Nel 1547, in effetti, l’orefice norimberghese era già così riconosciuto e apprezzato da divenire protagonista della biografia scritta dall’amico Johann Neudörfer, autore fra l’altro dei *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten*, raccolta manoscritta delle vite di settantanove artisti tedeschi, che venne data alle stampe con tre anni di anticipo rispetto alla prima edizione delle *Vite*

di Giorgio Vasari¹⁰²³. Membro del Consiglio della città, Jamnitzer lavorò in modo continuativo per la corte asburgica oltre che per numerosi principi tedeschi; ottenne inoltre incarichi dalla corte di Ferrara e da quella francese¹⁰²⁴. Considerando che La Rochelle, principale porto per la regione di Saintes, intratteneva legami commerciali con tutta Europa, è lecito ritenere che a Palissy non fossero mancati gli strumenti per aggiornarsi sulla produzione del collega, anche in virtù delle sue conoscenze altolocate. Calchi di esseri viventi sono spesso citati negli inventari di collezioni principesche europee dei secoli XVI e XVII. Per esempio la *Kunstammer* dei Wittelsbach in Baviera e quella di Rodolfo II d'Asburgo a Praga contavano centinaia di calchi di animali e piante in argento, stagno, rame, eccetera¹⁰²⁵. Un saggio dell'attrattiva che questo genere di pezzi esercitava sui collezionisti europei si può cogliere dalla lettura di alcune epistole scambiate tra il 1556 e il 1562 tra Wenzel Jamnitzer e l'Arciduca Ferdinando d'Austria (1564–1602) a proposito di una fontana ornata con calchi di animali presi dal vivo¹⁰²⁶. L'interesse collezionistico per i calchi era un fenomeno di respiro internazionale grazie ad intensi scambi epistolari tra scienziati, aristocratici, umanisti, come viene illustrato ad esempio dalla missiva con cui il Granduca Francesco I de' Medici (1541–1587) annunciava al Duca Guglielmo V di Baviera (1548–1626) l'invio di un *handstein* - ossia un minerale montato su un'opera di oreficeria - oggetto prezioso il cui ornamento era costituito da calchi di esseri viventi, piante e animali, lucertole, rane e serpenti¹⁰²⁷.

Da queste testimonianze, oltre che dalla comprovata esistenza di un repertorio padovano e di un analogo filone norimberghese, pare ormai chiaro che l'iconografia scelta da Palissy - ai nostri occhi tanto inconsueta - corrispondesse invece a un preciso interesse, diffuso in ambienti elitari stimolati da rappresentazioni che sembravano voler valicare il confine fra artificio e Natura. Prima di dedicarci all'iconografia delle *rustiques* ci soffermeremo sulla tecnica del calco, tecnica prediletta da Palissy, che pone interessanti questioni sulla statuto dell'opera d'arte ed è indissolubilmente legata alla scelta dei soggetti rappresentati.

¹⁰²³ Su Neudorfer si veda KAPR 1956; DOEDE 1957; LINKE e SAUER 2007.

¹⁰²⁴ Per esempio al Louvre è esposto un piatto di sua mano, che proviene dalla collezione d'arte di Louis XIV, e sarebbe interessante sapere se non fosse presente nella collezione reale fin dal Cinquecento.

¹⁰²⁵ Cf. SMITH 2010, p. 140.

¹⁰²⁶ Ibidem.

¹⁰²⁷ Ibidem.

V.2.b. La tecnica del calco

Nei suoi scritti Palissy non fa nessun riferimento alla tecnica di realizzazione degli animali, piante e minerali dei suoi manufatti. Ciononostante, grazie alla scoperta di calchi e di forme rinvenuti durante gli scavi delle Tuileries¹⁰²⁸, possiamo affermare con certezza che anche il Nostro, proprio come Jamnitzer o Andrea Riccio, facesse ricorso al calco secondo natura, tecnica quanto più idonea al suo approccio naturalistico perché, se perfettamente padroneggiata, consentiva una riproduzione impeccabile del modello. Tale procedimento manuale era considerato indegno e relegato nella sfera dei lavori meccanici dalla maggior parte della trattatistica dell'arte rinascimentale che raccomandava invece l'uso del disegno come tappa propedeutica alla realizzazione di opere. Nel corso del '500, l'ambiguità circa il riconoscimento di tale tecnica come effettivo procedimento artistico venne ad accentuarsi: disprezzato dei teorici, e considerato motivo di disonore per gli scultori, il calco secondo natura veniva però utilizzato in modo corrente dagli artefici. Vasari, nell'introduzione alle *Vite*, trattando delle diverse tecniche scultoree, addirittura omette la descrizione di questo procedimento che, ai suoi occhi, doveva apparire quanto di più lontano ci fosse dalla concezione, tutta intellettuale, di una scultura autenticamente moderna, frutto del Disegno considerato "padre di tutte le arti"¹⁰²⁹. Sulla stessa linea si pongono altri autori fra i quali richiamiamo Pomponio Gaurico¹⁰³⁰ il quale, nell'unico trattato dedicato alla scultura di tutto il Cinquecento, andava addirittura oltre l'omissione vasariana, riferendo alla prassi del calco secondo natura l'espressione *infamis ars*, e rifiutandosi di citare gli artefici che ne facevano uso, per il semplice motivo che a suoi occhi non meritavano il titolo di artista. Prova del perdurare di simili opinioni è fornita da Filippo Baldinucci (1624-1697) che nelle *Notizie de' professori del disegno*, alla voce dello scultore fiorentino Pietro Tacca (1577-1640), non si astenne dal citare un curioso aneddoto circa lo scultore, accusato di aver tratto un calco del figlio morto per realizzare dei putti, e di conseguenza obbligato a dimostrare che tali putti erano "opere

¹⁰²⁸ Sul risultato degli scavi effettuati nel 1985 e 1987 nel giardino delle Tuileries, che hanno permesso un enorme passo avanti nella conoscenza dell'opera palissiana, si veda DUFAY e TROMBETTA 1990, p. 56 e seguenti. Sull'uso del calco da parte di Palissy si vedano i confronti proposti in POULAIN 1992 [2010] e CREPIN-LEBLOND 1997, p.14, 37-38, 44-48, 55, 118-122.

¹⁰²⁹ La concezione vasariana e toscanocentrica dell'arte è ben conosciuta. Al proposito si veda, tra altri, PANICHI 1991; POZZI 2006; BARONI VANUCCI (AA.VV.)2012.

¹⁰³⁰ Cf. GAURICO 1504. Citato in DIDI-HUBERMAN 2008 [2009], p. 60.

dell'arte" e non "parto della natura"¹⁰³¹. Ancora nel XIX secolo, gli stessi seguaci di Palissy, esponenti della cosiddetta Scuola di Tours studiata da Amico¹⁰³² negavano categoricamente di ricorrere ai calchi e rifiutavano addirittura che Palissy abbia potuto "abbassarsi" ad usarli¹⁰³³.

Eppure, com'è stato mostrato per primo da Ernst Kris, questo severo pregiudizio teorico non trova riscontro nella pratica, come testimonia la permanenza nei secoli della tecnica in questione e la sua larga diffusione nelle botteghe del Quattro e Cinquecento¹⁰³⁴. Nell'introduzione al suo *Der Stil rustique*, Ernst Kris tracciò la storia di questa pratica tecnica, già analizzata da Julius Von Schlosser a proposito del calco applicato alla maschere funerarie¹⁰³⁵. Se questa destinazione d'uso era ancora corrente nel Medioevo, ad esempio in Francia dove tale tecnica era riservata alle effigie postume dei sovrani¹⁰³⁶, è a Firenze che cominciò ad essere usata in modo più largo, non solo in ambito funebre ma anche per la ritrattistica scultorea. Nel '400 sembra essere proprio diffusa nell'arte fiorentina per la rappresentazione della Natura, trovando applicazione nel campo dell'oreficeria, nella produzione di medaglie e in opere di scultura, come dimostra l'uso che ne fece uno scultore prestigioso come Lorenzo Ghiberti per le porte del Battistero, dove piante e animali sono stati calcati secondo tale procedimento¹⁰³⁷, Donatello, che usò un calco per il velo della *Giuditta*¹⁰³⁸, e Niccolò Tribolo per i giardini di Boboli¹⁰³⁹. D'altronde, ancora nel Trecento un giudizio favorevole riguardo questa tecnica era stato espresso da un pratico: nel XV sec. il pittore senese Cennino Cennini parlava dell'impronta in modo molto positivo e vi dedicò più pagine del suo *Libro dell'arte*:

Oggimai a me pare avere assai detto sopra tutti i modi del colorire. Ora ti voglio toccare d'un'altra, la quale è molto utile (e al disegno fatti grande onore) in ritrarre e somigliare cose di naturale; la quale si chiama improntare.¹⁰⁴⁰

¹⁰³¹ Cf. BALDINUCCI 1845-1847 [1974]. Cit. da DIDI-HUBERMAN 2008 [2009], p. 61.

¹⁰³² Cf. AMICO 1996, capitolo VI.

¹⁰³³ Cf. FALGUIERES 2005, p. 211.

¹⁰³⁴ Mi riferisco sempre al suo *Der Stil Rustique*, che comporta un capitolo dedicato alla tecnica del calco.

¹⁰³⁵ Cf. SCHLOSSER 1911 [2011].

¹⁰³⁶ Al proposito rimando allo studio di Julius Von Schlosser sulla storia del ritratto di cera: SCHLOSSER 2011 (ed. italiana).

¹⁰³⁷ Cf. KRIS 1926 [2005], pp.26-27.

¹⁰³⁸ La scultura di *Giuditta e Oloferne* è stata composta con undici pezzi diversi tra i quali le gambe di Oloferne e il velo di Giuditta sono calcati secondo natura. Cf. DIDI-HUBERMAN 2008 [2009], p. 91.

¹⁰³⁹ Sulla scultura naturalistica di Tribolo si veda GIANOTTI 2007.

¹⁰⁴⁰ Cf. CENNINI [2003], p. 205.

Collocati alla fine del volume, i vari paragrafi relativi a questa tecnica elencano in modo dettagliato i passaggi per ritrarre a calco un viso o una moneta, addirittura il proprio corpo o, ancora, come permettere ad un modello umano di respirare durante la posa¹⁰⁴¹. Una descrizione così particolareggiata indica da parte dell'autore una conoscenza diretta di questa pratica, peraltro considerata da lui "onorevole". Vera e propria miniera di informazioni tecniche sulla prassi del calco è contenuta in un manoscritto francese di circa cento fogli datato all'ultimo quarto del Cinquecento, il cui anonimo autore doveva essere un vero specialista della tecnica del calco di animali vivi¹⁰⁴², procedimento verosimilmente utilizzato anche da Palissy, come suggeriscono i frammenti di stampi ritrovati nell'*atelier* delle Tuileries. Proveniente dalla collezione di Philippe de Béthune (1565-1649) e oggi conservato alla Bibliothèque Nationale de France¹⁰⁴³, il manoscritto si colloca nella tradizione dei "libri di ricette" artigianali. Rimane ancora oggi poco studiato, essendo Leonard N. Amico¹⁰⁴⁴ il primo ad averne trattato, per quanto riguarda la parte sul calco, seguito poi in modo più approfondito da Pamela H. Smith¹⁰⁴⁵. Oltre al calco, il documento tratta una grande varietà di soggetti attinenti ai più diversi ambiti disciplinari, dalla medicina alla pittura, con una predilezione per le tecniche relative all'oreficeria, tanto da far ipotizzare di collocare proprio in questo settore la professione dell'autore, verosimilmente originario di Tolosa, come lasciano intendere le inflessioni dialettali presenti nello scritto¹⁰⁴⁶. Tra le numerose tematiche toccate alcune richiamano le tematiche palissiane: fontane, giardini, smalti, una città fortificata, le grotte, la "contraffazione" intesa come imitazione illusionistica del diaspro, oltre ovviamente alla tecnica del calco e a un passo sulla tecnica agraria. Nelle ultime pagine, infine, si trova un elenco di pratiche probabilmente identiche a quelle usate da Palissy, che vanno dalla cattura dell'animale, alla sua uccisione indolore, per preservarne intatta la bellezza, al momento del calco vero e proprio. Paragrafi quali "Pour prendre lézards et serpents", "cire à mouler", "mouler serpents", "mouler crapaud", "faire mourir serpent pour

¹⁰⁴¹ Idem, p. 206 e segg.

¹⁰⁴² Il manoscritto datato tra il 1570 e il 1594, di un anonimo orefice francese, si trova a Parigi alla BNF con catalogazione Ms. Fr. 640, f°, 124. E' citato da più autori a proposito di Palissy (L. N. Amico) o del calco (G. Didi-Huberman).

¹⁰⁴³ Conservato sotto la collocazione MF 1965.

¹⁰⁴⁴ Cf. AMICO 1996, pp.86-92.

¹⁰⁴⁵ Cf. SMITH 2010, pp. 128-179

¹⁰⁴⁶ Idem, p. 133.

mouler”, ”rocher et grotte”, ”moyen de faire le gect pour petits lézard” - pagina che comporta peraltro uno schizzo (fig.104) -, ”mouler tortues”, « mouler une écrevisse » (fig.105) e perfino ”mouler fleurs” (fig.106) - una pagina che echeggia perfettamente il bellissimo esemplare di acquamanile del Louvre, unico pezzo di Palissy o del suo immediato seguito ad essere completamente ornato di fiori (fig.102) - fanno perfettamente eco agli scritti di Palissy.

L’assonanza di interessi tra il nostro ignoto orefice e il l’artista francese è tale da rendere seducente l’ipotesi di una relazione diretta fra i due, suggestione che però, allo stato attuale delle ricerche, non è stato possibile verificare. Ad ogni modo, la conoscenza di questo manoscritto ci permette di ”completare” idealmente il *Trattato sull’arte di terra* pubblicato all’interno della raccolta dei *Discours Admirables* (1580) nella quale, malgrado il titolo promettente, Palissy non rivela la sua tecnica di realizzazione delle *rustiques figulines*, soffermandosi invece a narrare con ardore le grandi difficoltà incontrate per riuscire a ottenere la cottura dello smalto. Rimasto inedito, il manoscritto in questione è perciò prezioso proprio per la sua rarità, dato che la tecnica del calco rimane un tema raro nella trattatistica, nonostante come abbiamo visto fosse corrente nella pratica delle botteghe.

In occasione della mostra del 1997 dedicata al ruolo dell’impronta nell’arte, Georges Didi-Huberman ebbe modo di rilevarne lo *status* peculiare, proponendo inoltre una riflessione sui significati intrinseci sottesi a un procedimento apparentemente così marginale¹⁰⁴⁷. Per il filosofo, l’impronta appartiene alla ”controparte” della storia dell’arte, una definizione sulla quale vorrei qui soffermarmi perché mi sembra cruciale per capire la *démarche* di Palissy. Con il termine controparte, il filosofo non intende opporre due evoluzioni dell’arte, ma evidenziare la convivenza di due concezioni. Esplicita questo concetto riferendosi al termine cinematografico di ”controcampo”, vale a dire la parte dell’immagine presente ma meno evidente, oppure a quello della « controstampa » nell’ambito dell’incisione, evocando in questo modo uno sviluppo artistico che avrebbe avuto luogo ”ai margini o negli interstizi” di quello invece realizzato ”alla luce del sole”. La coesistenza di due ”parti” intrinseche ad ogni opera d’arte risale secondo il filosofo al libro XXXV della *Storia Naturale*, che ”avrebbe dunque illustrato fin dall’inizio l’intero gioco, *partita* e *contropartita*. L’umanesimo neovasariano, invece sceglierà di attenersi

¹⁰⁴⁷Cf. DIDI-HUBERMAN 1997 e 2009.

alla sola partita, quella che, alla luce del sole, ha voluto farci dimenticare l'anacronismo che sta dietro al "progresso delle arti" e l'impronta che sta dietro all'essenza ottica, o speculare, dell'imitazione¹⁰⁴⁸».

Questa controparte sarebbe espressa dalla metodologia dell'approccio pliniano : lo scrittore latino intraprese la sua storia della pittura non procedendo ad una classificazione in termini di "rappresentazione", di soggetti, di tecniche o di periodi, bensì concentrandosi sui materiali. Secondo Didi-Huberman,

(...) Plinio sostiene che il suo vero « argomento » (*materia*) sia quello delle « terre » (*terrae*), qualora essi si prestino a essere artigianalmente incise, modellate o a servire da coloranti (*caelandi fingendique ac tinguendi*). Eccoci agli antipodi di ciò che Panofsky aveva creduto di dover individuare come « concetto dell'antica teoria dell'arte »; eccoci, in ogni caso, lontanissimi da quell'alta giurisdizione dell' « Idea » che, tra retorica e filosofia, si riteneva fosse il punto di riferimento per ogni riflessione sull'arte antica.¹⁰⁴⁹

Come non cogliere in questo riferimento a Plinio il parallelo con i *Discours Admirables* di Palissy, la cui divisione procede proprio a seconda delle materie : *Traité sur les eaux*, *Traité des terres*, *Traité des pierres* ecc. Considerando che Plinio era una fonte certa di Palissy, il confronto tra i due è più che legittimo: nello stesso modo del pensatore greco, il Nostro non menziona mai le rappresentazioni in atto nelle sue creazioni, bensì la tecnica, la ricerca propedeutica ad esse, le materie utili, concentrandosi in un certo modo unicamente a questa "controparte" evocata dal filosofo francese.

Una tale riflessione, pur presentando alcuni punti critici – a mio avviso un certo anacronismo dato dalla visione delle produzione artistica *a posteriori* - offre spunti di riflessione, conferendo a tale tecnica un ruolo in qualche modo velato ma tanto importante quanto lo fu il modellato plastico. Il calco, in effetti, costituisce la traccia della ricerca propedeutica alla creazione dell'opera d'arte, restituendo l'immagine di esperimenti che rimarrebbero altrimenti invisibili. In questo senso lo studioso parla di "straordinaria fecondità euristica" dell'impronta, del suo "valore di sperimentazione aperta" che conferisce a tale tecnica un ruolo non più marginale bensì fondamentale nella

¹⁰⁴⁸ Idem p. 57.

¹⁰⁴⁹ Idem, p. 59.

genesi delle opere¹⁰⁵⁰. Per Jamnitzer e i suoi ammiratori, in effetti, l'operazione di trarre in calco la forma degli esseri viventi nell'ottica di ottenere delle opere d'arte non era affatto una regressione della pratica artistica bensì un'innovazione tecnica, come dimostra questo passo della biografia di Neudorfer: "Ciò che hanno potuto fondere in argento di animali, parassiti, erbe e chioccioline che usano per decorare i vasi d'argento, questo era fino ad allora affatto inaudito"¹⁰⁵¹. Nel caso di Palissy, una simile lettura del calco è molto convincente, soprattutto se si pensa a quanto fondamentale fosse per l'artista l'esperienza pratica rispetto alla conoscenza teorica, anche nell'ottica di conseguire una propria personale maniera. La tecnica del calco, che comporta sempre una certa dose di casualità, è un'esperienza che si rinnova ad ogni tentativo, venendo così a corrispondere alla perfezione all'atteggiamento empirico del nostro artista, argomento che abbiamo sviluppato nel secondo capitolo.

Eppure, a questo procedimento tecnico Palissy dedica un unico accenno, riportato in un passo molto interessante dell'*Art de Terre*, contenuto nei *Discours Admirables*. In questo brano il ceramista difende la scelta di non rivelare i segreti della propria bottega in nome del valore dell'*inventio*, che rischiava di essere tradita a causa della generalizzata diffusione di opere riprodotte, con riferimento a vetri e bottoni di rame smaltato, ma anche alle stampe, in particolare a quelle di Albrecht Dürer¹⁰⁵², e alla "moulerie", ovvero alla pratica del calco di opere d'arte¹⁰⁵³. In realtà, il biasimo dell'autore non si indirizza al procedimento in se stesso, bensì alla consuetudine degli artisti mediocri di ottenere l'impronta di opere altrui, appropriandosi in questo modo dell'Idea di più talentuosi colleghi:

Non vedi quanto il calco ha fatto danni a diversi scultori sapienti, perché dopo che uno di loro avrà passato tanto tempo per fare alcune figure di principe o principessa, o qualche altra figura eccellente, che se essa viene a cadere tra le mani di qualche modellatore, egli

¹⁰⁵⁰ Idem, p. 45.

¹⁰⁵¹ Citato da KRIS 1926 [2005], p. 45. Traduzione dal francese mia.

¹⁰⁵² Cf. O.C., p. 481: "As-tu pas veu aussi combien les imprimeurs ont endommagé les peintres et portayeurs sçavans ? j'ay souvenance d'avoir veu les histoires de nostre dame imprimées de gros traits apres l'invention d'un Alemand nommé Albert, lesquelles histoires vindrent une fois à tel mespris, à cause de l'abondance qui en fut faite(...)".

¹⁰⁵³ Il termine "moulerie" è impiegato da Palissy in O.C., pp. 482-484.

ne farà in così grandi quantità che né il nome dell'inventore né la sua opera sarà più conosciuta, e si daranno a vile prezzo queste figure.¹⁰⁵⁴

In questo passo il ceramista, precedendo in questo modo la celeberrima riflessione di W. Benjamin a proposito della fotografia¹⁰⁵⁵, espone i suoi timori riguardo alla meccanizzazione dell'arte che rischia di far perdere il beneficio dell'eccellenza a ciò che il Nostro chiama il "primo pezzo", vale a dire il prototipo originale. Per Palissy il valore dell'*inventio* è in effetti fondamentale e, come abbiamo visto nel primo capitolo di questo lavoro, in tutti i suoi scritti e nei documenti a lui riferiti egli ribadirà il proprio ruolo di "inventore". Tale considerazione conferita a ciò che oggi chiameremmo l'opera originale è un aspetto centrale nella definizione dell'artista che si fa strada durante i secoli XV e XVI. Nell'ambito della pittura e della scultura proprio in quel periodo si affermarono due tendenze che, in un certo senso, potrebbero apparire fra loro contrapposte: da un lato l'imitazione delle opere altrui, ma soprattutto l'imitazione degli antichi modelli, si poneva come momento formativo per gli artisti agli esordi; la copia di prototipi famosi mediante incisione, o comunque la riproposizione di esemplari celebri permetteva inoltre un certo aggiornamento culturale da parte di artisti già affermati¹⁰⁵⁶, ed era richiesta anche dai committenti, basta pensare ai celebri calchi da capolavori italiani realizzati da Francesco Primaticcio per Francesco I di Francia¹⁰⁵⁷. Queste copie oltre ad incrementare la collezione reale, avevano anche una funzione didattica per gli artisti della corte che potevano studiarli senza fare il viaggio a Roma. Al contempo, proprio questi ultimi rivendicavano l'originalità della propria invenzione, nell'ottica di avvalorare la propria capacità creativa. Alcuni episodi ben noti della storia dell'incisione dimostrano quanto gli artisti tenessero alla paternità delle proprie opere. In questo senso non servirà ricordare che l'incisore bolognese Marcantonio Raimondi (1480-1534) nell'arco della sua carriera fu querelato per ben due volte - la prima da Albrecht Dürer, durante il suo soggiorno veneziano, e la seconda da Giulio Romano - per le incisioni che egli aveva derivato da opere dei due maestri¹⁰⁵⁸. Senza rientrare subito nel merito della complessa nozione di

¹⁰⁵⁴ Cf. O.C., p. 482.

¹⁰⁵⁵ Cf. BENJAMIN 1955 [1977].

¹⁰⁵⁶ Il ruolo della copia nell'arte rinascimentale è stato l'oggetto di numerosi studi. Citerei qui CHASTEL 1973 [1978]; la raccolta a cura di LAFOND 1986; SABBATINO 1997.

¹⁰⁵⁷ Su questa commissione si veda BARBET DE JOUY 1860; PRESSOUYRE 1969.

¹⁰⁵⁸ Su Marcantonio Raimondi e il problema della copia si veda PON 2003.

imitazione nel periodo rinascimentale, cogliamo da questi esempi che il rimprovero di Palissy riguardo alla circolazione delle stampe si inseriva in un contesto in cui la coscienza del valore dell'originale era già ben affermata tra gli artisti.

La produzione di calchi da opere d'arte viene posta dal Nostro allo stesso livello di quella delle stampe, entrambe prassi condannate da Palissy, benché la prima corrisponda proprio al suo *modus operandi*. Come comprendere la sua posizione a questo riguardo, dato che invece ribadiva il suo titolo di inventore? A ben leggere le sue affermazioni, il giudizio negativo è rivolto verso la riproduzione di opere altrui, mentre non si esprime proprio in merito alla scelta di calcare elementi della Natura. Non si deve quindi vedere alcuna contraddizione nelle sue affermazioni, ma piuttosto esse ci aiutano a capire le sue scelte "iconografiche" esclusivamente naturalistiche, che corrispondono quindi ad una sua "etica artistica". Nello stesso modo è proprio il calco secondo natura, e non il calco da opere d'arte che venne lodato da Cennini e dall'anonimo autore francese, e fu diffuso dal Riccio, da Jamnitzer e da Palissy.

Chiarita la concezione palissiana del calco, e il suo legame con le tematiche naturalistiche, dovremmo adesso interrogarci ora sulla scelta operata dal Nostro nel mondo naturale, e cercare di capire la ricorrenza, fra le figurazioni ottenute mediante l'impronta, di alcuni soggetti animali appartenenti sia al mondo terrestre sia a quello acquatico.

V.3. Creare per conoscere

V.3.a. Rappresentare l'inconoscibile

A proposito dei calchi secondo natura nelle collezioni europee, Horst Bredekamp¹⁰⁵⁹ ricordava che durante il Rinascimento, soprattutto per i possessori di una *Wunderkammer*, il criterio più diffuso per la valutazione delle opere d'arte era la capacità dei manufatti di avvicinarsi il più possibile alla Natura¹⁰⁶⁰. In quest'ottica, il successo riscontrato dai calchi naturalistici è una testimonianza esemplare del desiderio di catturare stralci di vita organica, ed è anche un indizio dell'importanza di tale procedimento in quel processo di avvicinamento alla realtà naturale che, fra XV e XVII

¹⁰⁵⁹ Cf. BREDEKAMP 1994 [2006].

¹⁰⁶⁰ Idem, p. 61.

secolo, avrebbe raggiunto l'apice con il movimento meccanico conferito agli automi¹⁰⁶¹. Quello dell'imitazione della Natura è uno dei *topoi* classici dell'arte rinascimentale, in contrasto con la teoria artistica medioevale che, ben lontana dal cercare di rappresentare il mondo esterno secondo criteri di verosimiglianza¹⁰⁶², si fondava principalmente sulla funzione religiosa delle opere¹⁰⁶³. La nozione di *imitatio* derivata da quella di *mimesis* teorizzata da Aristotele, al centro del rinnovo delle arti del Quattro e Cinquecento, aveva numerose implicazioni, sia morali sia artistiche, che sono state oggetto di tutto un filone di ricerca in ambito storico-artistico e letterario¹⁰⁶⁴. L'*imitatio* significava sia seguire l'*exemplum* virtuoso degli uomini illustri del passato sia, in ambito strettamente artistico, le opere considerate eccellenti della Classicità, ma anche prendere la realtà quale soggetto delle opere, secondo quella che era la prassi nell'arte greca classica¹⁰⁶⁵. Su quest'ultimo significato dovremmo soffermarci per capire meglio la *démarche* artistica del Nostro. Occorre difatti interrogarci sul trattamento artistico della Natura da parte di Palissy: si può parlare di un'imitazione che rientrerebbe nei canoni della trattatistica contemporanea, oppure il suo intento artistico se ne distingue? Per rispondere a tale questione, utile sarà il confronto con gli scritti di Leon Battista Alberti, il primo trattatista moderno a teorizzare le modalità della rappresentazione del mondo esterno, facendosi portavoce dell'antica concezione ellenistica dell'arte, conosciuta dagli umanisti attraverso i testi di Aristotele *in primis*, il quale basò la sua comprensione del mondo sul principio della *mimesis*¹⁰⁶⁶. Per Alberti, sulla scia dello Stagirita, l'imitazione non implicava l'esatta copia di un'immagine tratta dalla realtà circostante, al fine di far scomparire la differenza tra modello e riproduzione. Si trattava invece di riprodurre l'atto creativo della Natura, cioè ricreare e mutare, nell'intento di abbellire e migliorare, per raggiungere un'"imitazione che dà forma"¹⁰⁶⁷. Alberti esplicita questa concezione citando l'esempio del pittore Demetrio, il quale "mancò ad acquistare l'ultima lode perché fu curioso di fare

¹⁰⁶¹ Ibidem.

¹⁰⁶² Sul mutamento della funzione dell'arte tra medioevo e epoca moderna si veda l'esteso studio di David Freedberg, FREEDBERG 1991.

¹⁰⁶³ Questa considerazione meriterebbe ovviamente una dovuta articolazione. Rimando a questo proposito ai concetti sviluppati tra altri da BLUNT 1940 [2001], p. 27-28.

¹⁰⁶⁴ Tra gli studi più importanti citerei i classici AUERBACH 1946; ACKERMAN 2002, cap. V, pp. 125-142.

¹⁰⁶⁵ Cf. ACKERMAN 2002, p. 126.

¹⁰⁶⁶ Sulla Fisica di Aristotele in rapporto con il principio di *mimesis* rimanderei a FALGUIERES 2005, p. 204; LE BLOND 1996, p. 326 e sgg.

¹⁰⁶⁷ Si veda WULF 1995, p. 29.

cose assomiglianti al naturale molto più che vaghe”¹⁰⁶⁸. L’aneddoto chiarisce bene l’idea del teorico rinascimentale, il quale, pur nella convinzione che il modello supremo di perfezione risiedesse comunque nella *Phusis* circostante, insisteva sulla necessità di scegliere le parti da rappresentare. All’artefice spettava perciò il compito di individuare le parti più “eccellenti” presenti in Natura, discernendo le cose indegne da quelle meritevoli di essere raffigurate. Siffatta visione, che riflette il pensiero aristotelico secondo il quale “l’arte dunque imita la natura e compie ciò che la natura è impossibilitata a compiere” avrebbe segnato il cammino di tutta l’arte moderna occidentale.

Il quadro teorico evocato qui, benché in modo molto sintetico, non corrisponde affatto alla proposta artistica del Nostro il quale, fra gli elementi naturali, selezionava proprio quelli esclusi dalla gran parte delle opere d’arte pittoriche o scultoree per la loro mancanza di bellezza, ricorrendo inoltre a una tecnica volta, per definizione, a ricalcare l’oggetto preso a modello, senza possibilità di restituirne una versione idealizzata. Se nelle creazioni di Wenzel Jamnitzer i calchi secondo natura sono inseriti in auliche composizioni classicamente delineate, i manufatti palissiani paiono volersi svincolare dall’intervento umano, celando l’artificio nell’intento di restituire riproposizioni il più possibile verosimili:

Je te peux assurer que l’ouvrier a usé de telle industrie qu’il n’y a ride, touche ny escaille, qu’il ne soit observée en ladicte insulpture. Quant est des herbes je te peux assurer en cas pareil, que l’ouvrier n’a rien laissé, qu’il n’ayt insulpté jouxte ce que le naturel luy a enseigné, ou fait apparostre en l’exterieur¹⁰⁶⁹.

Il divario tra i modi di intendere il rapporto tra Arte e Natura aumenta se rivolgiamo la nostra attenzione ai temi dell’iconografia. Il repertorio di Palissy è agli antipodi di quanto suggerito dall’Alberti: gli animali delle *rustiques* erano in effetti l’incarnazione dell’accidentale, del non misurabile e dell’imperfetto come hanno dimostrato gli studi di Pamela H. Smith¹⁰⁷⁰ e Patricia Falguières¹⁰⁷¹, grazie ai quali si sono aperte nuove strade per l’interpretazione delle ceramiche palissiane. Sulla scia di Ernst Kris, le due studiose, seppur con approcci diversi, hanno proposto un’avvincente analisi degli animali

¹⁰⁶⁸ Cf. ALBERTI [1540], Libro III. Citato da BLUNT 1940 [2001], p. 28.

¹⁰⁶⁹ Cf. O.C., p. 68.

¹⁰⁷⁰ Cf. SMITH 2004.

¹⁰⁷¹ Cf. FALGUIERES 2005.

protagonisti nelle opere rustiche di Riccio, Vischer, Jamnitzer, Palissy o Joris Hoëfnagel¹⁰⁷², prendendo in considerazione la loro rispettiva collocazione nella filosofia naturale cinquecentesca. Gli animali raffigurati dal Nostro, benché oggi classificati come appartenenti a varie razze (rettili, crostacei, pesci, invertebrati, batraci...), erano in effetti raggruppati durante il Cinquecento sotto la stessa categoria di animali frutti della generazione spontanea, una concezione che era stata teorizzata da Aristotele e conobbe una lunga fortuna:

(...) vi sono animali che nascono da altri animali per omogeneità di forma ; ma ve ne sono altri che nascono spontaneamente e non da esseri del loro stesso genere. Fra questi ultimi, gli uni derivano dalla terra putrefatta o da piante ammarcite, come si vede per tanti insetti; altri si producono negli animali stessi e provengono dalle escrezioni che restano nei diversi organi.¹⁰⁷³

Le affermazioni del filosofo sono alla base di una credenza molto diffusa durante tutto il medioevo, ma anche poi nel Rinascimento, secondo la quale alcuni animali detti “inferiori” nascerebbero non dalla riproduzione sessuata bensì dal putrefarsi della materia organica sotto l’azione congiunta del caldo e dell’umidità. Queste creature erano ritenute marginali nel movimento generale che governava la vita terrestre proprio perché nate “dall’azzardo, da loro stesse, estranee al seme paterno”¹⁰⁷⁴, eccezioni anomale che suscitarono per secoli la curiosità degli scienziati, fino alla messa in questione di tale teoria da parte di Francesco Redi nel 1668¹⁰⁷⁵. Come dimostra un passo del suo trattato sulle acque, Palissy condivideva la dottrina della generazione spontanea: “le acque degli stagni sono scaldate dall’aria e dal sole, e in questo modo generano e producono diverse quantità di animali, e giacché c’è sempre una grande quantità di rane, i serpenti, gli aspidi

¹⁰⁷² Joris Hoëfnagel (1542-1601) è il terzo artista ad essere considerato da Kris nel suo studio sullo stile rustico. Specializzato nella miniatura e l’illustrazione naturalistica, fu attivo alla corte di Praga presso Rodolfo II d’Asburgo. Ne parlerò più dettagliatamente alla fine di questo capitolo. Su di lui si vedano gli studi di Thea Vignau Wilberg e Marjorie Lee Hendrix e Thomas DaCosta Kaufmann: KAUFMANN 1993; VIGNAU-WILBERG 1969 e 1994, HENDRIX 1984; HENDRIX e VIGNAU-WILBERG 1992.

¹⁰⁷³ Cf. Aristotele, *Storia degli Animali*, Libro V, cap. 1, V.

¹⁰⁷⁴ La teoria della generazione spontanea di alcuni animali tali i rettili e gli insetti deriva dalle teorie di Aristotele nel Libro III, Cap. VIII di *Della generazione degli animali*. Si trova anche nelle fonti predilette di Palissy, Plinio e Cardano. Il passo qui citato si trova in *Della generazione degli animali*, ed è citato in FALGUIERES 2005, p.213. Sulla generazione spontanea si veda PIGEAUD 1975, p. 93-125; FALGUIERES 2005; BOYLE 2006

¹⁰⁷⁵ Il trattato in questione è *Esperienze Intorno alla Generazione degli Insetti*, pubblicato nel 1668 a Firenze.

e le vipere rimangono vicino a queste pozze”¹⁰⁷⁶. Questo brano è una delle uniche menzioni di quegli animali che amava raffigurare sulle sue ceramiche, quasi a voler inscenare nei suoi piatti e acquamanili il microcosmo degli stagni, proprio perché la vita vi si materializzava in un modo così eccezionale. Gli animali che si riteneva essere nati da generazione spontanea erano assieme disprezzati, relegati all’ultimo posto nella classificazione delle specie, ma anche considerati con ammirazione per l’alone di mistero che li circondava, avvicinandoli all’ambito della meraviglia e del mostruoso. Con riferimento a loro Aristotele evoca sia il disprezzo nel quale sono tenuti – “ non presentano attrattive sensibili” – che il piacere di guardarne la rappresentazione nelle opere d’arte, e l’utilità di osservarli in natura al fine di “ coglierne le cause”.

E perfino circa quegli esseri che non presentano attrattive sensibili, tuttavia, al livello dell’osservazione scientifica, la natura che li ha foggiate offre grandissime gioie a chi sappia comprenderne le cause, cioè sia autenticamente filosofo. Sarebbe del resto illogico e assurdo, dal momento che ci rallegriamo osservando le loro immagini poiché al tempo stesso vi riconosciamo l’arte che le ha foggiate, la pittura o la scultura, se non amassimo ancor di più l’osservazione degli esseri stessi così come sono costituiti per natura, almeno quando siamo in grado di coglierne le cause.¹⁰⁷⁷

Durante tutto il Cinquecento tali oggetti suscitarono un vivo interesse sia per le difficoltà poste dalla loro definizione in campo scientifico sia per le loro peculiarità in campo artistico. Pamela H. Smith prestò una particolare attenzione alla loro rappresentazione, dimostrando che nel ritrarne i caratteri gli artigiani si facevano in un certo modo interpreti delle trasformazioni della materia. Sulla scia delle riflessioni di Michel Jeanneret, che dedicò uno studio diventato classico alle “metamorfosi dei corpi e delle opere” durante il Rinascimento¹⁰⁷⁸, Smith ritiene che gli uomini del tempo, e in particolare gli artisti e gli artigiani, fossero affascinati dai mutamenti del mondo materiale e dalla sua fertilità, proprio la tematica che era stata evocata nella “Madre Terra” di Jamnitzer. Uno dei modi per comprenderli era proprio quello di catturare sulla tela, o

¹⁰⁷⁶ Cf. O.C., p. 262. Il testo originale recita “[...] sont réchauffées par l’air et par le soleil, et par ce moyen engendrent et produisent plusieurs quantités d’animaux, et d’autant qu’il y a toujours grande quantité de grenouilles, les serpents, aspics et vipères se tiennent près desdites claines [...]”.

¹⁰⁷⁷ Si veda il libro I, cap. 5 delle *Parti degli animali*. Cf. ARISTOTELE [1990], p. 22.

¹⁰⁷⁸ Cf. JEANNERET 1997.

mediante il calco, fenomeni altrimenti inesplorabili, tra cui appunto gli insetti, i rettili, i batraci e i testacei.

Difatti l'illustrazione naturalistica che proprio in questo periodo si stava sviluppando assieme ai trattati di filosofia naturale e di medicina¹⁰⁷⁹, dedicò numerosi fogli a queste « things which in themselves we view with distress, we enjoy contemplating when they are represented with very great accuracy – the forms of the lowest animals, for instance, and also of dead bodies »¹⁰⁸⁰. Anche Paracelso (1493-1541) - con il quale Palissy condivideva alcune concezioni, come vedremo nel corso delle prossime pagine- nel *De Natura rerum* (1537), espose come tutte le forme di vita fossero derivate dalla degenerazione della materia, in particolare i «serpenti, rospi, scorpioni, rane, salamandre, ragni, api, formiche, e vermi.»¹⁰⁸¹ Tali creature spesso rappresentate con il mezzo del calco, erano tutte illustrazioni di questo movimento naturale di morte e rinascita proprio per i loro comportamenti: la loro generazione come abbiamo visto, ma anche il fatto che le lucertole rigenerino la coda quando la perdono, che i serpenti mutino, o che le rane “emergano” dal suolo dopo essersi sotterrate durante gli inverni freddi.

Con la scoperta di nuove terre dove vivevano diversi popoli e specie viventi, l'attenzione degli studiosi dovette rivedere categorie e leggi fisiche fino ad allora accettate e rivolgersi, come Carlo Ginzburg¹⁰⁸² e Krzysztof Pomian¹⁰⁸³ furono tra i primi a riconoscere, verso nuovi fenomeni e accadimenti impreveduti. Le menti “curiose” cercarono di cogliere l'infinita ricchezza della Creazione nei suoi prodotti più bizzarri, ambizione da cui derivò il gusto per il meraviglioso e il mostruoso¹⁰⁸⁴. A proposito del gusto per l'eccezione Schnapper rilevò che “in un tempo in cui tali oggetti non manifestano né annunciano più la collera di Dio, ma non sono ancora usati con lo scopo di ricavarne informazioni utili alla medicina in particolare, vi è una crescente attenzione per quelle creature che manifestano il passaggio da un regno all'altro, come i fossili, le pietrificazioni, i bezoar e altre pietre che si formano nel corpo degli animali, come il corallo”¹⁰⁸⁵. Se si confrontano

¹⁰⁷⁹ Sull'illustrazione scientifica rinascimentale rimando alla bibliografia stesa da FALGUIERES 2005 p. 269 e al primo capitolo di questa tesi.

¹⁰⁸⁰ Cf. SMITH 2004.

¹⁰⁸¹ Sulla generazione in Paracelso si veda PAGEL 1989, pp. 95-97. Cit. tratta da SMITH 2004, p. 119.

¹⁰⁸² Cf. GINZBURG 1980.

¹⁰⁸³ Cf. POMIAN 1982.

¹⁰⁸⁴ Sui mostri sono fondamentali il libro di Katharine Park e Lorraine J. Daston, DASTON e PARK 1998. Si veda anche CEARD 1977, e il recente volume di WILLIAMS 2011.

¹⁰⁸⁵ Cf. SCHNAPPER 1988, p. 10. Trad. mia.

le specie rappresentate da Palissy con i trattati zoologici del periodo, ci si rende conto che si tratta per lo più di animali la cui classificazione poteva molto variare a seconda dell'autore che stilava la catalogazione. Nel suo trattato del 1554 Guillaume Rondelet, seguendo una classificazione diffusa, raggruppava nella classe dei pesci i serpenti e le rane, i granchi, le tartarughe e le conchiglie, mentre negli stessi anni altri naturalisti ritenevano che rettili e anfibi facessero parte del mondo terrestre¹⁰⁸⁶. Altre specie, come i gamberi, le aragoste o le anguille, si trovavano addirittura in bilico tra il regno vegetale e il regno animale¹⁰⁸⁷. Le conchiglie, particolarmente ambite nelle collezioni come attestano famosi esempi di *nautilus* montati su supporti di oreficeria, furono assimilate ai pesci fino al Seicento, secolo in cui apparvero i primi studi dedicati¹⁰⁸⁸. Oltre alle loro qualità estetiche, i gusci marini erano in particolar modo apprezzati per il carattere ambiguo di una specie che, per bellezza e finezza, si poneva in bilico fra *naturalia* e *artificialia*, incarnando l'idea che anche la Natura fosse in grado di creare con la bravura dell'artista¹⁰⁸⁹. Fra le numerose testimonianze di ammirazione verso le conchiglie ricordiamo il contributo di Palissy, che nei passi finali della *Recepte* descrive con passione l'incanto e la varietà di diverse conchiglie¹⁰⁹⁰. Del resto, considerata la vicinanza con l'importante porto di La Rochelle, il Nostro poteva avere facile accesso alla conoscenza di esemplari anche esotici, fra cui l'autore ricorda alcuni esemplari provenienti dalla Guinea¹⁰⁹¹.

Il carattere eccezionale delle specie selezionate per le *rustiques* poneva problemi di interpretazione non solo agli autori di trattati di filosofia naturale ma anche agli illustratori incaricati di rappresentarli. Nelle opere dei già citati Pierre Belon¹⁰⁹² e Guillaume Rondelet¹⁰⁹³, la raffigurazione di anfibi o rettili o di altre specie ambigue è in effetti diversa da quelle di altri animali e viene accompagnata da didascaliche diciture quali "expressions au vif" o "portraits au naif" (fig. 107), cioè sprovviste di misure e proporzioni esatte. L'impossibilità di rappresentare gli animali rampanti tramite l'uso.

¹⁰⁸⁶ Si veda *Gulielmi Rondeletii ... libri de piscibus marinis, in quibus verae piscium effigies expressae sunt*, pubblicato a Lione da Matthiam Bonhomme, 1554

¹⁰⁸⁷ Sulle difficoltà dei collezionisti a classificare la fauna acquatica si veda SCHNAPPER 1988, pp. 61-75.

¹⁰⁸⁸ Idem, p. 71-76.

¹⁰⁸⁹ Sul collezionismo di conchiglie si veda ad esempio POMIAN 1976; SCHNAPPER 1988, pp. 71-76; LEONHARD 2007.

¹⁰⁹⁰ Cf. O.C., pp.227-228.

¹⁰⁹¹ Idem, p. 229.

¹⁰⁹² Cf. BELON 1555.

¹⁰⁹³ Cf. RONDELET 1558.

della proporzione è affermata anche nei trattati artistici, come fece notare Patricia Falguières a proposito del primo libro del *Trattato delle perfette proporzioni* (1567) dello scultore Vincenzo Danti¹⁰⁹⁴ (1530-1576), un testo fondamentale sulla nozione cinquecentesca di *mimesis*. Questo testo stabiliva una netta distinzione tra due modi di rappresentazione artistica: imitare e ritrarre. La prima modalità necessitava la conoscenza delle proporzioni delle parti del corpo del soggetto scelto, cioè delle intenzioni della Natura, mentre la seconda si applicava ai fenomeni e ai corpi che sfuggivano alla conoscenza umana: la sfera celeste, ma anche proprio gli esseri situati all'opposto della scala del mondo fisico, cioè i frutti della generazione spontanea. Questo parere è espresso in un passo dedicato alla rappresentazione delle proporzioni degli animali, nel quale Danti afferma che gli invertebrati non possono né meritano di essere "imitati":

Degli altri terrestri che non sono quadrupedi, come serpenti e ogni sorte di vermi (che non hanno piedi ma camminano mediante le scaglie e con moto ora disteso, ora raccolto, vibrando per terra), dico che questi si potranno ritrarre senza la fatica dell'imitazione, perché la proporzione loro quasi non mai varia nelle specie sua; e se forse varia e tra essa è qualche differenza, l'occhio nostro non la discerne né conosce, rispetto alla poca pratica che si ha di loro. E non siamo obbligati a porre industria con le nostre arti in quelle cose che non conosciamo più di tanto. E questo ci serva dintorno a tutti gli animali, de' quali o per picolezza, rarità o poca pratica, non abbiamo cognizione.¹⁰⁹⁵

Questa citazione è importante da più punti di vista: secondo Danti gli animali terrestri "senza zampe", il cui moto si reduce a strisciare a terra, hanno tutti un'apparenza simile – "la proporzione loro non mai varia nelle specie sua"-, e non sono misurabili. Per queste ragioni sono incompatibili con l'*imitazione*, e si possono solo "ritrarre", cioè rappresentare in modo approssimativo. Se una tale concezione che rilega tali soggetti ad una pratica secondaria dell'arte e soprattutto che afferma la loro inconoscibilità fosse quella dominante presso i teorici dell'arte, allora si potrebbe spiegare come mai la loro raffigurazione sia avvenuta così frequentemente tramite il mezzo del calco, anch'esso relegato ad un posto secondario nei trattati. Un tale disprezzo verso gli animali infimi che non meritano "la fatica dell'imitazione" è in forte contrasto con le scelte iconografiche di

¹⁰⁹⁴ Cf. DANTI 1567, in BAROCCHI 1977-79, t. II, pp. 1792-265. Cit. in FALGUIERES 2005, p.214.

¹⁰⁹⁵ Idem, p.1793.

Palissy e Jamnitzer: il loro grande interesse verso queste creature, e il fatto che siano entrambi grandi amatori di scienze desiderosi di capire i processi in atto nel mondo naturale fa pensare che invece per loro rappresentare questi esseri rispondeva ad un fascino e al desiderio di conoscerli¹⁰⁹⁶. Nel loro caso, e nel caso dei collezionisti, la tecnica usata sembra rientrare invece a pieno nell'intenzione non solo di esporre, ma anche di comprendere i segreti della Creazione che segnava il collezionismo di meraviglie, anticipando in qualche modo il principio baconiano secondo il quale " Making is knowing"¹⁰⁹⁷. A questo proposito illuminante è il confronto con gli Hoefnagel, che scelsero come principali soggetti proprio gli animali e vegetali: M. Lee Hendrix fa notare al loro proposito che per quanto riguarda la rappresentazione dei mammiferi e degli uccelli, Joris Hoefnagel si avvallò immagini già esistenti per modello, mentre per gli insetti, soggetti il cui fascino risiedeva nel loro statuto "scientifico", si cimentò nello studio dal vivo¹⁰⁹⁸. L'affermazione di Danti non sembra dunque essere stata condivisa dagli artisti che si dedicavano proprio alla rappresentazione dei soggetti naturali più minuti, seppur con modalità diverse, dalle miniature raffinate di Hoefnagel alle ceramiche rustiche di Palissy¹⁰⁹⁹.

A proposito dell'arte del banchetto abbiamo visto come la messa in scena degli elementi naturali costituisse per i ricchi committenti uno dei mezzi per valorizzare la propria potenza politica ma anche la loro conoscenza del mondo. Proprio in quest'ottica si svilupparono le collezioni di meraviglie dove venivano collocati i calchi di animali che stiamo considerando, a fianco dei quali, più che probabilmente, trovava spazio anche il vasellame palissiano. Nel 1565 fu pubblicato da medico fiammingo Samuel Quiccheberg (1529-1567) ciò che oggi è considerato il primo scritto di museologia della storia occidentale, le *Iscriptiones vel Titulis Theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit* (1565)¹¹⁰⁰. Il volume costituisce il primo tentativo di classificazione indirizzato ai collezionisti per le loro

¹⁰⁹⁶ Wenzel Jamnitzer è l'autore di *Perspectiva Corporum Regularium* (1568), uno studio dei poliedri regolari ispirato al *Timeo* di Platone e agli *Elementi* di Euclidio, ornato di 120 incisioni indirizzate sia agli artisti che ai lettori desiderosi di capire l'armonia del cosmo. Per quest'opera Jamnitzer, oltre alla sua attività di orefice, è ricordato come matematico. Per quanto riguarda Palissy invece non serve qui ritornare sulla sua attività di filosofo naturale che è già stata evocata lungo questo lavoro.

¹⁰⁹⁷ Cf. BACON [1901], IV, pp. 109–110.

¹⁰⁹⁸ Cf. LEE HENDRIX 1984 p. 12.

¹⁰⁹⁹ Tornerò sull'opera di Hoefnagel nel corso di questo capitolo.

¹¹⁰⁰ Sugli sviluppi delle raccolte di *naturalia* verso un'organizzazione razionale nei Cinque e Seicento si veda RUGGIERI TRICOLI 2004, pp. 403-453.

raccolte, ispirato a quella del suo mecenate il Duca Albrecht V di Baviera (1528–79), che fu il primo a istituzionalizzare la sua collezione per difenderne il valore scientifico e civico¹¹⁰¹. Nella sua descrizione l'autore legittima il ruolo della raccolta come un luogo di ricerca e di studio della Natura, opponendo questa funzione per così dire didattica alle proteste dei detrattori del Duca, che della collezione criticavano il carattere vano e i costi eccessivi in termini pecuniari¹¹⁰². Quiccheberg, inoltre, elenca gli oggetti più variegati della collezione, e li ordina in cinque classi: illustrazioni, *artificialia*, *naturalia*, strumenti e tecniche, arti visive bidimensionali. I calchi di animali dal vivo hanno diritto ad una sezione a parte, nella terza classe, quella degli oggetti naturali, sotto la seconda iscrizione "animali calcati in metallo ... che appaiono vivi grazie all'arte. Ad esempio lucertole, serpenti, pesci, rane, granchi, insetti e conchiglie... rappresentati in modo tale che sembrano reali"¹¹⁰³.

Man mano che le *Wunderkammern*, da luogo di ostentazione divenivano sede di studio della Natura, l'atto stesso di collezionare calchi di animali che sfuggivano all'ordine cosmologico assumeva significati che andavano oltre la sola perizia artistica. Nel caso di Palissy, questa ipotesi è particolarmente convincente poiché egli stesso fu collezionista di rarità mineralogiche: evocata nella *Recepte* e nel trattato sulle pietre pubblicato nel 1580, la sua collezione rispondeva a una curiosità non fine a se stessa bensì indirizzata a uno scopo conoscitivo, come testimoniano le puntigliose didascalie che il Nostro riporta alla fine dei *Discours*, invitando il lettore a visitare la sua raccolta¹¹⁰⁴. Lo stretto legame tra l'opera artistica e scientifica del Nostro emerge chiaramente a proposito di questa tematica particolare: non le specie delle quali abbiamo appena parlato, onnipresenti nei manufatti ma assenti dai suoi scritti – tranne nel passo citato-, bensì i minerali. Considerando adesso le pietre presenti nelle sue ceramiche e nei suoi testi, vorrei dimostrare come l'imitazione della Natura proposta dal nostro ceramista non sia riducibile a una mera ricerca di illusionismo, ma si carichi invece di una funzione investigatrice, che mira ad evidenziare e comprendere il potere creativo della Natura¹¹⁰⁵.

V.3.b Palissy e le pietre: dall'arte alla scienza

¹¹⁰¹ Cf. lo studio di MELVILLE 2005, pp. 39-58, a proposito della collocazione di un famoso scrittoio naturalistico di Jamnitzer nelle *Inscriptiones*.

¹¹⁰² Il 3 luglio del 1557 il Consiglio di Stato bavarese emette un decreto nel quale il Duca Alberto V veniva pregato di diminuire le sue spese per la sua collezione. Cf. MELVILLE 2005, p. 47.

¹¹⁰³ Cit. da MELVILLE 2005, p. 50.

¹¹⁰⁴ Cf. O.C., pp. 541-549: "Copie des écrits, qui sont mis au desouz des choses merueilleuses ... »

Contrariamente a quanto avviene per gli animali effigiati sulle ceramiche palissiane, senza che però l'artista vi dedichi alcuna riflessione, le pietre occupano un importante settore sia dell'opera pratica sia delle teorizzazioni del Nostro, e sono inoltre l'unico soggetto della sua personale collezione, descritta dettagliatamente alla fine dei *Discours*. Esaminando la *Recepte véritable* si ritrovano diversi passi dedicati al regno minerale, con considerazioni di volta in volta di carattere scientifico o più prettamente artistiche. Alla luce del fatto che persino nell'esposizione sul giardino l'autore dedica maggior attenzione alla trattazione delle pietre rispetto all'illustrazione della configurazione arborea o vegetale dell'orto, si potrebbe addirittura affermare che proprio la mineralogia rappresenti uno dei soggetti centrali di questo volume. Come si è visto, nella descrizione dei padiglioni d'angolo il richiamo all'uso esclusivo della terracotta smaltata e alla tecnica del calco è funzionale a creare l'illusione della viva pietra, effetto incrementato inoltre dal gioco delle gocce d'acqua che colano lungo le pareti. Se l'esterno dei padiglioni imita la roccia grezza delle grotte, all'interno di essi l'artista intende riprodurre la ricchezza coloristica delle venature e la superficie levigata di alcune pietre specifiche, ovvero calcedonio, porfido, diaspro e cristallo. Sempre tenendo in mente che l'interno di queste grotte era interamente fatto di ceramica, senza nessuna aggiunta di autentica pietra¹¹⁰⁶, il quarto dei padiglioni segna un apice poiché concepito come una vera e propria miniera al cui interno si custodisce uno scrigno di pietre preziose¹¹⁰⁷. È verosimile ritenere che le tipologie di minerali siano state selezionate in base al loro peculiare aspetto dato che, come chiarisce lo stesso Palissy a proposito del diaspro, in un passo della prima parte della *Recepte*, ciascuna pietra è caratterizzata da "figure, o idee, come damaschinate"¹¹⁰⁸. Con questa poetica evocazione l'autore intende richiamare le sfumature di colori che caratterizzano le pietre menzionate, e soprattutto il calcedonio e il diaspro, che sono le due tipologie maggiormente citate. In realtà nella classificazione odierna il diaspro – così come l'agata, l'onice o ancora la sarda - corrisponde ad una varietà di calcedonio, cioè una tipologia di quarzo che si presenta sotto forme compatte microcristalline. Il diaspro, le cui venature coprono una varietà potenzialmente infinita di colori, è un minerale

¹¹⁰⁵ Cf. SMITH 2004, p. 54

¹¹⁰⁶ A differenza dei padiglioni verdi come vedremo in seguito.

¹¹⁰⁷ "Il semblera proprement que ce soit un rocher qui auroit esté cavé, pour tirer la pierre du dedans ». Cf. O.C., p. 166.

comunemente diffuso, perciò facilmente osservabile in natura (fig.108). Dagli inventari sappiamo che questi minerali figuravano spesso nelle raccolte cinquecentesche di *naturalia*, e le possiamo vedere puntualmente raffigurati nelle opere pittoriche, a riprova dell'ammirazione allora diffusa per la "Natura artista" che si manifestava attraverso questo "emergere della figurazione nel minerale", per riprendere l'espressione usata da Philippe Morel¹¹⁰⁹. Un numero infinito di opere quattrocentesche mette in scena le pietre per evocare quelle della Gerusalemme Celeste e lo spazio sacro con una funzione simile a quella che si conferiva all'oro nella pittura medievale¹¹¹⁰. La pietra diventò anche un supporto ricercato di pitture, proprio per i suoi "disegni" naturali che diventavano suggestivi sfondi paesaggistici¹¹¹¹. Anche in letteratura esse sono spesso citate per significare bellezza e preziosità: ricorrono in modo ridondante nella descrizione delle architetture dell'*Ipnerotomachia Polifili*, manifestando ancora una volta il legame del Nostro con quell'opera¹¹¹². Tuttavia, sebbene queste pietre fossero oggetto di un'ammirazione diffusa da parte degli artisti e i dei loro mecenati, l'interessamento di Palissy va oltre il punto di vista estetico per aprirsi all'indagine scientifica: da vari passi dei suoi discorsi teorici si intuisce che per l'artista non si trattava della mera ripresa di un *topos* di successo, bensì di una scelta intimamente legata ad un interesse personale. Le pietre appena menzionate sono in effetti le stesse evocate in quelle pagine che la *Recepte* dedica all'esposizione della teoria sulla formazione dei minerali, prodotti secondo Palissy dall'indurimento del sale presente in acque sotterranee.

Fin dall'antichità la questione della formazione dei minerali è un argomento cruciale per i naturalisti, e durante il '500 conobbe un rinnovato interesse stimolato dallo sviluppo

¹¹⁰⁸ Cf. O. C., p. 153.

¹¹⁰⁹ Cf. MOREL 1998, p. 49. Il fascino esercitato dalle forme create dalla Natura attraverso macchie, venature, o ancora nuvole è un *topos* risalente all'Antichità, negli scritti di Plinio e Lucrezio, diffusa nella pittura italiana rinascimentale, da Mantegna a Leonardo. Il tema è stato trattato in particolare da JANSON 1961, BALTRUSAITIS 1995; MOREL 1997, cap. III e MOREL 1998, pp. 43-57.

¹¹¹⁰ Sul ruolo delle pietre nell'arte figurativa rinascimentale un recente seminario si tenne al Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut, a Firenze a febbraio 2014. Spesso il tema appare non proprio come argomento principale ma all'interno di considerazioni sulla pittura di paesaggio, ad esempio nel caso di Mantegna, Leonardo o del ciclo dei mesi del Palazzo Schifanoia. Sulla presenza minerale nella pittura ferrarese si veda WAMBERG 1990, nella *Madonna delle rocce* di Leonardo rimando a EMISON 1993. Citerei anche la tesi di Master di Nora Philippe diretta da Philippe Morel, sostenuta nel 2004 alla Sorbona, intitolata *Architectures minérales. Le parergon de pierre dans la peinture de Ferrare, Mantoue et Padoue, 1450-1490*.

¹¹¹¹ Sulla pittura su pietra si veda lo studio complessivo di ROSSI 1984.

¹¹¹² Diaspro, porfido, cristallo sono spesso elencati da Colonna per descrivere i monumenti incontrati da Polifilo. Per citarne solo uno, si veda l'esempio del tempio della "Venus Physoè" nell'edizione francese di Kerver. Cf. COLONNA 1546 [1994], p. 200.

dell'agricoltura e dell'estrazione mineraria. Con le sue riflessioni Palissy si inserisce in una lunga tradizione alla quale posso qui solo accennare¹¹¹³: le ipotesi riguarda alla generazione delle pietre fu iniziata da diversi filosofi tra i quali, ovviamente, Aristotele, che nel testo delle *Meteore* espose la teoria sulle esalazioni supposte essere all'origine della generazione delle pietre e dei metalli, concezione poi sviluppata da Teofrasto (371 a.C. – 287 a.C.) nel *De Lapidibus*¹¹¹⁴ Nel Medioevo Avicenna (980-1037) dedicò alla questione il trattato *De congelatione et conglutinatione lapidum*¹¹¹⁵ illustrandovi due processi di generazione, la *congelatio* ossia la solidificazione dell'acqua a contatto con la terra, e l'agglomerazione o *conglutinatio*. Alberto Magno nel *De Mineralibus* (1250 ca.) accolse le proposte delle precedenti formulazioni, confermando sia le esalazioni sia la *conglutinatio* e la *congelatio*. In epoca moderna, un trattato che segnò la storia della disciplina è senz'altro il *De Ortu et causis subterraneorum* (edito nel 1546 in latino e nel 1550 in italiano) di Georg Agricola (1494-1555), nel quale la formazione dei minerali viene attribuita ad un «umore congelativo», un «sugo atto a diventare pietra» cioè un'acqua che contiene sali e metalli. Alcuni termini usati da Palissy, quali congelazione e esalazione, appartengono dunque a un vocabolario che deriva dai trattati appena citati, cui il Nostro si rifà in parte per esporre la sua teoria di base in materia di scienze naturali fondata sul moto continuo e l'idea che sia il sale la fonte di ogni generazione nel mondo fisico.

La concezione di un mondo in eterno movimento nel quale la materia è soggetta a un incessante processo di nascita, maturazione e decadimento era condivisa da buona parte dei filosofi naturali del '500, fra i quali per esempio Girolamo Cardano, che poneva il movimento e la varietà presente in Natura come fondamento della sua comprensione del mondo fisico¹¹¹⁶. Seguendo questa visione, che poneva seri problemi teologici - come vedremo nell'ultima parte di questo capitolo – per Palissy i minerali erano soggetti come gli altri corpi viventi ad un'eterna rigenerazione, per cui “la terra produce

¹¹¹³ Sulla storia della mineralogia in epoca moderna si veda ELLENBERGER 1988, pp. 111-213. Lo studioso dedicò una parte della sua sintesi a Palissy, interessandosi in particolare alla teoria che riguarda i fossili. La mia sintesi si basa su quella di MOREL 1998, pp. 21-37, e CLERICUZIO 2005 pp. 231-236

¹¹¹⁴ Le opere di Teofrasto furono riscoperte nel '400 ed ebbero un grande impatto in ambito botanico. Sul ruolo dei testi antichi nello sviluppo della filosofia rinascimentale si veda VASOLI 2002.

¹¹¹⁵ In questo trattato Avicenna tratta della formazione delle pietre, dell'origine delle montagne, della classificazione dei minerali, e dell'origine dei metalli. Cf. MOREL 1998, p. 23.

¹¹¹⁶ Mi riferisco al trattato *De Subtilitate rerum* pubblicato a Norimberga nel 1550, e in francese da Richard Lenoir a Parigi nel 1566. Sulla concezione rinascimentale del moto universale si veda ad esempio lo studio dedicato di JEANNERET 1997.

quotidianamente delle pietre”¹¹¹⁷:

Tout ainsi que l’exterieur de la terre se travaille pour enfanter quelque chose; pareillement le dedans et matrice de la terre, se travaille aussi à produire: en aucun lieux elle produit du charbon, [...] du fer, de l’argent, du plomb, de l’estain, de l’or, du marbre, du jaspé et de toutes espèces de minéraux[...].¹¹¹⁸

All’interno di questo sistema in continuo moto, l’agente generativo fondamentale è il sale, considerato dal Nostro come il quinto elemento “senza il quale niente potrebbe dire «io sono»”¹¹¹⁹. Con queste parole Palissy intende rimarcare che è proprio il sale a conferire a tutti gli esseri viventi caratteristiche quali il colore, il sapore o la consistenza, includendo nella categoria degli esseri viventi anche minerali e metalli, secondo una visione diffusa all’epoca e forse derivata in questo caso dagli scritti di Cardano¹¹²⁰. Quest’azione è resa possibile dall’acqua che veicola il sale da un elemento all’altro: l’acqua, penetrando nella terra s’impregna dei diversi sali che compongono il sottosuolo e ne trasmette le proprietà agli elementi con cui entra in contatto. Palissy ritiene che l’acqua intrisa di sale sia “congélativ et germinative”, perché in grado, indurendosi, di generare nuova materia, teoria quest’ultima molto vicina a quella dei “sughi congelati” proposta da Agricola nel *De Ortu et causis subterraneorum*. L’importanza del sale come elemento chiave dei processi generativi ricorre in altri scritti dell’epoca, da Paracelso, che fonda la sua teoria della materia su tre principi tra cui il sale¹¹²¹, a Johann Rudolph Glauber (1604-1670), il quale nel *Tractatus de Natura Salium* elenca le innumerevoli virtù

¹¹¹⁷ Cf. O. C., p. 133.

¹¹¹⁸ Ibidem.

¹¹¹⁹ Cf. O. C., p. 553.

¹¹²⁰ Il tema della vitalità dei minerali e dei metalli, considerati esseri viventi si trova nel *De Subtilitate* alle pagine 106 e 127 dell’edizione francese pubblicata da Richard Lenoir a Parigi nel 1566 (prima edizione a Norimberga nel 1550). Sulla conoscenza del trattato di Cardano da parte del nostro, e influsso che ebbe sulle sue teorie, si veda DUHEM 1955, che affermò che le teorie di Palissy riguardo alla formazione dei fossili fossero state ispirate dalle teorie di Leonardo attraverso la conoscenza dell’opera di Cardano. Quest’ipotesi fu poi rigettata da Ellenberger che afferma invece l’originalità delle tesi del nostro riguardo a due aspetti: le specie scomparse e i fossili di affinità tropicali trovati in Europa. Cf. ELLENBERGER 1988, p. 143.

¹¹²¹ I due altri sono zolfo e mercurio che nell’alchimia medievale erano considerati i costituenti dei metalli. Sul medico svizzero si veda la sintesi di PAGEL 1989; sul suo influsso in Francia e sul rapporto con Palissy si veda KAHN 2007, p. 131.

del sale, tra le quali proprio la generazione spontanea, tanto importante nell'opera del Nostro¹¹²².

L'esposizione di questa teoria permette a Palissy di spiegare il processo di formazione delle venature del calcedonio e del diaspro. Nel corso del dialogo della *Recepte*, dopo una domanda di *Théorique* a proposito delle dodici pietre elencate da Giovanni per descrivere la Gerusalemme Celeste¹¹²³, l'interlocutore chiede a *Pratique*, ideale portavoce del Nostro, di spiegare perché le pietre in questione siano così dure da essere state scelte come componenti della Città Eterna. A questa domanda, dalle implicazioni allo stesso tempo teologiche, filologiche e scientifiche, Palissy risponde in modo concreto, senza entrare nel merito della simbologia delle pietre, e trattando solo di una parte dell'elenco biblico: diaspro, calcedonio, topazio, smeraldo, turchese, zaffiro, diamante, cristallo. Il ceramista spiega che la resistenza di queste pietre al tempo proviene da un processo di formazione molto lento e dal fatto che essa derivi da acque ricche di sali metallici. I diversi metalli sono all'origine dei colori del calcedonio e diaspro, della loro grande resistenza, e delle sfumature multicolori delle loro venature, ossia le "idee" tanto amate dal nostro e dai suoi contemporanei. La stessa spiegazione vale per il topazio, il cui colore proviene dal contatto con il ferro, mentre il colore dello smeraldo proviene dal bronzo. Nell'appendice dei *Discours Admirables* - testo che costituisce una *summa* delle principali affermazioni di Palissy in materia di filosofia naturale e arte contenute nella *Recepte* – Palissy sintetizza la teoria secondo la quale "les figures du cœur du bois qui sont estimees en menuiserie & les figures qui sont ès marbres, jaspes, porphires, agates, casidoines & toutes autres especes de pierres, ne sont cause que par accident procedant de la descente ou esgouts des eaux congelatives"¹¹²⁴. In questa citazione mi sembra rilevante la menzione dell'«incidente» che sta all'origine delle figure presenti su queste pietre: abbiamo già evocato il gusto degli amatori di filosofia naturale per i prodotti che rappresentano un'eccezione rispetto all'ordine naturale, quali sono appunto la fauna delle *rustiques*. Troviamo qui lo stesso interesse chiaramente espresso da Palissy a proposito del legno e delle pietre che ha selezionato ad ornamento delle sue creazioni. Simili formulazioni confermano l'interpretazione della scelta iconografica delle *rustiques* come tentativo

¹¹²² Il farmacista, chimico e alchimista Glauber è considerato il padre dell'ingegneria chimica. Il *Tractatus de natura salium* fu pubblicato in due volumi nel 1658-1659. Cf. CLERICUZIO 2005, pp. 239-240.

¹¹²³ Cf. O.C., p. 152. Sulle dodici pietre si veda il capitolo IV.

¹¹²⁴ Idem, p. 554.

dell'artista di catturare i fenomeni più sfuggenti e sorprendenti della Creazione. Aspetto fondamentale, su cui torneremo nella parte conclusiva di questo capitolo.

Ora, se consideriamo alla luce della teoria di Palissy la descrizione dei gabinetti d'angolo, il gioco di corrispondenze si fa piuttosto chiaro, in particolare se ricordiamo che per abbellire le pareti delle grotte Palissy insiste sulla presenza di acqua, le cui gocce scorrono sullo smalto aumentandone la brillantezza. Sebbene nella descrizione del giardino non vi sia uno specifico richiamo alla teoria sull'acqua pietrificante, è un dato di fatto che la raffigurazione dei padiglioni metta in scena l'interazione tra l'acqua e i diversi elementi minerali. Pur non potendo affermare con certezza che l'intento di Palissy sia stato quello di illustrare le proprie teorie, è certo che egli le aveva bene in mente quando concepì queste creazioni, che inscenano a tutti gli effetti una sorta di microcosmo animato dagli scambi tra gli elementi: la terra che ne è la componente principale, il fuoco che viene acceso per cuocere lo smalto, e l'acqua ruscillante onnipresente nell'antro.

Lo stretto dialogo che vediamo instaurarsi tra il pensiero filosofico di Palissy e le descrizioni delle sue invenzioni artistiche è testimoniato da altri particolari della *Recepte*. Al riguardo è illuminante una citazione poco considerata dagli studi passati:

Quelque fois je cherchois des cailloux pour faire de l'esmail, et des pierres artificielles : or apres avoir assemblé un grand nombre desdits cailloux, en les voulant piler, j'en trouvay une quantité qui estoient creux dedans, où il y avoit certaines pointes, comme celles de diamant, luisantes, transparentes, et fort belles : alors je commençay à me tourmenter, pour savoir qui estoit la cause de cela, et ne le pouvant entendre par Theorique, ne Philosophie naturelle, il me print desir de l'entendre par pratique¹¹²⁵.

In questo passo, da considerare su più livelli interpretativi, Palissy fornisce delle indicazioni sul suo *modus operandi*: la prima tappa è quella di "raccolgere" degli esemplari naturali, una *démarche* identica a quella del collezionista, e che sta verosimilmente alla base della sua passione per la compilazione delle pietre. Palissy cerca dei minerali con due obiettivi, l'uno è la fabbricazione di colori per lo smalto e l'altro è quello di costruire delle pietre artificiali. Gran parte della produzione palissiana, quella che gli valse i primi successi, era in effetti quella di creare degli oggetti la cui apparenza fosse simile al diaspro, tecnica che l'artista avrebbe perfezionato al punto da dar vita a

interi padiglioni composti da mattoni dall'apparenza minerale (fig. 109-110). L'altro punto da rilevare è il processo che avviene nella ricerca artistica e scientifica. In primo luogo Palissy si interessava alle pietre come artista: attratto dalle loro caratteristiche estetiche, le raccoglieva e le riproduceva mediante la tecnica del calco. L'ammirazione cedeva quindi il passo alla curiosità e, intrigato dall'apparenza delle pietre che voleva imitare, l'artista eseguiva delle sperimentazioni di carattere scientifico per tentare di comprendere i processi generativi dei minerali. A questo proposito preme sottolineare che Palissy attuava delle imitazioni a tutto campo, vale a dire che delle pietre non si limitava a riprodurre la superficie, bensì ne ritraeva anche l'interno, creando dei manufatti in tutto e per tutto identici ai modelli della natura. Questa era reso possibile dall'uso di "terres méleées", cioè argille di vari tipi mescolate ad ossidi di metallo, come lo hanno dimostrato degli studi relativi al restauro di alcune opere. Questo procedimento permetteva di imitare alla perfezione le pietre dure, lasciando che durante la modellazione il caso disegna le venature colorate. Inoltre il ceramista curava non solo il retto ma anche il verso del vasellame, che dipingeva con lo smalto per imitare la pietra. Proprio tale caratteristica rappresenta oggi un criterio fondamentale per l'attribuzione di alcuni pezzi¹¹²⁶.

Lo stesso processo che vedeva l'arte alla base della ricerca scientifica è riproposto a proposito della cottura inedita dello smalto all'interno delle grotte, procedimento derivato dalla pratica di Palissy come vetraio, ma anche dai suoi esperimenti scientifici. Nella *Recepte* il Nostro scrive:

Quando un sasso è messo in un grande fuoco come un forno per il vetro, questo sasso si vetrifica, e ciò è la prova che contiene una grande quantità di sale.¹¹²⁷

In questo caso vediamo che l'artista ha usato il forno del vetraio per condurre un esperimento di carattere scientifico, esperienza che veniva a ripetersi nelle grotte: le pietre di ceramica erano sottoposte a un calore molto forte dentro la grotta che svolgeva per l'occasione la funzione di un forno, per far sì che lo smalto che le ricopriva si vetrificasse.

¹¹²⁵ O.C., p. 144.

¹¹²⁶ Su questo punto di veda PERRIN 1998, p. 73 e pp. 126-130.

¹¹²⁷ Cf. O.C., p. 143.

La convergenza tra arte e teoria scientifica prosegue se continuiamo il percorso nel giardino, considerando adesso i padiglioni verdi costituiti da una copertura di olmi, sotto i cui rami era collocata una roccia molto simile ai padiglioni d'angolo analizzati in precedenza. Le pietre sono menzionate in questo caso da Palissy in tre dei quattro padiglioni, nei quali sono questa volta presenti autentici esemplari che testimoniano dell'attività di collezionista dell'artista. Nel secondo padiglione sono inseriti sassi bianchi perfettamente levigati, una tipologia molto simile a quella di cui l'artista parla nella *Recepte*: narrando di una sua visita alla collezione dell'abate di Turpenay, il Nostro ricorda di aver visto pietre bianche "simili a dei confetti"¹¹²⁸, a tal punto ammirevoli da spingerlo a visitare la grotta di Savonnières, da cui quelle pietre provenivano. L'osservazione del fenomeno di pietrificazione all'interno della grotta conduce l'autore a spiegare la formazione di questi esemplari, generati dalle gocce d'acqua cariche di carbonato di calcio che colano lungo la roccia e cadendo a terra induriscono per formare sassi bianchi. Il fenomeno, oggi ben conosciuto, ha dato il nome alle grotte della località francese situata nei pressi di Tours, che vengono appunto definite "pietrificanti"¹¹²⁹. Alla luce di questo aneddoto si può ritenere che il secondo padiglione possa configurare una sorta di riproduzione artificiale della Grotta di Savonnières, e quindi vedere nell'esperienza personale dell'uomo una fonte d'ispirazione per la creazione.

Gli ultimi due padiglioni verdi sono riccamente ornati con pietre preziose e con sassi selezionati per la loro forma particolare. A proposito del quarto di questi Palissy evoca la sua esperienza di collezionista:

Si trovano spesso nei porti di questo mare, diverse pietre che i mercanti forestieri portano nel fondo delle loro navi per evitare che siano troppo leggeri (...) e quando sono arrivati buttano le pietre sul lungomare. Spesso si trovano quelle seminate di scintille che sembrano argento, e di vari colori. In Poitou ce ne sono di varie dimensioni molto bianche, che una volta rotte, assomigliano ad un sale bianco o allo zucchero: ne ho visto di grandi come delle botte.

Il passo citato segna una differenza nella concezione dei padiglioni verdi rispetto a quelli d'angolo. Questa volta non si tratta infatti di riprodurre esclusivamente con la ceramica le

¹¹²⁸ L'aneddoto si trova alla pagina 147 delle O.C.

¹¹²⁹ L'episodio e il nome di Palissy vennero poi citati dal naturalista Nicolas Gobet nel suo *Les anciens minéralogistes du royaume de France* (1779) p. 198.

pietre, bensì di inserire autentici esemplari scelti da Palissy in base alla loro stranezza, rarità o bellezza. In questo senso i padiglioni verdi fanno pensare a delle *Wunderkammern*. La similitudine con le raccolte di *naturalia* fa da eco ai numerosi riferimenti all'attività collezionistica di Palissy, richiamata dall'autore stesso in diversi passi della *Recepte* e, in modo più esteso, nei *Discours Admirables*. Nella prima pubblicazione egli evoca con compiacimento gli scambi di oggetti avvenuti con amici e conoscenti, spesso appartenenti alla classe borghese. Sono per esempio Pierre Guoy, sindaco di Saintes, favorevole alle idee riformate, che regalò a Palissy un ammonite¹¹³⁰, oppure l'avvocato Babaud, con il quale il Nostro ebbe uno scambio di opinioni a proposito di un riccio pietrificato, tipico oggetto da collezione¹¹³¹; o ancora, il "signore de la Mothe", Bertrand de Salignac de La Mothe Fénelon, esponente della corte di Navarra, che donò al Nostro un pezzo di legno pietrificato¹¹³², un "borghese di La Rochelle chiamato l'Hermite" non meglio identificato che gli regalò due conchiglie provenienti dalla Guinea¹¹³³, e, infine l'"abate di Turpenay", identificato come Jean Paul de Selve, in carica dal 1543 al 1554 nonché presidente del Parlamento di Rouen¹¹³⁴. La rete di appassionati di mineralogia che si delinea qui dimostra in modo puntuale che l'attività collezionistica era un vettore del dialogo tra uomini di ceti sociali distinti. Non deve perciò sorprendere la diffusione del collezionismo anche in ceti medi come quello di Palissy, non solo nel mondo aristocratico. Prova del ruolo molto attivo della classe media in quest'ambito viene data ad esempio dal decreto già menzionato in precedenza, emesso il 3 luglio del 1557 dal Consiglio di Stato bavarese, nel quale il Duca Alberto V veniva pregato di diminuire le spese per la sua *wunderkammer*, e di "non imitare i borghesi e mercanti della città" acquisendo vari oggetti strani e lussuosi, perché tale passione metteva a rischio le finanze dello Stato¹¹³⁵. La testimonianza stessa di Palissy viene a confermare quanto detto nel primo capitolo sul ruolo della classe media e degli artigiani nello sviluppo della conoscenza del mondo naturale¹¹³⁶. Al riguardo Palissy può essere considerato un esempio senza pari se consideriamo la puntuale descrizione situata alla fine dei *Discours Admirables*, un testo eccezionale sotto vari punti di vista. Il suo titolo è *Copie des escrits qui sont mis au desouz*

¹¹³⁰ Cf. O.C., p. 136.

¹¹³¹ Idem, p. 137.

¹¹³² Idem, p. 149.

¹¹³³ Idem, p. 229.

¹¹³⁴ Idem, p. 147, n. 248.

¹¹³⁵ Decreto citato da MELVILLE 2005, p. 47.

des choses merveilleuses, que l'auteur de ce livre a préparé, & mis par ordre en son cabinet, pour prouver toutes les choses contenues en ce livre: par ce qu'aucuns ne voudroyent croire, afin d'asseurer ceux qui voudront prendre la peine de les venir voir en son cabinet, & les ayant veu, s'en iront certains de toutes choses escrites en ce livre.

Questo titolo evidenzia già alcune caratteristiche rilevanti: la collezione era aperta al pubblico e mirava ad essere la dimostrazione di quanto scritto nei trattati raccolti nel libro. Leggendo poi il testo, il punto di maggior rilievo è il fatto che questa raccolta sia composta unicamente da minerali, mentre all'epoca nella gran maggior parte dei casi le collezioni erano aperte a diversi ambiti per ricreare un microcosmo. Gli esemplari vi sono esposti in modo ordinato e sono accompagnati con annotazioni didascaliche il che, in un momento che precede il trattato di Samuel Quiccheberg rende la collezione palissiana un esempio precoce di catalogazione ragionata e tematica. Come si diceva, dal titolo dell'appendice si desume anche la funzione del *cabinet*, il cui scopo è quello di legittimare, tramite l'osservazione diretta dei reperti, le affermazioni teoriche che il Nostro aveva esposto nel suo *Traité des Pierres* nonché durante le conferenze che egli, come abbiamo spiegato all'inizio di questo lavoro, aveva tenuto nel 1576 a Parigi. A questo scopo, il testo traccia un vero e proprio «sistema museografico», con un ordine, un percorso al suo interno e delle didascalie¹¹³⁷. Le pietre sono elencate a seconda dell'argomentazione e commentate grazie a degli «escriteaux». La struttura sembra essere quadripartita: una prima sezione riguarda le pietre generate per “addizioni congelative” (ad esempio le stalattiti, le pietre stratificate come l'ardesia e le pietre formate con l'agglomerato di sassi e conchiglie); la seconda è dedicata alla pietrificazione delle materie organiche, cioè i fossili; la terza parte espone esemplari di “pietre metalliche”, e mira a spiegare la natura liquida dei metalli, esponendo esemplari di marcasite e cristalli. L'ultima parte è come una ricapitolazione delle prove dell'origine liquida delle pietre tramite l'esposizione di vari esemplari: un'ammonite, fossili di conchiglie, pesci e piante, vari calcedoni come l'agata, animali con attributi minerali quali il bezoar e gasteropodi, esemplari di geodi e per chiudere vari tipi di sali, quali il salnitro e il vetriolo. Anche all'interno di questa sistemazione scientifica l'arte fa capolino, poiché in mezzo ai minerali Palissy dispone anche un pezzo di vasellame di terracotta, «un grand

¹¹³⁶ Rimando di nuovo allo studio di Pamela H. Smith che sviluppa questo argomento. Cf. SMITH 2004.

¹¹³⁷ Sulla classificazione della collezione di Palissy si veda TREBOSC 2005, pp. 159-160.

vase» che altro non è se non un esemplare fallito dal punto di vista artistico, ma che gli serve come prova della presenza di metallo liquido all'origine della terra che compone l'esemplare¹¹³⁸.

Il confronto tra scritti teorici e opere artistiche ha dimostrato in modo molto puntuale, prendendo il tema maggiormente sviluppato dall'artista delle pietre, quanto per lui i due approcci alla Natura siano complementari. La grande originalità e ricchezza del caso palissiano risiede nel fatto di poter disporre di teorie scientifiche formulate dall'artista, che corrispondono alle tematiche scelte dallo stesso artefice per le proprie opere, così da dar vita a una relazione dialettica tra i due approcci alla Natura che forse è possibile rinvenire solo nell'opera di Leonardo da Vinci. Ma più che il confronto con il genio toscano – che è già stato egregiamente proposto da Martin Kemp¹¹³⁹ - è con un altro ambito dell'arte rinascimentale che vorrei adesso evidenziare alcune corrispondenze alquanto suggestive, la poesia.

L'attenzione e l'ammirazione rivolte alle bellezze naturali e alle "cose piccole" erano non solo il fondamento dell'illustrazione naturalistica o dell'arte del calco, ma anche di alcuni componimenti poetici a Palissy contemporanei. Mi riferisco alla cosiddetta "poesia scientifica", termine diffuso da Albert-Marie Schmidt nella sua opera di riferimento su questo soggetto¹¹⁴⁰. Con questo termine lo studioso intendeva designare un gruppo di opere rinascimentali nutrite di riferimenti cristiani e mitologici che, sulla scia dei poemi latini antichi, descrivevano la Natura in modo erudito e simbolico. Queste opere lasciavano comunque anche il posto all'osservazione diretta da parte del poeta, raggiungendo a volte un vero lavoro di filosofia naturale, anche se i componimenti poetici, erano intrisi di riferimenti al mondo antico pagano, pur testimoniando comunque sempre di una visione profondamente cristiana, nella quale gli oggetti sono considerati come realizzazioni di Dio. Sono per esempio gli inni di Pierre de Ronsard dedicati alla rana, alla formica o alla vespa¹¹⁴¹, ma anche le *Petites Inventions* (1556) di Rémy Belleau (1528-1577), che vedono protagonisti il corallo, la chiocciola o la tartaruga¹¹⁴². Sempre di questo

¹¹³⁸ Cf. O. C., p. 548. Palissy spiega che il vaso reagì alla cottura non rompendosi ma sciogliendosi come lo avrebbe fatto il metallo.

¹¹³⁹ Rimando agli studi di Martin Kemp su Leonardo e la scienza KEMP 1981; e su Palissy e Leonardo KEMP 2006, pp. 87-95.

¹¹⁴⁰ *La poésie scientifique en France au XVIe siècle*, SCHMIDT 1938 [1970]. Si vedano anche gli studi su questo tema di WILSON 1974; CEARD 1977; PANTIN 1995, GIACOMOTTO CHARRA 2009.

¹¹⁴¹ Gli *Hymnes blasons* di Ronsard sono stati pubblicati nel 1554 nella raccolta *Le Bocage*.

¹¹⁴² Si veda BELLEAU 1576 [1995]

poeta, un'opera appartenente a questo filone ha ritenuto la nostra attenzione perché è dedicata all'argomento prediletto di Palissy, i minerali: *Les Amours et nouveaux échanges des pierres précieuses* (1576)¹¹⁴³. In quest'opera, il poeta racconta le proprietà delle pietre, la loro storia, associandone il simbolismo con interpretazioni filosofiche e scientifiche - Belleau era anche collezionista di anelli ornati di pietre¹¹⁴⁴-. Le *Pietre* di Belleau erano destinate all'ambiente colto della corte di Enrico III, e per il poeta era fondamentale valorizzarne il merito scientifico¹¹⁴⁵ come si nota nella sua *Epître au roi* che fa diversi riferimenti all'Académie du Palais, che si riuniva due volte a settimana a Louvre, a partire dal 1576 circa. I frequentatori delle riunioni era nobili e letterati delle due confessioni - Henri d'Angoulême, la regina di Navarra, il duca di Nevers, Agrippa d'Aubigné, Pierre de Ronsard, Pontus de Tyard ecc. Durante i simposi, il re invitava i suoi ospiti a trattare di questioni filosofiche, tra cui anche le "cose di natura" quali i minerali, le loro proprietà e origini, temi per le quali dimostrava un grande interesse¹¹⁴⁶. La dimensione scientifica delle poesie di Belleau, riccamente documentate, comprendeva anche un chiaro scopo didattico, che in alcuni casi non lascia quasi spazio alla metafora o al carattere leggendario dei minerali¹¹⁴⁷.

Grazie al conubio tra l'arte poetica e la descrizione naturalistica, l'intento di Belleau era comunque di dimostrare la superiorità della poesia sull'analisi scientifica. Egli intendeva non solo evocare ma ricreare le pietre, dare a loro una vitalità tramite un estro in grado di superare i trattati antichi da una parte, e le pietre reali dall'altra. Sulla falsariga di Palissy, non esitò a sottolineare gli errori dei suoi predecessori, e si eresse contro chi si pretendeva studioso della Natura senza averla mai osservata: questi personaggi erano secondo lui degli « esprits forts [...] outrecoidez, enivrés d'ignorance » che « pensant tout savoir, sont incapable de connaitre les objets les plus simples de la Nature. »¹¹⁴⁸ Oltre ad essere un mezzo di conoscenza del dato naturale, la scrittura permetteva di trascenderlo, e di conferire ai minerali l'eternità che nel mondo fisico a loro è negata, poiché « Tout ce

¹¹⁴³ Su quest'opera si veda l'introduzione di Jean Braybrook in BELLEAU 1576 [1995], pp. 89-113.

Si veda anche lo studio di Evelyn Chayes sulle pietre nella letteratura medievale e rinascimentale: CHAYES 2010 pp. 29-36.

¹¹⁴⁴ Cf. l'introduzione alle *Amours et nouveaux échanges....* di Jean Braybrook, in BELLEAU 1576 [1995], p. 90.

¹¹⁴⁵ Cf. BRAYBROOK 2013, p. 116.

¹¹⁴⁶ A questo proposito si vedano SEALY 1981 e BOUCHER 1981, p. 913-942.

¹¹⁴⁷ Cf. FAISANT 1987, passim.

¹¹⁴⁸ Cf. BELLEAU 1576 [1995], X, vv. 1-60; cit. in FAISANT, p. 90.

qu'enfant la nature est sujet à pourriture mêmes les pierres les plus dures.»¹¹⁴⁹ L'intento del poeta era dunque di riuscire a trasmettere ciò che il critico Claude Faisant definisce "l'idée même de pierre [...] celle qu'enfante l'Art, la Pierre poétique et idéale, est par définition aussi pure qu'incorruptible."¹¹⁵⁰

La *démarche* di Belleau è molto affine a quella che ho tentato di descrivere a proposito della riproduzione delle pietre da parte del Nostro. Belleau affermava la necessità di "inventare" l'oggetto tramite l'arte poetica per poterlo conoscere : « Pour lui, au contraire de ce qui se passe pour le savant, le réel n'est pas donné d'avance : il faut l'inventer d'abord pour pouvoir l'explorer. Le Poète ne part pas du réel, il y aboutit. En ce sens il mérite sans doute, mieux que les naturalistes eux-mêmes, le nom de savant.»¹¹⁵¹ Queste parole di Claude Faisant illustrano benissimo l'"intenzione artistica" per riprendere il concetto riegliano del *Kunstwollen*, che sembra accomunare Palissy e Belleau, artisti che, alla stregua dello scienziato con i suoi esperimenti, cercano tramite la loro arte di acquisire conoscenze e di trasmetterle. Questo procedimento permetteva loro di evocare tutto ciò che sfugge all'intendimento umano nella realtà circostante; attraverso la ricreazione poetica o figurativa delle meraviglie infime, è l'indicibile metafisico che viene espresso, perché come lo scriveva Belleau:

Tant ce Dieu grand et fort dedans ces petits corps
Manifeste, puissant, ses effets grands et forts.¹¹⁵²

L'evocazione di Dio presente in questi versi è un tema onnipresente nell'opera intera. Belleau, poeta biblico che tradusse in versi il *Cantico dei Cantici* e l'*Ecclesiaste*, introdusse comunque la sua raccolta affermando di non aver voluto nascondere al lettore "La simple vérité, qui ne se cache point/ Mais bien pour admirer la noble architecture/ De ce gemmeux thresor, miracle de Nature/ Qui a mis et renclos d'effets divins et forts/ Tant de rares vertus dedans ces petits corps"¹¹⁵³. Sono quindi le pietre che possono insegnare

¹¹⁴⁹ Idem, XII, v. 19, cit. in FAISANT 1987, p. 89.

¹¹⁵⁰ Ibidem.

¹¹⁵¹ Cf. FAISANT 1987, pp.90-91

¹¹⁵² Cf. BELLEAU 1576 [1995], XXII, vv. 75-76. Cit . in FAISANT 1987, p. 98.

¹¹⁵³ Idem, VI, p. 30, vv. 15-24.

come ritrovare i valori cristiani in un contesto di guerra civile, nella quale le pietre appaiono molto più tenere rispetto al cuore degli uomini¹¹⁵⁴.

Le poesie di Belleau sono il frutto di una riflessione amara sui tempi in cui viveva l'autore, e sul comportamento bellico dei suoi contemporanei. Come prima di lui Rabelais con *Gargantua*, o Montaigne in «Des cannibales»¹¹⁵⁵, Belleau gioca sul contrasto tra l'apparenza esterna e le qualità morales : le pietre "dure" sono tesori di dolcezza, le pietre grezze sono curative, ecc. La sua opera si iscrive in un contesto eminentemente religioso e morale, che mira ad un cambiamento della società verso una pace che l'Uomo può trovare solo cercando i veri valori offerti dalla Natura, come Belleau lo mostra nella poesia intitolata *La Pierre d'aymant ou calamite*:

De là nous cognoissons qu'en ce grand Univers
Tout se fait d'amitié, rien n'y va de travers,
Tout marche, roule et suit sous la sainte ordonnance
De ce grand Dieu, qui tient tout le monde en ballance.
Ha siecle malheureus, et veuf de jugement,
Où les hommes grossiers ont moins de sentiment,
Moins de grace et d'amour que le fer ny la pierre.
Armez de cruauté, et tous nez pour la guerre,
Ennemis de la Paix, prompts à souiller leurs mains
Au sang de leur voisin, tant ils sont inhumains !¹¹⁵⁶

Per Belleau come per Palissy, il contesto tragico è determinante per cogliere il significato delle opere, che in entrambi i casi moltiplicano le critiche e biasimi rivolti ai loro contemporanei che si sbranano senza tregua¹¹⁵⁷, e soprattutto vedono nel ritorno alla Natura l'unica salvezza. Sono queste implicazioni religiose delle opere palissiane che vorrei adesso approcciare tornando all'iconografia delle specie generate dalla materia, delle quali non abbiamo esaurito tutti i significati.

¹¹⁵⁴ Cf. BRAYBROOK 2013, p. 157.

¹¹⁵⁵ Cf. MONTAIGNE 1595 [2007], I, cap. 31.

¹¹⁵⁶ Cf. BELLEAU 1576 [1995], XVI-3, vv.179-188, p. 144..

V.4. Arte naturalistica e fede riformata

V.4.a. Oltre la scienza: l'allusione alla Resurrezione

Oltre a detenere uno statuto particolare nella filosofia naturale cinquecentesca, il genere di animali selezionati da Palissy per le *rustiques* rivestiva spesso un valore simbolico di carattere sacro. Nella produzione letteraria dell'Antichità, e poi in modo più sistematico nei bestiari medievali, gli animali erano veicolo di diversi significati, spesso anche in contraddizione l'uno con l'altro, come dimostra, fra altri, l'esempio del serpente, che di volta in volta poteva assumere connotazioni estremamente negative, legate al concetto del peccato originale, o divenire simbolo di guarigione e Resurrezione¹¹⁵⁸. Proprio in virtù di questa valenza plurima, spesso fonte di interpretazioni fuorvianti, si è deciso di affrontare solo ora la lettura simbolica degli animali protagonisti delle *rustiques*, in modo da poter intraprendere una riflessione alla luce di tutti gli elementi contestuali che si sono potuti evidenziare lungo questo studio.

Grazie ad alcune fonti iconografiche che presenteremo adesso, è possibile proporre una lettura simbolica delle *rustiques*, dalle tematiche della nascita e resurrezione di Cristo alla celebrazione della potenza divina. Di questa seconda simbologia si ritrovano esplicite interpretazioni in alcune miniature di due artisti fiamminghi già menzionati, Joris Hoefnagel e il figlio Jacob, autori di preziose illustrazioni commissionate dai duchi di Baviera e dall'imperatore Rodolfo II. Interessanti esemplari furono presentati nel manoscritto dei *Quattro elementi*, vera e propria enciclopedia del mondo naturale composta da duecentosettantasette fogli acquerellati destinati all'imperatore, tra il 1575 e il 1592, da Joris Hoefnagel¹¹⁵⁹. In questi fogli i quattro elementi sono associati ad altrettanti animali: il Fuoco è personificato da "animalia rationalia et insecta"; la Terra da "animalia quadrupedia et reptilia; l'Acqua da "animalia aquatilia et conciliata", e l'Aria da "animalia volatilia et amphibia". Nell'*incipit* è affermata la possibilità di sentire la presenza divina osservando la Natura:

Tra tutti miracoli realizzati da Dio, il più grande è l'uomo, Tra tutti i miracoli visibili, il più

¹¹⁵⁷ Belleau non prenderà mai posizione per l'una o l'altra delle fazioni ma si afferma come grande oppositore alla guerra, che non esita a denunciare nei suoi componimenti. Cf. BRAYBROOK 2013, p. 157.

¹¹⁵⁸ Cf. LEVI D'ANCONA 2001, pp. 198-202.

grande è il mondo. Tra tutti quelli invisibili, Dio. Se vediamo che il mondo esiste, si può credere che Dio esista.¹¹⁶⁰

Sempre in questa parte del testo un acquarello mostra un coleottero del tipo *megasoma elephas* o scarabeo elefante accompagnato da una didascalia che recita “*Sanctum et terribile nome eius. Initium sapientia timor Domini. Ps. 110*” ossia “Santo e terribile il suo nome. Principio della Sapienza il timor del Signore. Salmo 110.” L’insetto, caratterizzato da un corno che gli valse il nome e da grandi dimensioni – era il più grande coleottero allora conosciuto-, ha un’apparenza alla volta minacciosa e meravigliosa, che lo faceva considerare un prodigio della Natura, e un simbolo della potenza divina¹¹⁶¹.

Gli insetti erano all’epoca oggetto di grande attenzione da parte dei filosofi naturali, e spesso strettamente connessi con l’idea dell’onnipotenza di Dio, per la loro infinita varietà e capacità riproduttiva. Nella *Dedicatio* di Ulisse Aldovrandi al *De animalibus insectorum* (1602), prima opera interamente dedicata agli insetti, l’autore affermava che questi animali, a volte così piccoli da esser quasi invisibili, illuminano la Sapienza di Dio più chiaramente che non i mammiferi¹¹⁶². Quello ripreso da Aldovrandi è un *topos* che risale a Aristotele e Plinio e che troviamo illustrato anche in immagini realizzate da Jacob Hoefnagel nell’opera intitolata *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii*. Pubblicato a Francoforte nel 1592, questo libro è costituito da cinquantatre incisioni tratte da altrettanti dipinti firmati dal padre di Jacob ed è diviso in quattro parti che comportano ciascuna un frontespizio e una decina di illustrazioni incentrate sulla fauna e sulla flora, accompagnate da didascalie. Queste ultime sono citazioni tratte dalla Bibbia, in particolare dai Salmi, dai Proverbi, da Isaia e dal Siracide, ma riprese per la maggior parte dalle *Adagia* di Erasmo, che l’artista poté consultare nella biblioteca ducale di Monaco nel marzo del 1584¹¹⁶³. A parte un’unica eccezione, gli animali scelti da Hoefnagel appartengono a specie di sangue freddo: oltre agli insetti compaiono gli animali delle *rustiques* (serpenti, lucertole, rane, lumache, conchiglie ecc.) ai quali vengono associati delle piante. Nella prima illustrazione (fig. 111) l’artista ha immortalato al centro della

¹¹⁵⁹ Oggi il manoscritto si trova alla National Gallery of Art di Washington. Si veda LEE-HENDRIX 1984. Sugli Hoefnagel si veda LEE HENDRIX 1984 e 1995; KAUFMANN 1991.

¹¹⁶⁰ Cit. da SMITH 2004, p. 117.

¹¹⁶¹ Sugli insetti nell’illustrazione naturalistica a cavallo tra ‘500 e ‘600 si veda VIGNAU-WILBERG 2007 e NERI 2011.

¹¹⁶² Cf. VIGNAU-WILBERG 1994, p. 38

pagina uno scarabeo elefante, *Megasoma elephas*, circondato da altri insetti (un ragno, un tafano e altri scarabei), nonché da un bruco, da una lumaca, da una chiocciola e da alcuni vegetali (delle rose, un garofano e una pera tagliata a metà). L'immagine è accompagnata da due versi tratti dai salmi che celebrano l'onnipotenza divina: "*Danti mihi Artem dabo gloriam*" (Eccl. 51, 22) ossia "Renderò gloria a chi mi ha concesso l'arte", e "*Dicite Deo quam terribilia sunt opera tua, Domine! In multitudine virtutis tuae mentientur tibi inimici tui. Psal(mus) 65*" ossia "*Dite a Dio: Terribili sono le tue opere! / Per la grandezza della tua potenza / ti lusingano i tuoi nemici*" (Sal. 65, 2) Il primo passo riprende quasi alla lettera un verso del *Siracide* o *Ecclesiastico*, con la sostituzione di "sapientiam" in "artem", mentre il secondo è la ripresa esatta, come viene indicato, del salmo 65. L'artista sembra aver adattato il primo verso al suo caso personale, esprimendo una specie di manifesto della sua concezione dell'arte come omaggio devoto a Dio che si compie proprio rappresentando la Creazione.

L'associazione tra questo tipo di scarabeo e il Creatore illustra il codice semantico specifico già evocato: la dimensione molto superiore ad altri insetti e l'imponente corno ne facevano una manifestazione microscopica della potenza divina¹¹⁶⁴. Sempre nella prima sezione delle *Archetypa*, la sesta illustrazione (fig.112) rappresenta di nuovo uno scarabeo, questa volta dalla famiglia dei *Lucanidae* caratterizzata da due mandibole particolarmente sviluppate, accompagnato da due versi, scritti in origine da Joachim Camerarius il Giovane e riportati ne *l'Insectorum Theatrum* (1634) di Thomas Moufet¹¹⁶⁵. La didascalia conferisce al coleottero una simbologia cristologica: "*Me neque mas gignit neque foemina concipit: autor// ipse mihi solus seminiumque mihi.*" cioè "Io non fui generato da un maschio né concepito da una femmina: sono l'autore di me stesso e mio stesso solo seme". Il verso insiste quindi sul carattere eccezionale della nascita del coleottero, frutto della generazione spontanea, dunque essere scevro da ogni relazione sessuata. Questa peculiarità, considerato il dialogo proposto dal manoscritto, tra citazioni di testi biblici e illustrazioni naturalistiche, richiama verosimilmente la nascita miracolosa di Gesù. Troviamo tale associazione in una lettera di Sant'Agostino indirizzata al prete

¹¹⁶³ Idem, p. 8.

¹¹⁶⁴ Al proposito si veda il saggio di Thea Vignau-Wilberg "*In minimis maxime conspicua*" : *Insektendarstellungen um 1600 und die Anfänge der Entomologie*. Cf. VIGNAU-WILBERG 2007

¹¹⁶⁵ Sulla trasmissione del disegno e dei versi dall'*Insectorum Theatrum* alle *Archetypa* di Hoefnagel, rimando alle considerazioni di Janice Neri, NERI 2011, pp. 47-48.

Deogratias¹¹⁶⁶, nella quale per descrivere la Resurrezione di Cristo il santo fa riferimento alla tradizione della generazione spontanea. Agostino stabilisce l'alterità della natura di Cristo ricorrendo alla metafora zoologica: la nascita del Salvatore è "diversa dalla nostra per essere egli nato senza il germe dell'uomo e della donna", in modo simile alle "specie d'animali procreate dalla terra senza opera di genitori"¹¹⁶⁷. Vediamo grazie a questo riferimento che questa metafora, che potrebbe sorprendere il profano, non era affatto un caso isolato. Nel caso di Hoefnagel sono gli insetti ad essere coinvolti, ma più in generale, la relazione tra Cristo e gli animali si fondava sulle loro caratteristiche comportamentali eccezionali. Proprio per questo ad ogni animale che popola le *rustiques* venivano associati significati cristologici: il serpente, per la sua capacità di mutare la pelle, la lucertola, in grado di rigenerare la propria coda, le rane, per la loro caratteristica di "scompare" durante l'inverno per poi "risorgere" a primavera¹¹⁶⁸.

Nella storia dell'illustrazione naturalistica, la figura di Joris Hoefnagel rappresenta un passaggio importante perché pur inserendosi nella tradizione della miniatura dei libri d'ore, ne inverte completamente la composizione, trasformando i soggetti solitamente protagonisti delle decorazioni poste ai margini in soggetti da raffigurare al centro della pagina; al contempo il testo, che avrebbe dovuto essere la trattazione principale, diviene invece un frammento didascalico. Benché faccia parte di un ambito artistico ben diverso, Palissy segue questa trasformazione dedicandosi esclusivamente alla rappresentazione degli oggetti naturali più minuti e conferendo loro una dignità al pari dei soggetti aulici. Una visione encomiastica che trova riscontro nei suoi scritti, se pensiamo alle descrizioni colme di ammirazione con le quali l'artista parla di alcuni elementi naturali, che siano le pietre di cui egli celebra la bellezza - scrivendo ad esempio "ladite pierre est polie, le polissement est merveilleusement beau"¹¹⁶⁹ - o le conchiglie, delle quali loda non solo l'aspetto, ma anche l'ingegno, manifestazione della bontà divina:

N'est-ce pas chose admirable, de l'herisson de mer? Lequel parceque sa coquille est assez foible, Dieu luy a donné moyen de savoir faire plusieurs espines piquantes par-dessus son halecret [...]¹¹⁷⁰.

¹¹⁶⁶ Lettera scritta tra il 402 e il 412 al prete Deogratias. Cf. AGOSTINO [1969], pp. 953-955.

¹¹⁶⁷ Idem, pp. 953-955.

¹¹⁶⁸ Cf. LEVI D'ANCONA 2001, p. 201.

¹¹⁶⁹ Cf. O.C., p. 153.

¹¹⁷⁰ Idem, p. 228.

L'interesse comune tra Palissy e Hoefnagel per le meraviglie del mondo naturale, e l'interpretazione che i due artisti, rispettivamente, esprimono circa la propria arte quale celebrazione della Creazione, non sono del resto gli unici punti di convergenza. Nato nel 1542 ad Anversa da una famiglia di mercanti abbienti, all'età di diciotto anni Joris Hoefnagel si trasferì in Francia per studiare a Bourges e poi a Orléans, e rimase in questo paese sino al 1563, quando dovette fuggire dalle persecuzioni religiose. Durante il suo soggiorno francese, tra il 1561 e il 1563, l'artista realizzò dei disegni delle città che visitava, immagini che sarebbero poi divenute le illustrazioni della celeberrima *Civitates orbis terrarum* (1572) di Georg Braun (1541-1622). Proprio tra queste illustrazioni vi è quella di Saintes (fig.113), cittadina nella quale in quegli stessi anni Palissy stava realizzando la grotta per il Connestabile. Non è quindi un'ipotesi priva di fondamento quella di un possibile incontro tra i due artefici, così vicini per fede e per interessi artistici. Grazie alla presenza delle didascalie, l'esempio di queste miniature mette in luce in modo lampante quale significato spirituale potessero rivestire, nel contesto della corte rudolfina, gli animali presenti nelle *rustiques figulines* di Palissy. Considerando adesso un ambiente decisamente più vicino all'artista troviamo alcuni indizi di una simile interpretazione che può indirizzare verso una conferma delle implicazioni religiose dell'iconografia scelta dal Nostro: il riferimento è a un'opera conservata al Louvre, un piatto appartenente alla produzione cosiddetta di Saint-Porchaire.

I manufatti conosciuti sotto questo nome sono spesso stati avvicinati, o assimilate alle creazioni di Palissy. Si tratta di una produzione di lusso a lui coeva, oggi designata con il nome del suo luogo di produzione, che fu riscoperta durante il XIX sec. e subito confrontata con le ceramiche del Nostro al quale furono anche attribuiti¹¹⁷¹. Le due produzioni hanno in effetti numerose caratteristiche comuni: la tecnica è simile – calco seconda natura, uso di terre colorate, cottura in due momenti all'incirca alle stesse temperature – e in entrambi i casi vi sono risultati di qualità molto elevata, destinati a raffinati committenti. Provenienti da aree geografiche distanti solo di un centinaio di chilometri, le due produzioni sono pressoché coeve dato che coprono un arco temporale che va dal 1540 al 1560, le ceramiche di Saint-Porchaire, e dal 1540 al 1570 quelle di

¹¹⁷¹ Sulla ceramica di Saint-Porchaire si vedano gli studi più recenti CREPIN-LEBLOND 1997; ENNES 2003; KLIER 2007.

Palissy. L'insieme di queste affinità ha fatto supporre l'esistenza di legami concreti tra i due *ateliers* o, addirittura, un'attribuzione *in toto* a Palissy, ipotesi rinforzata dalla presenza su alcuni esemplari di alcuni piccoli animali riprodotti mediante il calco secondo natura, secondo il procedimento tipico delle *rustiques*. Nonostante oggi l'attribuzione a Palissy sia stata definitivamente scartata¹¹⁷², pare comunque interessante analizzare il modo in cui vennero utilizzati i calchi di serpenti e lucertole nelle ceramiche di Saint Porchaire, e in particolare in un piatto conservato al Département des Arts Décoratifs del Louvre.

Il piatto «OA 3934a» (fig.114) appartiene alle collezioni del museo dal 1896, dove è entrato senza menzione della sua provenienza. Fu verosimilmente ritrovato – assieme ai due frammenti di matrice che gli corrispondono – durante degli scavi condotti a Loudun, località a Nord di Poitiers. L'oggetto è stato attribuito alla produzione di Saint Porchaire per i suoi tratti tipici: elementi in rilievo ripresi da modelli di oreficeria contemporanea, decorazioni bidimensionali ispirate alle rilegature di libri, uso di una terra bianca caolinica. Per la ricchezza ornamentale e per la varietà dei tipi iconografici questi raffinati oggetti hanno suscitato la curiosità degli studiosi, dando luogo a numerose interpretazioni. Nel caso esaminato, il manufatto è formato da un fondo di arabeschi che circondano il motivo del monogramma di Cristo, *IHS*, declinato sull'intera superficie. Decorazioni dipinte abbelliscono anche il bordo, sul quale poggiano inoltre elementi in rilievo tipici di questa produzione: mascheroni e festoni, animali di piccole dimensioni, rettili e anfibi che sembrano strisciare e contorcersi in maniera assai verosimile sul fondo del piatto. Al centro, una rana sembra pronta a spiccare un balzo sfuggendo da serpenti avvolti in spire ornamentali. Come si può vedere nel particolare che mostra i rettili (fig.114), sebbene la resa coloristica raggiunga livelli illusionistici nettamente inferiori rispetto ai risultati garantiti da Palissy, la scelta iconografica zoologica fa riferimento a una matrice comune. Gli animali che popolano il piatto del Louvre sono associati al monogramma del nome di Cristo *IHS*, derivato dalle prime tre lettere del nome greco *Ihsus*. La sigla, che si riferisce alla leggenda della visione di Costantino, è uno dei simboli della tradizione cristiana, utilizzato già nei primi manoscritti del Nuovo Testamento¹¹⁷³. Posto al centro di un sole, come anche nel nostro caso, ricorre sia nella religione cattolica sia in quella riformata, e fu addirittura scelto da Giovanni Calvino come emblema della chiesa riformata di Ginevra, a

¹¹⁷² La ricerca più approfondita su Saint Porchaire e i suoi rapporti con Palissy è il catalogo della mostra CREPIN LEBLOND 1997. Si veda in particolare il saggio d'Isabelle Perrin pp. 29-39.

simboleggiare la diffusione del cristianesimo e la Resurrezione di Cristo¹¹⁷⁴. Questo acronimo, che permette di evocare la presenza divina in maniera simbolica, senza bisogno di ricorrere a un volto e a un corpo, avrebbe potuto sostituire in modo efficace le rappresentazioni di Cristo, rispettando i precetti della Riforma in materia d'arte¹¹⁷⁵, ma fu invece usata come stemma dai gesuiti. Il motivo del monogramma compare in altri manufatti di Saint Porchaire; oltre a comparire sul fondo del piatto del Louvre esso ricorre in un candelabro della National Gallery di Washington (fig.115) dove il monogramma è collocato nella parte superiore, associato a mascheroni, arabeschi e ghirlande; lo stesso acronimo si ritrova poi circondato da un sole sulle colonnine di una saliera del museo di Sèvres (fig.116), molto simile a un esemplare dell'Ermitage di San Pietroburgo, la cui struttura racchiude un gruppo di putti che si affacciano dalle aperture poste su ciascun lato dell'oggetto. Pezzi di questo genere erano associati a un utilizzo liturgico: sin dall'età paleocristiana i candelabri detenevano un ruolo primario nel contesto culturale, cui era probabilmente destinato anche l'esemplare di Washington. La portata simbolica di tali manufatti dipendeva dal fatto che essi sorreggevano il fuoco, chiaro richiamo all'ardore religioso e alla carità¹¹⁷⁶.

Nel caso delle saliere, l'elemento significativo dipendeva proprio dal contenuto, ovvero il sale, bene raro e prezioso che le persone più abbienti presentavano in tavola all'interno di appositi recipienti di aspetto particolarmente ricercato - le saliere appunto - di cui la testimonianza maggiormente nota è quella celeberrima realizzata da Benvenuto Cellini per Francesco I di Francia nel quinto decennio del XVI secolo¹¹⁷⁷. Ma il sale aveva anche una valenza sacra proveniente dai numerosi riferimenti biblici: gli ebrei lo consideravano un segno di alleanza, fedeltà e purificazione. Nel libro dei *Re*, Eliseo purifica una fonte d'acqua usando il sale (Re 2, 21], così come nel Levitico si raccomanda di coprire le offerte a Dio con il "sale dell'Alleanza" (2,12). Nel Nuovo Testamento il sale si carica di altri valori positivi, tanto che sino agli anni sessanta del XX sec. fu disciolto nell'acqua benedetta. Proprio la saliera del Museo di Sèvres (fig.117) è esemplificativa del legame semantico tra il sale e la religione, dato che la parte superiore del recipiente, dove appunto si custodiva

¹¹⁷³ Cf. PASTOUREAU 1994, p. 252; FERGUSON 1961, p. 150.

¹¹⁷⁴ Ibidem.

¹¹⁷⁵ Cf. DAVIS 2013, p. 107-108.

¹¹⁷⁶ I simboli legati al fuoco, alla fiamma e alla candela nell'iconografia cristiana sono innumerevoli. Si veda HALL 1974, p. 122, 123, 55.

¹¹⁷⁷ Tra gli studi più recenti si vedano COLE 2002 e SEIPEL 2006.

il sale, è ornata dal simbolo cristologico del pellicano, che rappresenta il sacrificio di Cristo, e ovviamente dal monogramma IHS.

Nel piatto del Louvre - la cui destinazione d'uso potrebbe essere messa in connessione alla pratica delle abluzioni, di cui s'è parlato al principio di questo capitolo - gli animali sono a stretto contatto con l'acronimo IHS, suggerendo l'esistenza di un legame semantico. Il fatto di trovare abbinata al simbolo del Cristo la rappresentazione proprio di quelle specie animali la cui nascita era svincolata dalla riproduzione sessuata, potrebbe giustificare una lettura dell'iconografia del piatto come un'allusione alla Resurrezione e alla sua concezione virginale, dottrina che non era stata rigettata dai protestanti¹¹⁷⁸.

Considerata la simbologia di riferimento, appare chiaro che l'insieme degli animali raffigurati dal Nostro costituisce un rimando alla sfera cristologica. Il caso più evidente è quello del pesce, uno dei primi emblemi di Gesù poiché in greco il termine "pesce" è formato dalle parole "Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore"¹¹⁷⁹. Per la loro capacità di mutare anche la corazza l'aragosta e il granchio erano simboli della Resurrezione¹¹⁸⁰. Per quanto riguarda gli animali a sangue freddo, frutto della generazione spontanea, abbiamo già visto che la loro rappresentazione poteva rimandare a una concezione religiosa del mondo e dell'arte, condivisa sia dai cattolici sia dai protestanti.

Ora, il fatto che Palissy abbia scelto di raffigurare tali specie in modo così ricorrente potrebbe dipendere non solo dagli interessi scientifici dell'artista, bensì anche dalla simbologia sacra che abbiamo delineato. Sulla base delle interpretazioni proposte è infatti lecito interrogarsi sulla possibilità che la scelta di questo specifico repertorio abbia un preciso significato simbolico, da considerare in riferimento a una precisa convinzione dell'artista. A suffragare tale ipotesi ricorrono alcuni significativi accadimenti tra cui l'episodio che vide il Nostro abbandonare l'attività di vetraio per le chiese proprio negli anni della sua conversione al protestantesimo, e il fatto che egli considerasse il suo talento artistico un dono di Dio, secondo la nota concezione calviniana¹¹⁸¹. La nostra conclusione è invece che l'intento del Nostro sia stato quello di rappresentare ciò che in Natura

¹¹⁷⁸ In un primo momento la virginità di Maria al momento della concezione di Cristo non è stata messa in questione dai protestanti, che rigettarono invece la Virginità perpetua mariana, ritenendo che essa avesse avuto altri figli in seguito come viene indicato dalle Scritture. Tuttavia l'assenza nella Bibbia di dichiarazioni chiare confermando questa dottrina, e il principio di *Sola Scriptura*, portò i teologi protestanti a rifiutare questa credenza.

¹¹⁷⁹ Cf. LEVI D'ANCONA 2001, p. 179-181.

¹¹⁸⁰ Cf. RIPA 1603 [2008], p. 339 "Granchio".

¹¹⁸¹ Si veda il capitolo II di questa tesi.

manifesta in modo più palese il Mistero della potenza divina. La riproduzione in ceramica di questo genere di animali potrebbe dunque configurare un modo per avvicinarsi a Dio nel pieno rispetto della sua inconoscibilità. Le specie instancabilmente immortalate da Palissy sono difatti quelle che al meglio svelano la presenza di Dio in Natura, sia per quelle peculiarità riproduttive che abbiamo visto essere un rimando alla virginale concezione di Cristo, sia per la loro fecondità, prova del fatto che Dio non ha voluto una Creazione oziosa, bensì una perpetua rigenerazione, segno proprio della sua potenza. Infine, gli animali scelti da Palissy sono specie “infime”, situate così in basso sulla scala degli esseri viventi da dover dar prova del proprio ingegno per riuscire sopravvivere. Queste caratteristiche corrispondono perfettamente ad alcune concezioni tipicamente protestanti sulle quali ci concentreremo ora.

V.4.b. Rappresentare il visibile

A cominciare dalle prime pagine della Genesi, il testo biblico pone in risalto l'importanza di contemplare la bellezza del Creato, concetto cui Palissy fa riferimento paragonando la varietà della Natura al testo di un libro, da leggere appunto attraverso l'attenta osservazione dell'opera divina. Dall'esempio biblico in poi, la tematica naturalistica ricorre metaforicamente in numerosi testi sacri, dalle parabole agli exempla, oltre che, in particolar modo, nei Salmi (8, 19, 29, 104, 148) e nel libro di Giobbe. Sebbene nei primi secoli la Chiesa cristiana non rivolse la sua attenzione al mondo fisico bensì al “libro”, l'idea che l'atto contemplativo fosse necessario per alimentare la propria fede è presente in San Paolo, il quale considerava la Natura come una manifestazione dello Spirito Santo: «Ciò che di Dio si può conoscere è loro manifesto; Dio stesso lo ha loro manifestato. Infatti, dalla creazione del mondo in poi, le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l'intelletto nelle opere da lui compiute, come la sua eterna potenza e divinità» (Rom. I: 19-21).

In tale concezione Dio è comunque un essere trascendente, per opposizione alle religioni pagane che concepivano la Natura come permeata dalla Divinità¹¹⁸²; nella visione cristiana Dio si manifesta attraverso segni nel mondo fisico, ma questi ultimi non sono più

¹¹⁸² Sulla concezione cristiana del Libro della Natura si veda ad esempio la riflessione di BLUMENBERG 1984; e il saggio di CONTI 2013, pp. 53-94.

sacralizzati come lo erano dalle religioni politeiste. Questa “desacralizzazione” della Natura che avvenne progressivamente nella storia dell’occidente cristiano è oggi considerata un fattore determinante nello sviluppo delle scienze che avvenne tra Cinque e Seicento¹¹⁸³: la realtà esterna diventò il *Liber Naturae* che l’Uomo doveva leggere, assieme alle Sacre Scritture, per compiere il suo dovere cristiano. Per alcuni studiosi, sulla scia di Robert K. Merton, la nuova concezione della Natura come oggetto di studio è stata incoraggiata dai principi della Riforma protestante che scosse l’Europa del Cinquecento. Secondo questa tesi - che generò un dibattito ancora oggi molto acceso – esiste una correlazione tra l’etica riformata, in particolare nel puritanesimo inglese del diciassettesimo secolo di matrice calvinista, e la scienza sperimentale. Lo studioso evidenziò come l’etica religiosa della società inglese promuoveva due atteggiamenti molto favorevoli allo sviluppo delle scienze: l'utilitarismo et l'empirismo.¹¹⁸⁴ Non entrerò nel merito di questo dibattito, le cui posizioni critiche sono fondate per lo più su una schematizzazione del pensiero di Merton¹¹⁸⁵, ma mi sembra interessante considerare nel nostro contesto alcuni aspetti sottolineati da lui, come il rapporto tra la visione calvinista della Natura e l’approccio empirico al mondo fisico basato sull’osservazione diretta che sono presenti in Palissy e nell’opera degli autori che abbiamo evocati fin’ora.

Tutti gli artisti coinvolti nella rappresentazione minuziosa di soggetti naturalistici che abbiamo considerati lungo questo capitolo erano difatti sia filosofi naturali che protestanti. Il fatto di considerare l’universo come un libro aperto, fra le cui pagine rintracciare la presenza divina, non era certo l’appannaggio della religione riformata. Ciononostante, la possibilità di rappresentare Dio attraverso la riproduzione degli elementi della Creazione, peraltro senza correre il rischio di incappare nell’accusa di idolatria, potrebbe aver costituito una suggestiva fonte d’ispirazione per artisti di confessione protestante i quali, come Palissy, erano impegnati nella rappresentazione minuziosa di soggetti naturalistici e, in un certo senso, si potrebbero considerare filosofi della Natura. Dal canto suo Palissy si era guadagnato una condanna per iconoclastia e, nelle sue rare considerazioni sull’arte, spicca un certo disprezzo nei confronti degli artefici a lui contemporanei. Due affermazioni in particolare ci aiutano a capire la concezione

¹¹⁸³ Nella vasta letteratura dedicata alla relazione tra religione e rivoluzione scientifica rimanderei agli studi di Reijer Hooykaas: HOOPYKAAS 1972 [2000].

¹¹⁸⁴ Sulla tesi di Robert K. Merton si veda COHEN 1990.

¹¹⁸⁵ Sulla ricezione della tesi si veda in particolare ABRAHAM 1990, pp.

palissiana di arte:

Les architectes et sculpteurs ne prennent occasion de se glorifier sinon en ce qu'ils savent imiter les inventions des payens & veulent estre honorez comme inventeurs. Les œuvres les plus vaines des humains sont les plus estimées¹¹⁸⁶.

La parola *vaine* sembra echeggiare la visione di Giovanni Calvino che nell'*Istituzione* affermava: "tutto quello che gli uomini imparano su Dio attraverso le immagini è vano e anche illecito"¹¹⁸⁷. Nella facile eventualità che tale brano fosse noto al Nostro nel momento in cui egli scriveva le sue considerazioni sull'arte, l'uso del termine "vana" potrebbe riferirsi direttamente alle sacre raffigurazioni, manifestando così da parte del ceramista una netta presa di posizione. È bene precisare che queste due frasi sono tratte da una parte dell'opera palissiana che, allo stato attuale, non è mai stata studiata, ovvero l'appendice dei *Discours*, cioè *Extrait des sentences principales contenues au present livre, le nombre mis à la fin signifie la page. Celles qui n'en ont point sont pour la plupart recueillies généralement de tout le discours sans estre rapporté à certain lieu*. Si tratta di una specie di *Summa* delle teorie espresse nel volume, un riassunto nel quale, però, ricorrono alcune proposizioni – fra cui appunto quelle or ora esaminate – che non trovano un diretto riscontro fra le argomentazioni del trattato vero e proprio. A questo riguardo, non sarà fuorviante ricordare che l'antica prassi secondo la quale l'autore di un testo produceva una sintesi della propria opera era un modo con il quale, più che riproporre le tematiche principali, si tentava di fornire una sorta di chiave interpretativa dell'intero lavoro¹¹⁸⁸. Diffusa anche in epoca medievale, questa consuetudine fu ripresa da Erasmo con le numerose edizioni delle *Adagia* e dagli scrittori del Cinquecento. Il fatto che gli epitomi, per il loro carattere sintetico, divenissero una delle sezioni maggiormente lette non dovette passare inosservato al nostro Palissy il quale, sapientemente, affidò le sue considerazioni critiche sull'arte proprio in questa sezione dei *Discours*. In questa sede l'autore rivendica la necessità di un'arte che non sia "vana" bensì utile - un'idea sviluppata nel nostro IV capitolo sull'*utilitas* del giardino -, e che non deve prendere a modello l'arte classica bensì "inventare" nuove forme di arte. Tenendo a mente queste

¹¹⁸⁶ Cf. O.C., p. 561.

¹¹⁸⁷ Cf. CALVINO 1559 [1971], cap XI, 4.

pur brevi affermazioni, e considerando le ceramiche palissiane anche alla luce dell'interpretazione epistemologica che abbiamo proposto, pare di poter delineare una sorta di "etica artistica" che corrisponde molto bene a quella definita da Giovanni Calvino. A ben guardare, le opinioni espresse dal teologo francese sul ruolo dell'arte non furono tutte negative: egli fornì anzi agli artisti riformati alcune illuminanti indicazioni soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione della Natura. Nel primo libro dell'*Istituzione*, per esempio, Calvino insiste più volte sullo splendore del mondo visibile, diretta manifestazione di Dio, cui l'uomo può dunque avvicinarsi attraverso un'attenta e devota contemplazione:

La somma felicità nostra e lo scopo della nostra vita consistono nel conoscere Dio; affinché nessuno risultasse privo di questa conoscenza, egli ha non solo posto nello spirito degli uomini quel germe di religione, di cui abbiamo parlato, ma si è anche manifestato a loro nella struttura mirabile del cielo e della terra, e quotidianamente vi si rivela, tal che non possono aprire gli occhi senza essere costretti a percepirlo. La sua essenza è incomprendibile e la sua maestà nascosta, ben lontana da tutti i nostri sensi: ma egli ha impresso in tutte le sue opere certi segni della sua gloria così chiari ed evidenti che la scusa di ignoranza non regge neppure per i più incolti e ottusi. Per questo il Profeta esclama giustamente che egli si ammanta di luce come di una veste (Ps. 104, 2); come per dire che creando il mondo egli si è adornato ed è uscito per mostrarsi con paramenti che lo rendono visibile dovunque volgiamo gli sguardi¹¹⁸⁹.

Per il teologo la bellezza del Creato ha quindi valore conoscitivo: l'Uomo può comprendere l'opera divina solo in modo imperfetto, come conseguenza della sua condizione di peccatore. Tuttavia, Dio si rivela attraverso mezzi che sono accessibili all'Uomo, cioè appunto la contemplazione della realtà che ci circonda. Proprio per questa ragione Calvino può esprimersi favorevolmente rispetto alla rappresentazione artistica del "visibile", che si iscrive nel processo di conoscenza di Dio tramite il riconoscimento della bellezza e della perfezione del Creato. L'importanza data dal riformatore al senso della vista, quale mezzo privilegiato di contemplazione e conoscenza, ha portato alcuni studiosi a rivalutare il ruolo dell'estetica e dell'arte nel pensiero calvinista, spesso tacciato

¹¹⁸⁸ Alexandre Vanautgaerden ha studiato il caso degli epitomi e degli indici di Erasmo evidenziando l'intento moraleggiante della classificazione. Cf. VANAUTGAERDEN 2012.

di iconoclasta per le drastiche posizioni nei confronti dell'arte sacra¹¹⁹⁰. Inoltre, diversi passi dell'*Istituzione* testimoniano, in un certo qual modo, dell'apprezzamento di Calvino nei confronti dell'arte – pensiamo per esempio al fatto che egli usi la metafora dei quadri per parlare del potere divino¹¹⁹¹ – nonché del piacere procurato dall'"estetica", termine da intendersi nel suo significato originario di sensazione:

Riguardo alle erbe, gli alberi, i frutti, oltre agli usi svariati che ne facciamo, [Dio] ha voluto rallegrare la nostra vista con la loro bellezza e darci ancora un altro piacere con il loro profumo. (...) Nostro Signore avrebbe forse dato tanta bellezza ai fiori, da colpire i nostri occhi senza che sia lecito ricavarne piacere vedendola?¹¹⁹²

Una tale ammirazione per la Natura, che va di pari passo con l'attribuzione di un ruolo conoscitivo al senso della vista, ci conduce a dover riconsiderare l'immagine di Calvino quale austero oppositore a qualsiasi forma artistica. Anzi, proprio dal pensiero del riformatore, e precisamente dai passi contenuti nell'*Istituzione*, gli artisti dell'epoca avrebbero potuto trovare l'ispirazione, oltre che una certa motivazione, a scegliere proprio quelle tematiche che venivano suggerite dalla contemplazione del Creato. Per il tramite di raffigurazioni che sono frutto dell'osservazione della realtà l'artista poteva addirittura aiutare gli uomini a cogliere la "vera" bellezza, grazie a un processo che E. John Walford definisce "selective naturalness"¹¹⁹³. Per lo studioso questo processo non si limitava alla meccanica imitazione della realtà, bensì configurava da parte dell'artista un atto di consapevole cernita volto a individuare le tematiche da dipingere nell'ottica di rendere manifesta la presenza di Dio, che si cela dietro all'apparenza materiale delle cose. Secondo questa lettura Palissy potrebbe aver selezionato nella Natura proprio quegli elementi che, maggiormente, potevano manifestare la presenza di Dio, non tanto in virtù della loro bellezza – abbiamo visto anzi che il ceramista non tiene conto dei precetti

¹¹⁸⁹ Cf. CALVINO 1559 [1971], p. 152.

¹¹⁹⁰ Sull'estetica calvinista possiamo citare lo studio classico anche se ormai datato di WENCELIUS 1937. Più recentemente rimando a COTTIN 1994; WALFORD 1991; JOBY 2007. Una lettura interessante dell'architettura calvinista è stata proposta da RANDALL 1999.

¹¹⁹¹ "Bisogna dunque riconoscere che in ogni singola opera di Dio e soprattutto nell'insieme del universo, il suo potere è raffigurato come in quadri e per mezzo di esso tutto il genere umano è invitato e indotto alla conoscenza di quel grande artefice, e così ad una piena ed autentica felicità." Cf. CALVINO, op. cit., p. 163.

¹¹⁹² Idem, Libro III, cap X, 2.

¹¹⁹³ Cf. WALFORD 1991, pp.20-28.

albertiani circa la necessità di selezione le parti migliori – ma per il loro carattere eccezionale e simbolico.

A questo proposito vorrei rilevare un aspetto degli interessi di Palissy che non è mai stato sottolineato. Benché si rivendichi filosofo naturale a tutti gli effetti, c'è un ambito che egli non contempla assolutamente, ovvero quello della sfera celeste. Quello dell'astrologia/astronomia (all'epoca intese unitamente come studio degli astri), era invece uno dei temi prediletti dai naturalisti e dai poeti della cultura degli ultimi Valois, Enrico II e Caterina de' Medici, quest'ultima attentissima alla materia¹¹⁹⁴. Questa passione venne criticata da diversi scrittori protestanti, tra cui Conrad Gesner (1516-1565), che nel più famoso trattato di scienze naturali del Cinquecento¹¹⁹⁵ lamenta il fatto che gli studiosi si interessassero più alle stelle che ai fenomeni facilmente osservabili, di cui "si può avere una scienza più certa che delle meteore, e di molte altre cose troppo sottili e profonde, e troppo lontane dai sensi"¹¹⁹⁶. La concezione di "buon senso" si carica di una valenza morale che troviamo esplicitamente espressa in altri filosofi naturali protestanti che rivendicavano uno studio della Natura rivolto al mondo terrestre, proprio perché era l'unico che Dio avesse voluto mettere alla portata dell'Uomo consentendogli di stabilire conoscenze certe¹¹⁹⁷. Allineandosi a questo pensiero il teologo calvinista Lambert Daneau, autore della *Physica christiana* (1578), spronava allo studio della «Creazione e della distinzione dell'insieme del mondo e delle sue parti, delle cause che ne derivano, cioè un'analisi vera e che appartiene alla lode del Creatore»¹¹⁹⁸. Le implicazioni religiose della Fisica rinascimentale sono state studiate da Violaine Giacomotto-Charra, che espone nel suo volume sul poeta Du Bartas le corrispondenze tra la teologia riformata e la filosofia naturale cinquecentesca:

Si certains considèrent que l'image de Dieu s'incarne mieux dans l'immutabilité lumineuse et épurée des réalités célestes, d'autres, au premier rang desquels certains protestants¹¹⁹⁹, dont Du Bartas, affirment que le système élémentaire est le modèle de la complexité et de la perfection harmonieuse de la création divine.(...) Il ne s'agit pas seulement de

¹¹⁹⁴ Si veda al proposito lo studio dedicato: CAPODIECI 2011.

¹¹⁹⁵ Gesner è l'autore di diversi trattati che hanno segnato la storia della botanica

¹¹⁹⁶ Citato da BATTISTI, p. 333.

¹¹⁹⁷ Cf. GIACOMOTTO-CHARRA 2009, p. 35.

¹¹⁹⁸ Cf. DANEAU 1578, p. 27. Cit da GIACOMOTTO-CHARRA 2009, p. 35.

¹¹⁹⁹ Ad esempio Melantone, che considerava la Fisica al centro della nozione di Giustizia oppure Velcurio che considerava anche lui che la Fisica era necessaria alla lettura dei Pari della Chiesa.

s'émerveiller devant la création divine, mais de saisir ses lois qui organise de manière systématique et rationnelle cette déroutante profusion. (...) L'aristotélisme, dépouillé de son paganisme, appartient ainsi à des physiciens qui trouvent Dieu dans l'étonnant foisonnement du monde sublunaire, mais aussi à ceux qui n'y cherche rien d'autre que le monde, si bien que la prédilection pour la physique aristotélicienne est curieusement commune aux théologiens réformés et aux naturalistes¹²⁰⁰.

Ovviamente tale comune approccio alla Natura tra i teologi riformati e gli scienziati si trova perfettamente esemplificato dall'arte palissiana ma anche dalle opere di Jamnitzer, la cui opera scritta è intrisa di riferimenti religiosi. A proposito di quest'ultimo vorrei citare qui alcuni brani della sua *Perspectiva corporum regularium* (1568) nella quale troviamo brani echeggianti alcuni enunciati palissiane formulati nell'*Art de terre* (1580), in merito alla ricerca dello smalto, e già nella *Recepte* del 1563. Anche l'orefice viennese parla di una travagliata ricerca di un proprio carattere artistico e, soprattutto, di un'ispirazione divina che ricompare lungo tutto il suo testo. Nell'introduzione Jamnitzer si sofferma a celebrare le meraviglie del mondo che lo circonda:

La maestà di Dio, la sua gloria e sua potenza, come la sua saggezza indicibile, la sua bontà e perseveranza, si riconoscono prima di tutto nella sua miracolosa e meravigliosa creazione (...). Quando esaminiamo il suo potente edificio, il cielo e la terra e i magnifici e luminosi sole, luna e stelle con le quali ornò il cielo, così come tutto ciò che rinchiede il cielo e la terra, tutti gli uomini e in particolare i cristiani, le sue creature, devono al Signore e Creatore lodi senza fine.¹²⁰¹

E rivendica un'arte "utile" usando le stesse metafore bibliche citate dal Nostro:

[...] E nello stesso modo in cui Dio agisce senza fine attraverso le sue creature, noi dobbiamo operare a la sua santa gloria e per il miglio uso del nostro prossimo, ciascuno secondo i doni ricevuti da Dio come lo insegna l'apostolo Paolo. In questa arte, Dio nella sua bontà mi ha comunicato, al di fuori dei suoi doni paterni, dopo tante ricerche condotte in età avanzata, una via un metodo tanto vantaggioso e utile e , senza vantarmi,

¹²⁰⁰ Cf. GIACOMOTTO –CHARRA 2005, p. 38.

¹²⁰¹ Cf. JAMNITZER 1568 [1981], introduzione.

come non ne ho mai visto altrove, ecco perché mi sentirò per tutta la mia vita debitore e riconoscente verso la sua Maestà divina.¹²⁰²

La rappresentazione della Natura trova perciò nei due artisti le stesse argomentazioni chiaramente riferibili alla spiritualità riformata: la parabola dei talenti, che legittima sia la creazione delle opere sia l'esposizione delle teorie utili, e la scelta di rappresentare la Natura come migliore omaggio reso a Dio. La prospettiva moraleggiante giustifica così uno studio e un'arte motivati dalla fede oltre che dalla curiosità scientifica. Proprio all'interno del sistema del mondo terrestre, alcuni esseri più di altri rappresentano perfettamente il connubio tra scienza e religione: sono gli animali più deboli, più minuti, proprio quelli che abbiamo fino ad ora analizzato, e ai quali vorrei dedicare le ultime riflessioni.

¹²⁰² Ibidem.

V.4.c. “Deus magnus in magnis, maximus in minimis”

Già negli scritti di Aristotele era presente l’idea che le creature più minute, comunemente considerate deboli se non addirittura ripugnanti, dovessero invece essere osservate e studiate in quanto testimonianze di un disegno divino:

E perfino circa quegli esseri che non presentano attrattive sensibili, tuttavia, al livello dell’osservazione scientifica, la natura che li ha foggiate offre grandissime gioie a chi sappia comprenderne le cause, cioè sia autenticamente filosofo. (...) Non si deve dunque nutrire un infantile disgusto verso lo studio dei viventi più umili: in tutte le realtà naturali v’è qualcosa di meraviglioso. E come Eraclito, a quanto si racconta, parlò a quegli stranieri che desideravano rendergli visita, ma che una volta entrati, ristavano vedendo che si scaldava presso la stufa di cucina (li invitò ad entrare senza esitare : « anche qui – disse – vi son dèi »), così occorre affrontare senza disgusto l’indagine su ognuno degli animali, giacché in tutti v’è qualcosa di naturale e di bello¹²⁰³.

Condivisa dai padri della Chiesa la concezione filosofica di Aristotele trovò massima risonanza con Sant’Agostino che, con la celebre espressione “Deus magnus in magnis, maximus in minimis”, volle richiamare l’attenzione dei fedeli a pregare Dio attraverso la contemplazione della Creazione nei suoi fenomeni più impercettibili. L’inversione che consiste nel considerare gli esseri più fragili superiori a quelli dotati di una forza maggiore è un *topos* costante nel pensiero religioso occidentale, che, come lo asserì Caroline Walker Bynum a proposito del “potere deboli” già teorizzato da Victor Turner¹²⁰⁴ “lay at the heart of the Christian tradition. According to Christ and to Paul, the first shall be last and the meek shall inherit the earth. [...] Inferiority would – exactly because it was inferior – be made superior by God.”¹²⁰⁵ Tale affermazione trova una perfetta risonanza negli scritti di Palissy, e in particolare nella *Recepte*, nei passi che succedono alla descrizione del giardino. Soprattutto nelle pagine conclusive del volume, in un capitolo che potrebbe essere stato concepito come a sé stante, il Nostro si dedica alla descrizione di una città il cui scopo è proteggere gli uomini di confessione protestante dai loro persecutori. Per questo progetto Palissy dichiara di aver preso a modello non le opere costruite dall’Uomo

¹²⁰³ Cf. ARISTOTELE [1990], Libro I, cap. V, 5., p. 22.

¹²⁰⁴ Cf. TURNER 1978.

ma gli elementi della Natura. Dopo aver studiato disegni e prospetti dei suoi principali riferimenti in architettura – Jacques Androuet du Cerceau, Vitruvio e Sebastiano Serlio – e dopo aver visitato diversi giardini, l'Autore preferisce rivolgersi alla contemplazione degli animali cercando in essi la sua fonte d'ispirazione. Il procedimento retorico è lo stesso utilizzato a proposito del giardino: dopo aver rigettato i modelli artefatti, il Nostro rivendica la Natura quale esclusivo riferimento, innalzandosi egli stesso al grado di "inventore", qualità essenziale per il suo *status* di artista.

Cercando modelli naturali cui attingere per la creazione della sua fortezza-città, il ceramista coglie l'occasione per pronunciare un encomio in favore di diverse specie, quali il rigogolo, la chiocciola, i "pesci" (in realtà chioccioline di mare), ma anche le conchiglie dei molluschi o ancora il riccio di mare, animali di cui Palissy ammira l'abilità nel sapersi proteggere, come una manifestazione della Provvidenza e della sapienza divina. La sua ammirazione è tale da fargli affermare che rispetto all'ingegno che soggiace alla creazione di queste conchiglie persino il tempio di Salomone perde il suo carattere esemplare: «(...) jamais Salomon en toute sa Sapience ne seut faire chose semblable»¹²⁰⁶; affermazione quest'ultima chiaramente ispirata a una citazione di Matteo: «E intorno al vestire, perché siete con ansietà solleciti? Considerate come crescono i gigli della campagna; essi non faticano e non filano; eppure io vi dico che nemmeno Salomone, con tutta la sua gloria, fu vestito come uno di loro» (Matt. 6; 28-29). E proprio osservando in dettaglio un murex (*pourpre*) - tipo di chiocciola di mare regalata da tale Lhermite, un "borghese della Rochelle" non meglio identificato – Palissy si convince della necessità di adottare per la sua città fortificata la forma della spirale, concepita appunto ad imitazione della conchiglia marina¹²⁰⁷. Questa conchiglia era considerata una "curiosità" rara, visto che proveniva dalla Guinea, e la sua peculiarità era quella di essere ricoperta da punte difensive che Palissy definisce "ballovars"¹²⁰⁸. In questo brano un animale minuto funge da modello per un'opera di dimensioni macroscopiche, dando luogo a un rovesciamento di proporzioni

¹²⁰⁵ Cf. BYNUM 1984 pp. 105-124 e 1986, p.435. Cit. da KAMIL 2005, pp. 121-122.

¹²⁰⁶ Cf. O.C., p. 227.

¹²⁰⁷ Quella della planimetria urbana a spirale non era una novità: altri illustri artisti vi avevano fatto ricorso, a cominciare da Leonardo da Vinci, che riprese questa tipologia in diversi suoi disegni¹²⁰⁷. Prototipo verosimilmente più accessibile al Nostro poteva però essere quello di un disegno di città ideale di Androuet du Cerceau del 1545, all'epoca inedito, che fa oggi parte della raccolta *Dessins figurés de plusieurs morceaux d'architecture et perspectives dessinés à la plume par Jacques du Cerceau*.

¹²⁰⁸ A proposito dell'uso della parola "ballovars", propongo di vedere una derivazione della parola italiana "baluardo" che significa proprio elemento difensivo, invece di "boulevards" come suggerisce la nota 573 p.229 delle O.C.

che esemplifica la lezione contenuta nella *Recepte*: per ottenere la salvezza l'Uomo deve tornare a guardare la Natura nelle sue manifestazioni più umili¹²⁰⁹.

Nella visione del ceramista, l'ammirazione per l'ingegno connaturato agli esemplari della fauna si somma al *topos* biblico dell'astuzia che vince sulla forza¹²¹⁰. A questo riguardo, scrivendo che Dio ha elargito maggior ingegno ai pesci piccoli e deboli che non a quelli grossi e temuti, il Nostro si rivolge chiaramente alla lotta tra la minoranza protestante e l'ortodossia cattolica. La celebrazione degli esseri più infimi è in effetti un *topos* che troviamo in modo ricorrente negli scritti di Lutero e di Calvino e di altre figure importanti della Riforma, secondo un'ottica che diventa quella della difesa dei deboli, cioè dei protestanti perseguitati. La celebrazione delle diverse forme animali quali modelli cui attingere per realizzare opere di difesa militare è argomento che compare in diversi scritti dell'epoca tra cui gli scritti di Pierre Viret, per il quale gli animali sono "docteurs et maistres"¹²¹¹ per l'uomo. Il motivo teologico della difesa di ciò che è "piccolo" e inerme o, addirittura, brutto, in contrasto con ciò che è "grosso" e perciò potente emerge anche nei trattati di filosofia naturale redatti da autori protestanti di quel tempo¹²¹². «Niente è troppo piccolo, niente si deve disprezzare» recita il motto del botanico e pastore tedesco Hieronymus Bock (1498 – 1554) detto Tragus il quale, in apertura del suo erbario pubblicato nel 1539¹²¹³, sceglie di porre non una specie rara e pregiata - come era d'uso in quel genere di edizioni - ma una raffigurazione della comunissima ortica. Anche Olivier de Serres (1539 – 1619) nel *Théâtre d'agriculture* vanta i meriti del baco da seta insistendo sul contrasto tra la bruttezza dell'animale e il suo nobile utilizzo, quello di vestire i grandi di questo mondo¹²¹⁴.

Questo caratteristico processo di inversione non è che un'ulteriore indizio dell'*état d'esprit* che si delinea dalla lettura dell'opera palissiana. Che sia nell'ambito dell'arte, della scienza o della religione, l'artista si pone comunque sempre in contropiede rispetto all'andamento generale. Questo atteggiamento ben si sposa peraltro con l'evidente preferenza dell'autore per la forma letteraria del dialogo, attraverso la quale si esprime chiaramente l'opposizione tra due protagonisti che, di volta in volta, potrebbero essere la

¹²⁰⁹ Sulle modalità del modello virtuoso proposto da Palissy si veda il capitolo sullo stile rustico.

¹²¹⁰ Cf. Samuel 17, 1-58.

¹²¹¹ Cf. O.C., p. 225n.

¹²¹² Su questa identificazione dei protestanti agli animali minuti si veda STAUFFER 1978.

¹²¹³ Prima edizione del *Kreutterbuch* che sarà stampato numerose volte nel corso del Cinquecento. Su questo monumento della botanica rinascimentale si veda HOPPE 1969.

pratica e la teoria, ma anche il conformismo e l'invenzione, la corruzione e la morale o, per concludere, la miscredenza e la fede.

Con questo ultimo capitolo si è voluto portare a compimento l'analisi iconologica delle *rustiques figulines*, proponendo nuovi elementi per un'interpretazione religiosa e riformata dei manufatti palissiani con un'esposizione avvalorata dai numerosi significati simbolici e scientifici degli animali e dei minerali presi in considerazione. Dal confronto con le considerazioni d'ordine scientifico del Nostro è apparso lo stretto connubio tra l'arte e la scienza che, seppur evidenziato anche in studi precedenti, non era mai stato analizzato in maniera così puntuale attraverso il caso dei minerali. Inoltre, il dialogo che si instaura fra il *corpus* palissiano e la cultura del tempo, dall'oreficeria alla poesia scientifica, amplia il contesto culturale di produzione delle *rustiques figulines*, permettendo di cogliere a pieno l'attenzione rivolta dall'autore e da altri artisti a lui contemporanei alle creature più minute della Creazione, un interesse che appartiene sia alla curiosità che alla devozione. L'attenzione rivolta ad esseri deboli e spesso disprezzati si ritrova peraltro anche nel mezzo tecnico prediletto dal nostro artefice, ovvero la terra, di cui egli rivendica il carattere umile come campione di resistenza¹²¹⁵, secondo lo stesso principio in base al quale l'albero viene descritto nella *Recepte* come mezzo superiore alla colonna di pietra, tutti paragoni che procedono di un'inversione nella quale i soggetti in apparenza più deboli prendono il sopravvento sugli altri.

Nell'ambito della produzione palissiana, tanto gli scritti quanto le opere figurate convergono quindi verso una lettura moralistica del ruolo dell'arte e della scienza, concezione che esprime echi chiaramente riformati che non trovano riscontro nell'opera di nessun'altro artista dell'epoca, nemmeno di quelli che in maniera manifesta dichiararono la loro adesione alla Riforma.

¹²¹⁴ Cf. DE SERRES 1600, cap. V.

¹²¹⁵ Cf. O.C., p. 499-500 : « Les historiens nous certifient que quand l'arte de terre fut inventé, les vaisseaux de marbre, d'alebastre, cassidoine & de jaspe, furent mis en vespris ».

CONCLUSIONE

Dans ces cabinets lambrissés
D'idoles de cour tapissés,
N'est pas la vérité connue :
La voix du Seigneur des seigneurs
S'écrit sur la roche cornue
Qui est plus tendre que nos cœurs¹²¹⁶

Alla luce delle considerazioni esposte in questa tesi, l'encomio alla roccia di Aubigné – affidato ai versi che introducono questa conclusione – sembra perfettamente illustrare i significati moraleggianti delle scelte stilistiche e iconografiche di Bernard Palissy. Le parole del poeta ugonotto echeggiano perfettamente la descrizione delle grotte della *Recepte véritable*, opere che raccolgono l'essenza dell'arte rustica palissiana: per il poeta, in esse è raccolta la "verità", opposta agli "idoli" di corte, alla stregua di Palissy che oppone il linguaggio rustico ma veritiero alla retorica menzognera. Per Aubigné, è sulla roccia grezza che la Parola è scolpita, una visione che corrisponde esattamente ai padiglioni del giardino della *Recepte*, ornati solamente con iscrizioni bibliche, che sono altrettante incitazioni alla ricerca della sapienza.

Il tema letterario e artistico della roccia è, come abbiamo esposto, un elemento fondante dell'estetica rustica tanto apprezzata, l'abbiamo visto, durante il Cinquecento. Nel caso di Palissy la rusticità, ben lungi dall'incarnare il significato negativo spesso associato agli antri, si afferma quale unica via per la salvezza degli uomini, in quanto simboleggia la Chiesa primitiva e evoca l'imperativo di leggere direttamente le fonti della sapienza

divina, ossia le Sacre Scritture e il “libro della Natura”. Si è cercato di capire se l’iconografia dei microcosmi raccolti nelle caverne e negli stagni potesse essere legata ai precetti che la riforma protestante dedicava alla pratica artistica, una riflessione che ci ha portato ad affermare che le tematiche delle *rustiques* potevano costituire per Palissy una via per continuare ad esercitare il proprio talento riscontrando successo, senza tuttavia entrare in conflitto con la condanna delle opere a soggetto sacro, ma anche mitologico, da parte di Giovanni Calvino.

La nostra convinzione è in secondo luogo che le ceramiche e le costruzioni rustiche debbano essere comprese tenendo in conto la cultura scientifica e collezionistica dell’epoca. Abbiamo mostrato come gli animali scelti dal Nostro occupassero un posto a parte nella classificazione del mondo naturale, all’origine dei significati spirituali che venivano loro attribuiti, in particolar modo quelli relativi alla nascita e alla Resurrezione di Cristo. Lo statuto eccezionale dato alle “specie infime” rappresentate può spiegare il fascino esercitato dai manufatti palissiani, apprezzati al punto da portare il ceramista a lavorare per conto dei protagonisti più altolocati della società francese dell’epoca.

Anche la nostra lettura del giardino ha privilegiato un’analisi della dimensione spirituale espressa tramite le iscrizioni sapienziali che scandiscono il percorso, costituendo una controproposta protestante alle iconografie mitologiche frequentemente dispiegate nei giardini coevi.

Come per Aubigné, il lusso sfrenato degli “idoli di corte” sembra aver destato in Palissy il desiderio di dare una risposta artistica contenuta nella sua insistente rappresentazione della Natura, nel modo più fedele possibile. In questo senso, alla fine di questa ricerca, ci appare chiaro che si possa a tutti gli effetti parlare nel caso di Palissy di un’arte riformata: inserita in un contesto di ridefinizione dell’opera d’arte da parte dei protestanti francesi, che rigettarono la sua funzione culturale e espressero forti critiche nei confronti delle opere “indecenti” delle decorazioni italiane, l’opera di Palissy conferisce a suo modo un nuovo ruolo all’arte, assieme spirituale e epistemologico. Questi due significati non sono in realtà che le due facce della stessa medaglia: conoscere la Natura è un mezzo per l’artista di conoscere Dio, e rappresentarla è rendergli omaggio. In questo senso credo di poter affermare che Palissy si differenzia dall’estetica manieristica, che mette al centro della creazione l’*imitatio naturae* e la *superatio naturae*. Per il Nostro invece la scelta del

¹²¹⁶ Cf. AUBIGNE [1969], *Les Tragiques*, Préface, *L’Auteur à son livre*, vv. 337- 342.

calco sembra dimostrare la volontà di non idealizzare né migliorare la Natura, bensì di riprodurla nel modo più fedele possibile. Questa umiltà nei confronti della Creazione, il desiderio di comprenderne i meccanismi e di immortalarne la bellezza con il mezzo artistico, sono le condizioni necessarie a chi si prefiggeva lo scopo ultimo di raggiungere la Sapienza, mettendo in scena instancabilmente nelle sue ceramiche l'elemento acquatico, come per illustrare che "La Fontaine de Sapience, est la fontaine de Dieu."¹²¹⁷.

Nei tempi tormentati in cui viveva l'artista, la *Sapience* era spesso invocata quale unica arma da opporre alla follia, e per Palissy il miglior modo per coglierla era l'osservazione degli animali più minuti ai quali Dio aveva dato ingegno e sapienza. L'originalità di Palissy risiede nella capacità di appropriarsi di questo *topos* secolare per tradurlo in opere plastiche, in cui perfino il mezzo usato era conforme alla violenta critica del lusso da parte dei riformatori.

Arrivati alla fine di questa indagine, la sensazione è quella di avere proposto delle interpretazioni e dei confronti nuovi sull'arte palissiana, ma anche aperto alcune strade che meritano di essere proseguite. Quelle che qui si offrono sono dunque delle conclusioni per così dire provvisorie, che vorrebbero esporre alcuni punti rivelatisi promettenti in vista di ulteriori ricerche.

Nella parte dedicata al contesto saintongeais, il secondo capitolo dedicato al sapere artigianale ha messo in luce il desiderio di una riforma del sapere che univa artisti, architetti e scienziati coevi a Palissy, una rivendicazione comune che meriterebbe di essere approfondita, con un esteso e puntuale confronto tra diversi trattati, esaminando fra il resto i vocaboli usati e i loro significati. Questa "fabbrica del sapere" in atto nelle botteghe degli artigiani è ad esempio l'oggetto delle ricerche del programma universitario di Bordeaux guidato da Violaine Giacomotto-Charra, a testimoniare del dinamismo in questo filone di ricerca, nel quale Palissy avrebbe un ruolo importante da giocare.

Nel terzo capitolo la riflessione si è concentrata sulla questione della definizione dell'arte "rustica" di Palissy, mettendo in questione una denominazione tutt'altro che scontata. Se abbiamo cercato di evidenziare la pluralità di significati che questo termine poteva rivestire per il ceramista, restano comunque alcuni punti di domanda che dovranno essere indagati in altra sede. Penso al disegno della collezione Destailleurs, che dovrebbe essere riconsiderato alla luce di una ricerca attorno al mecenatismo di Claude Gouffier,

¹²¹⁷ Cf. O.C., p. 177.

per capire se egli poteva figurare tra i committenti di Palissy, e chiarire, forse, la mano dell'autore del foglio, o comunque le analogie con la descrizione della grotta ideata dal ceramista.

L'analisi del giardino e della sua dimensione spirituale ha messo in luce diversi punti che vorrei approfondire, proponendo un confronto più puntuale con giardini che svilupparono un programma esplicitamente cattolico, al fine di provare a cogliere le specificità protestanti del progetto palissiano, e di altri giardini pensati da artisti riformati, in particolare nei Paesi Bassi.

Infine penso che i parallelismi evidenziati tra la poesia scientifica e l'arte palissiana debbano essere sviluppati, prendendo in considerazione altri poeti protestanti come Peletier du Mans, ma anche lo stesso Du Bartas, autore che appare nel corso del nostro lavoro, ma la cui opera dovrebbe essere attraversata in modo molto più approfondito.

La pluralità delle tematiche toccate dall'opera presa in esame è stata assieme un grande stimolo e una difficoltà per lo svolgimento di questo lavoro, per il quale si è dovuti spaziare in ambiti tanto numerosi quanto complessi, ricorrendo anche a diversi strumenti d'analisi. Alla fine di un percorso che ci ha fatto entrare in pieno nel fervore religioso, artistico, scientifico e sociale, ma anche nella tragicità della cultura rinascimentale, speriamo per parte nostra di aver portato una piccola pietra utile alla conoscenza di Bernard Palissy, e ci auguriamo che ulteriori indagini colgano e approfondiscano le questioni che sono rimaste in sospeso.

Ringraziamenti

La filigrana di queste pagine è fatta di emozioni e di persone: Adèle, Damiano, i miei familiari.

L'inchiostro ha dato forma alle riflessioni maturate durante questi anni grazie agli scambi di idee, pareri, dubbi con diversi interlocutori che vorrei ringraziare. Prima di tutto i miei *tutors*, Bernard Aikema e Sabine Frommel, nei quali ho sempre trovato un orecchio attento e consigli "sapienti". Un "grand merci" va anche a Rosanna Gorris, con chi ho collaborato con grande piacere, che mi ha fatto scoprire la letteratura francese rinascimentale e il cui grande interesse verso gli ambienti riformati tra letteratura e scienza mi ha aperto nuovi orizzonti interdisciplinari.

Vorrei anche ringraziare i docenti, i conservatori di museo e i bibliotecari che hanno avuto la gentilezza di incontrarmi per darmi consigli e pareri su alcune domande incontrate lungo la ricerca. Sono Loredana Olivato, Jean-Robert Armogathe, Hervé Brunon, Thierry Crépin-Leblond, Luca Ciancio, Christine Duvauchelle, Florike Egmond, Max Engammare Guillaume Fonkenell, Violaine Giacomotto Charra, Olivier Millet, Alessandro Pastore, Laurence Tilliard, Jacqueline Vons.

Un ringraziamento particolare va a Luciana Medici, che ha seguito da vicino l'andamento della scrittura, correggendo i francesismi delle mie pagine, e dandomi consigli e incoraggiamenti. Grazie anche a Stefania Monteleone che ha pazientemente lavorato alla restituzione assonometrica del giardino malgrado le difficoltà che si sono presentate nel tradurre in immagini le parole di Palissy.

Infine, ma non di meno, i miei colleghi del dottorato, quelli "veronesi" Milena, Daniele, Anderson, Thomas, e Andrea, e il gruppo dell'Ecole Pratique, Eleonora, Agneska, Erica, Sara, Angelo, Michael, Corinne, Anita, Raphael.

ILLUSTRAZIONI
(non consultabili)

APPENDICE

1. La fine di Bernard Palissy secondo il racconto di Pierre de l'Estoile, tratta dai *Mémoires-journaux*.

Le vendredi 23^e juin, veille de la St Jean. Le Capitaine Bussy le Clerc, Capitaine de la Bastille (que quelques uns appeloient le seigneur de Tremblecour, pource qu'il avoit fait trembler la Cour), après avoir fait allumer un grand feu, manda, pour se donner plaisir, un vieil bon homme, nommé M^e Bernard Palissi, agé de 4^e vingts ans, que le dit Bussi souloit apeler son vieil fol d'heretique, pour ce que de tout temps il avoit fait ouverte profession de la Religion, laquelle il maintenoit en public et en privé, et pour la confession de laquelle il avoit esté condamné, par sentence du Chastelet à Paris, à estre bruslé tout vif, dont on avoit appelé pour lui, contre son gré et volonté, ne demandant qu'à mourir pour ceste querelle. Estant venu un Mandement du dit Bussi, il lui commença à dire en ces termes : « Vien ça, vieil fol eretique que tu es, sçais-tu pas bien que tu as dit souvent, mesmes depuis que tu es ici mon prisonnier, que tu ne craingnois point d'endurer le feu pour la Religion et que tu choisirois tousjours plustost le feu que la Messe ? » – « Oui, Monsieur (dit ce bon homme), je l'ai dit voirement et le dis encore. » - « Or bien donc, dit Bussy, il est à ceste heure question de la preuve, car pour cela t'ay-je envoyé querir, ou pour abjurer presentement ton heresie et ta Religion, ou entrer tout à ceste heure dans ce feu là.

Choisi lequel tu voudras et te depesche; car si tu ne te desdis tout presentement, je te ferai (dit-il en maugreant et despitant Dieu à sa façon accoustumée) rostir et griller dans ce feu, comme St. Laurent.” – Auquel le bon homme, tout en riant va respondre: “Hé, Monsieur, cuidés-vous que je craingne tant ce feu materiel? Non, non, je crains bien plus le feu Eternel, qui est préparé au Diable et à ses Anges, et à ceux qui, congnoissans la verité de Dieu, la regnieron par crainte des tourments et des hommes, comme vous me voulés faire faire. Mais à Dieu ne plaise, permettés moy seulement de prier mon Dieu, et puis faites de ce corps ce qu'il vous plaira.” – “Depesche donc (dit Bussy), et te despouille, aussi bien ai-je envie de sçavoir si la Foy des Huguenots est encores à l'espreuve du feu.” – “Et pourquoi n'i seroit-elle?,” dit ce bon homme. Et se despouillant tout gaiement, après avoir fait sa priere à Dieu, se presente resolutement au feu pour y entrer. Adonc Bussi, faisant le Hola, commença à jurer qu'il ne pensoit pas qu'il y eust encores de ces

gens là. Et qu'il voioit bien qu'il estoit des Huguenots à l'espreuve, et lui recommandant de se rabiller, dit a ses soldats qu'ils le renfermassent. Adonc l'un d'entre eux commença à crier: "Voies-vous ce vieil chien de Huguenot comme il est obstiné! Qui voudroit bien faire, il faudroit trainer ceste vieille charongne à demi bruslée à la voirie." – "Qui, lui?" respondit Bussi, "Il est plus homme de bien que toy, ne moy. Je ne sçai si nous voudrions endurer pour nostre Religion ce qu'il fait pour la sienne. Je me donne au Diable, si je ne le tiens pour le plus homme de bien de tous mes prisonniers." Et le soir lui envoya de son vin et lui manda qu'il beust à lui et à la belle peur qu'il lui avoit faite. Il y avoit environ un An qu'il estoit là prisonnier pour la Religion, avec 3 ou 4 autres pauvres femmes qui y sont mortes depuis aussi bien que lui de faim et de nécessité. Et pour le regarde du bon homme, il n'i eust pas tant duré sans un fort beau cabinet de son ouvrage tres exquis, qu'il donna à Bussi, qu'il estimoit à 100 escus, qui estoit tout son bien et son labour, et qui fut cause de lui alonger les filets de sa vie et donner passage aux vivres qu'on lui envoioit et aux autres de quelques honnestes maisons de ceste ville, entre autres de celle des Canaies et de celle de Mons de Heres, Conseiller en la Cour (bien que Catholique et Ligueuse, ce qui est de tant plus esmerveillable et toutesfois tresvrai), car sa femme, tous les Vendredis, leur faisoit tenir par une que je congnois bien, une douzaine de pains de Chapitre, 2 gros fromages et 2 bouteilles de vin."¹²¹⁸

¹²¹⁸Cf, Questa versione è quella pubblicata da H. Omont dopo la scoperta di un manoscritto inedito nel quale Pierre de l'Estoile dava una versione più estesa del 23 giugno 1589, rispetto a quella pubblicata nel 1875-1896. Cf. OMONT 1900, pp. 28-30 e L'ESTOILE [1875-1900].

2. La fine di Bernard Palissy narrata da Agrippa d'Aubigné

Les Tragiques (Les Feux, vv. 1239-1256):

Ce fut lors que l'on que l'on vid les lions s'embrazer
Et chasser, barriqués, leur Nebucadnezer,
Qui à son vieil Bernard remonstra sa contrainte
De l'exposer au feu si mieux n'aimoit par feinte
S'accomoder au temps. Le vieillard chevelu
Respond : « Sire j'estois en tout temps resolu
D'exposer sans regret la fin de mes annees,
Et ores les voyant en un temps terminees
Où mon grand Roy a dit *Je suis constraint*, ces voix
M'osteroyent de mourir le dueil si j'en avois.
Or vous, et tous ceux-là qui vous ont peu contraindre
Ne me contraindrez pas, car je ne sçay pas craindre
Puis que je sçay mourir. » La France avoit mestier
Que ce potier fut Roy, que ce Roy fust potier.¹²¹⁹

La Confession catholique du Sieur de Sancy (Libro II, cap. 7):

Mais sans conter les hardiesses de ceux qui en font profession, que direz-vous du pauvre potier Maistre Bernard à qui le mesme Roy parla un jour en cette sorte? *Mon bon homme, il y a quarante et cinq ans que vous estes au service de la Roine, ma mere, et de moi; nous avons enduré que vous ayez vécu en vostre Religion, parmi les feux et les massacres; maintenant, je suis tellement contraint par ceux de Guise et mon peuple, qu'il m'a fallu maugré moy, mettre en prison ces deux pauvres femmes et vous: elle seront demain bruslees et vous aussi, si vous ne vous convertissez.* – Sire, respond Bernard, le Comte de Mauleuvrier vint hier de vostre part pour promettre la vie à ces deux sœurs, si elles vouloient vous donner chacune une nuict. Elles ont respondu qu'encores elles seroyent Martyres de leur honneur comme de celuy de Dieu. Vous m'avez dit plusieurs

¹²¹⁹ AUBIGNE [1969], p. 146.

*fois, Sire, que vous aviez pitié de moy, mais moy j'ay pitié de vous, qui avez prononcé ces mots : je suis contrainct : ce n'est pas parler en Roy. Ces filles et moy, qui avons part au Royaume des Cieux, nous vous aprendons ce langage royal, que les Guysards, vostre peuple, ni vous ne sçauriez contraindre un potier. Voyez l'impudence de ce belistre. Vous diriez qu'il avoit leu ces vers de Senecque, Qui mori scit, cogi nescit, on ne peut contraindre celui qui sçait mourir*¹²²⁰.

L'Histoire Universelle (Libro XIII, cap. 1):

Launai, autrefois Ministre et maintenant des Seize, sollicitoit qu'on menast au spectacle public le vieux Bernard, premier inventeur des poteries excellents : mais le Duc fit prolonger son procès, et l'aage de quatre vingt dix ans qu'il avoit en fit l'office à la Bastille. Encor ne puis-je laisser aller ce personnage sans vous dire comment, le Roy dernier mort luy ayant dit, en prison : Mon bon homme, si vous ne vous accommodez pour les faits de la Religion , je suis contrainct de vous laisser entre les mains de mes ennemis ; la response fut : Sire j'estoit bien tout prest de donner ma vie pour la gloire de Dieu : si c'eust esté avec quelque regret, certes il seroit esteint en ayant oui prononcer à mon grand roi : « Je suis contrainct » ; c'est ce que vous et ceux qui vous contraignent ne pourrez jamais sur moi, pource que je sai mourir.¹²²¹

3. Mandato di arresto del Parlamento di Guyenne contro Bernard Palissy, 15 sept 1558¹²²²

La court après avoir oÿ le rapport de M^{es} Léonard Alesmes, conseiller du Roy et président es enquestes, et Pierre de Pomiès, aussi conseiller dud. seigneur en lad. Court, commissaires par elle deputéz pour aller au pais et seneschaucée de Xainctonge y enquérir sur le fait des hérésies, oÿ aussi La Ferrière pour le procureur général du Roy es sièges de Xainctes et Saint Jean d'Angely comparaistront en icelle en personne dans quinzaine après que leur sera signifié pour respondre aux fins et conclusions dud.

¹²²⁰ AUBIGNE [1969], p. 651.

¹²²¹ AUBIGNE 1616-1620 [1994], pp. 136-137.

¹²²² Cf. Il documento si trova oggi nelle Archives départementales de la Gironde, 1B 195, f° 177. Cf. PATRY 1902, pp. 77-78.

procureur général du Roy ; et néanmoins enjoinct aux officiers aud. Siège de Saint Jehan d'Angely de mener ou faire mener et conduire seurement ès prisons de la conciergerie d'icelle, Pierre Rousset, Sébastien Pivateau, François Gouguyn, Catherine Doucete sa femme, Pierre Begault, Jehan Alenet, sergent roial et Robert Audry aussi sergent roial, ayant esté constituez prisonniers aud. Saint Jehan par ordonnance desd. Commissaires pour y ester à droict et estre contre eulx procédé ainsi que il appartiendra et ce à peine de dix mil livres ; aussi leur enjoinct, sur mesmes peynes que dessus, faire diligence de faire prendre au corps et constituer prisonniers Nicolas Darnac, vitrier du dict Saint.Jehan d'Angely, et sa femme, Cyprien Jousseaulme, barbier, et sa femme, et Jehan Vault et iceulx menner en lad. Cnciergerie pour estre aussi contre eulx procédé ainsi que de raison.

Et à semblables peines que dessus, enjoinct icelle court aux officiers aud. Siège de Xainctes de faire mener et conduire seurement ès prisons de la conciergerie Colete Maudot, femme de Mathurin Seurin, bouchier dud. Xainctes ; et pareillement faire diligence de faire prendre au corps et constituer prisonniers Nicolas Veyrel appticquaire, Bernard Palis[s]is dict le potier, Guilement Patronne, vefve de feu Leconseil, hostesse du logeis où pend par enseigne le Verd Galant, André Bodet et son filz, Mathurin Seurin, bouchier, Nicolas Le Brodeur, Joseph Le Masson fils, et M^e Legier Le Masson, Guillaume Girault et iceulx menner et conduire soubz bonne et seure garde ès prisons de lad. Conciergerie, pour estre aussi contre eulx procédé ainsi que de raison ; dans lequel temps ordonne néanmoins lad. Court que M^e [Jacques de] Bizet, vicaire général de l'évesque de Xainctes comparoistra en icelle en personne, pour respondre aussi aux fins et conclusions dud. procureur général du roy.

XV septembris MV°LVIII

4. Poesia di Pierre Sanxay in conclusione della *Recepte veritable* (1563)

A Maistre Bernard Palissy,

Pierre Sanxay dit Salut.

Couronne Cesar de gloire.

Par tous les siecles passez,

Nature mère des choses,

De ses thresors amassez,

Les portes a tenu closes

Mais cela n'approche point

Des Rustiques Figulines,

Que tant et tant bien à poinct,

Et dextrement imagines.

L'homme comme un jeune enfant

Sans grace et intelligence,

N'a fait geste triomphant,

N'œuvre beau par excellence.

A chacun œuvre il falloit :

Mille milliers de personnes :

Mais le plus beau n'esgaloit

Celuy que seul tu façannes.

Hercules, ou comme on dit,

Les neveux du premier homme,

De dresser ont eu credit

Une, et une autre colonne.

Le plus beau a bien esté

Enrichi par eloquence :

Le tien a plus de beauté,

Que la langue d'elegance.

La Grece a receu l'honneur

De quelques caryatides :

L'Egypte, pour la grandeur

De ses hautes Pyramides.

Les anciens qui nombroyent

Sept merveilles en ce monde,

La tiene veuë, ils diroyent

Que nulle ne la seconde.

Du sepulchre Carien,

N'est esteinte la mémoire :

L'amphitheatre ancien

Appelles a eu le pris

En bien peindant sur Parrhase,

Parrhase sur Xeuzis :

Ton pinceau le leur surpasse.

Le rocher haut et espais
Ne distille l'eau tant claire,
Que celui là que tu fais,
Jettra l'eau de sa riviere.

Un Architas Tarentin
Fit la colombe volante :
Tu fais en cours argentin
Troupe de poissons nageante.

Les ranes en un estang,
Ne sont point plus infinies :
Mais leur coax on n'entend,
Car elles sont sériphies.

Megere au chef tant hydeux,
Portoit les serpents nuisantes :
Mais toy non point hazardeux,
Les fais par tout reluisantes.

Le lizard sur le buisson
N'a point un plus nayf lustre,
Que les tiens en ta maison
D'œuvre nouveau tout illustre.

Les herbes ne sont point mieux
Par les champs et verdes prees,

D'un esmail plus précieux,
Que les tiennes disaprées.

Le froid, l'humide, le chaud,
Fait flestrir tout autre herbage :
Tout ce qui tombe d'en haut,
Le tien de rien n'endommage.

Je me tairay donc, disant,
Que ta meilleure nature,
D'un thresor riche à present,
Nous donne en toy ouverture.

A Dieu

5. Poesie conclusive dell'*Architecture et Ordonnance de la grotte rustique* (O.C., p. 237-239)

SONNET

La grace du Seigneur n'est pas à tous commune,
Comme on le voit icy en l'art ingenieus
De ce gentil ouvrier, ni aussi des haultz cieus
La malediction n'est pas tousjours tout une.
Car encores qu'il n'ayt la richesse opportune,
Si a-il bien en luy ce don tant precieus,
Qu'en cet art tant divin le plus ingenieus
Il doit estre estimé, en despit de fortune.
Quoy ? me dira quelqu'un, & pourroit on bien voir
Et le pauvre, & le riche egauz en leur sçavoir,
Ou que le riche n'eust en soy nulle science ?
Je ne di pas cela, mais t'ose bien vanter.
Le pauvre de cecy, sans m'en espouvanter,
Que sous un vil manteau gist bien grand'sçapience.

SONNET AU LECTEUR

Je ne veus plus vanter l'ouvrage tant estrange,
Soit d'une Pyramide, ou soit du merueilleux
Colosse Rhodien le portrait orgueilleux,
Aussy de toy grand Tour est morte ta louange.
Car maintenant Lecteur, cette Grotte te range
A contempler de pres un œuvre sourcilleux,
En sa voulte semblant au grand tour des haultz cieus,
En diverses façons qui tout autour se change.
Puis les herbes qui pres du naturel verdoyent,
Et les petits poissons qui dans les eaux ondoient,
Aussi des clercs esmailz la tenue couverture.
Au vray te feront dire, en voyant ça et la,
Les animaux repens à l'entour de cela,
Que l'art ingenieus surmonte la nature.

AD LECTOREM

Rustica dum cocto Palissius antra labore
Fingit, & innumeris testibus ornat opus,
Sic tractat, veros operi redditque colores,
Rusticum ut invenias nil minus ingenio.¹²²³

¹²²³ " Mentre Palissy modella gli antri rustici lavorando il fuoco, e orna l'opera con innumerevoli conchiglie, le tratta e rende all'opera i veri colori, tanto che non troverai questo rustico inferiore al suo genio."

6. Descrizione del giardino di Castello scritta da Pierre Belon (*Les Remonstrances*, 1558)

Mais possible icy est plus escrit des arbres privez qu'il n'avoit esté premierement mis en deliberation : Toutesfois ayants déjà commencé à parler de la beaulté du jardin de Castello du tres illustre seigneur *Cosmo Medices* Duc de Florence, sera brievement poursuivi le surplus : car comme il est enrichi et orné d'arbres sauvages, si l'on n'y eust pourpense de longue main, & y avoir donné commencement, seroit mantenant si beau ? Cecy sera comme exemple des choses susdictes, mises en pratique. Mais les commoditez des eaux, aident beaucoup à la beaulté des habitations : car elles en faisant belles fontaines, donnent herbages en tous lieux. Mais celles de ce jardin, sont telles, qu'on n'en voit guieres de plus belles ailleurs. Le plus beau est y voir les hauts arbres de perpetuelle verdure. Donc sortant du logis, apres qu'on a quelque peu monté les degrez du Perron, en venant du corps d'hostel d'embas, là ou le Duc se loge, l'on trouve un parquet de Cypres tout rond, bordé d'une haye de Buix, en manière d'une basse couronne, & leans avecques les Cypres y a maints arbres entassez a rengées, entre lesquelles sont Arbousiers, Nerte, & Lauriers, tellement qu'estans toujours verds, & d'odeur suave en sont , trouvez de meilleure grace. Et au milieu de ce parquet y a une fontaine artificielle, venant par infiniz petits pertuis, qui trompent les gents sans y penser. Voilà du premier parquet. Et aux deux costez d'iceluy il y a deux beaux arbres Pales ou figuiers d'Indie desia grands, qui se plantent de leur fueilles, & ioignant iceux, il y a deux vrais Platanes desia grandets portants semences. Toutes les murailles de ce jardin sont tissues de laurier tapissez contre. Les Citronniers, Limonniers & Ponciers, y font mesme tapisserie. Mais cecy est peu : car en montat de ce premier jardin, allant avat l'on trouve encore deux autres fontaines, ornées de personnages de stuc & Coquilles de belle manière, qui sont aux deux costez de la porte. Encores plus hault, l'on trouve un autre bosquet faict d'une legion de Sapins replantez, & apportez de trois journees de là, qui peuvent faire estimer qu'il ne vous seroit difficile pouvoir faire semblable à qui aura entendu la manière de les faire eslever. Et au cote dextre, il y a un bois ordonné & arragé de Chesnes verds : & tout ioignant, voiez un autre petit boschage de Lauriers entremeslez d'une autre espece d'arbre tousjours verd, nommé lentagine, qui est l'un de ceux qui a esté proposé en le nommant Tinus, & duquel la semence est bleue. Notre ciel ne refuserait tels arbres. Aussi y a des Rosiers Lauriers, nomez rhododedri. Il y a pareillement un arbre mousse estroissé, qui est dessus entourné & couvert de Lierre, et au milieu d'iceluy, est une table, ou l'eau de la

fontaine y vient, conduite par tuyaux. Au dessous du logis par dehors, y a une moult haulte allée de Meuriers blancs, qui se soustiennent d'eux mesmes sans paliz. Il y a encore d'autres jardins d'Orangers, & choses qu'il ne convient raconter à cause de brieveté. Tout joignant ce logis, est celui du Seigneur Rucellay à chorachi trois mille de Florence, là où semblablement y a de moult beaux Sapins, Lentagini, Myrtes blancs, Ifs, Lauriers, & autres arbres bien rares. Cette ville de Florence, estant située en plaine spacieuse, est assiégée de montaignes tout à l'environ : & si ceste plaine a quelque beauté, il fault qu'on l'attribue aux habitants, qui çà et là ont esté soigneux d'eslever & Cypres & Sapins, & arbres de perpetuele verdure qui pourroit advenir tout de mesme aux autres villes, s'ils se mettent en devoir faire de mesme.»¹²²⁴

¹²²⁴ Cf. BELON 1558, XXII, pp. 78- 81.

7. Lista degli uditori delle conferenze di Bernard Palissy (O.C., p. 436-437)

*S'ensuit le catalogue desdits tesmoins qui ont veu les choses susdites au paravent
l'impression du livre.*

Et premierement mestre François Choinin, & monsieur de la Magdalene, tous deux medecins de la Royné de Navarre.

Alexandre de Campege medecin de Monsieur frere du Roy.

Monsieur Milon medecin.

Guillaume Pacard, medecin de Saint Amour en la comté de Bourgongne, diocese de Lion.

Philibert Gilles, medecin, natif de Muy en la duché de Bourgogne.

Monsieur Drouyn medecin, natif de Bretagne.

Monsieur Clement medecin de Dieppe.

Jehan du Pont au diocese d'Aire, medecin.

Monsieur Misere medecin Poitevin.

Jehan de la Salle, medecin du Mont de Marsan.

Monsieur de Pena, medecin.

Monsieur Courtin medecin.

Tous ceux cy sus nommez sont medecins doctes.

Monsieur Paré premier chirurgien du Roy.

Monsieur Richard aussi chirurgien du Roy.

Messieurs Paiot & Guerin Apoticaire à Paris.

Messire Marc Lordin de Saligny en Bourbonnois, chevalier de l'ordre du Roy.

Monsieur d'Albene & l'abbé d'Albene son frere.

Jaques de Narbonne presenteur de l'Eglise cathedrale de Narbonne.

Monsieur de Camas gentilhomme provençal.

Noble homme Jaques de la Primaudaye du pays de Vendomois.

La Roche Larier gentil'homme de Tourainne.

Monsieur Bergeron advocat au Parlement de Paris, homme docte et expert aux mathematiques.

Maistre Jehan du Clony diocese de Renes en Bretagne, aussi advocat en parlement de Paris.

Brunel de saint Jacques Bearnois, des Salies, diocese de Dax, licentié és loix.

Jehan Poirier escolier en droit, Normand.

Monsieur Brachet d'Orleans & Monsieur du Mont.

Maistre Philippe Olivin gouverneur du seigneur du Chasteau Bresi, homme docte és lettres.

Maistre Bertolome Prieur, homme expérimenté és ars.

Maistre Michel Saget, homme de jugement & de bon engin.

Maistre Jan Viret, homme expert aux ars & mathematiques

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

AGOSTINO [1969]

Sant'Agostino, *Le lettere*, ed. critica a cura di L. Carozzi, I, Roma, Città Nuova, 1969

ALAMANNI 1546

Luigi Alamanni, *La Coltivazione*, Parigi, Robert Estienne, 1546

ALBERTI [1540]

Leon Battista Alberti, *De Pictura*, (1435), 1° ed. a stampa a Basilea, 1540

ALBERTI 1485

Leon Battista Alberti, *De re ædificatoria*, Firenze, Niccolò di Lorenzo Alamanni, 1485

ANDROUET DU CERCEAU 1576-1579

Jacques Androuet du Cerceau, *Le premier [-et second] volume des plus excellents bastiments de France*, Parigi, pour Jacques Androuet, 1576-1579

ARISTOTELE [1990]

Aristotele, *Le parti degli animali. Riproduzione degli animali*, in *Opere*, V, Roma-Bari, Laterza (3a ed.), 1990

ARMENINI 1587 [1988]

Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, (Ravenna, Francesco Tebaldini 1587) a cura di M. Gorreri, Torino, Einaudi, 1988

AUBIGNE [1969]

Agrippa d'Aubigné, *Œuvres*, a cura di H. Weber, J. Bailbé e M. Soulié, Parigi, Gallimard, 1969

AUBIGNE 1616-1620 [1994]

Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, (Maillé, 1616-1620), a cura di A. Thierry, Ginevra, Droz, 1994

BACON [1876-1892]

Francis Bacon, *The Works*, ed. a cura di J. Spedding, R. Leslie Ellis, D. Denon Heath; I (1889), II (1887), III (1887), IV (1901), V (1889), VI (1890), VII (1892), Londra, Longman, 1876-1892

BALDINUCCI 1845-1847 [1974]

Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno*, Firenze, 1845-1847, ed. a cura di F. Ranalli, Firenze, 1974

BELLEAU 1556 [1995]

Remy Belleau, *Petites inventions*, (in *Les Odes d'Anacréon*, Paris, Wechel, 1556), in *Œuvres poétiques*, ed. critica a cura di G. Demerson [et al.], Parigi, H. Champion, 1995

BELLEAU 1576 [1995]

Remy Belleau, *Les Amours et Nouveaux Eschanges des pierres précieuses, vertus et propriétés d'icelles*, (Paris, Mamert Patisson, 1576) in *Œuvres poétiques*, ed. critica a cura di G. Demerson [et al.], Parigi, H. Champion, 1995

BELON 1551

Pierre Belon, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Parigi, Regnaud Chaudière, 1551

BELON 1555

Pierre Belon, *La Nature et diversité des poissons*, Parigi, Charles Estienne, 1555

BELON 1558

Pierre Belon, *Les Remonstrances sur le default du labour et culture des plantes, et de la cognoissance d'icelles, contenant la maniere d'affranchir et appriuoiser les arbres sauuages. Par Pierre Bellon du Mans Medecin...*, Parigi, Gilles Corrozet, 1558

BEZE 1580

Théodore de Bèze, *Histoire Ecclesiastique Des Eglises Reformées Au Royaume de France*, Anversa, Jean Rémy, 1580

BRANTOME [1980]

Pierre de Bourdeille detto Brantôme, *Œuvres complètes*, a cura di P. Mérimée, Parigi, 1980

CALVINO 1554

Giovanni Calvino, *Institution de la religion chrétienne*, Ginevra, Philbert Hamelin, 1554

CALVINO 1557 [1859]

Giovanni Calvino, *Commentaires de Jehan Calvin sur le livre des Pseaumes : avec une table fort ample des principaux points traittez és commentaires*, (1557), Parigi, C. Meyrueis, 1859

CALVINO 1559 [1971]

Giovanni Calvino, *Istituzione della religione cristiana* (Ginevra, Robert Estienne, 1559), 2 voll., a cura di G. Tourn, UTET, Torino, 1971

CARDANO 1550 [1556]

Girolamo Cardano, *De la Subtilité*, (Norimberga 1550), trad. di R. Lenoir, Parigi, Le Blanc, 1556

CARO [1957]

Annibal Caro, *Lettere familiari*, a cura di M. Menghini, presentazione di A. Greco, Firenze, Sansoni, LIX, 1957

CASTELLION 1555 [2008]

Sébastien Castellion, *Les Livres de Salomon, Proverbes, Ecclésiaste, Cantique des cantiques*, (Basilea, Johann Herwagen, 1555), a cura di N. Gueunier e M. Engammare, Ginevra, Droz, 2008

CENNINI [2003]

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, a cura di Fabio Frezzato, Neri Pozza, Vicenza, 2003

CERVIO 1581 [1979]

Vincenzo Cervio, *Il trinciante* (Venezia 1581), a cura di E. Faccioli, Firenze, Il Portolano, 1979

COLLE 1520 [1994]

Giovan Francesco Colle, *Refugio de povero gentiluomo* (Ferrara 1520), a cura di E. Corradini e G. Trenti, Reggio Emilia, G. Bizzocchi, 1994

COLONNA 1546 [1994]

Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile* (Paris, Jacques Kerver, 1546), a cura di G. Polizzi, Parigi, Imprimerie Nationale, 1994

DANTI 1567 [1973]

Vincenzo Danti, *Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, Firenze, 1567, in *Scritti d'arte del '500*, a cura di P. Barocchi, II, Milano, Riccardo Ricciardi, 1973

DE SERRES 1600 [1996]

Olivier de Serres, *Le théâtre d'agriculture et mesnage des champs* (1600), Parigi, Actes Sud, 1996

DE L'ORME 1567

Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'Architecture*, Parigi, F. Morel, 1567

DE L'ORME 1576

Philibert de l'Orme, *L'Architecture*, Parigi, J. de Marnef & G. Cavellat, 1576

DU BARTAS 1584 [1991-1992]

Guillaume de Salluste seigneur du Bartas, *La Seconde Semaine* (Parigi, Pierre L'Huillier, 1584), a cura di Y. Bellenger [et al.], 2 voll., Parigi, STFM, 1991-1992

DU FAIL [1547] 1994

Noel du Fail, *Propos rustiques de maistre Leon Ladulfi champenois*, (Lione, Jean de Tourmes 1547), a cura di G.A. Pérouse et R. Dubuis, Ginevra, Droz, 1994

ERASMO 1522 [2002]

Erasmus Desiderio da Rotterdam, *Colloquia*, (Basilea, Johann Froben, 1522), a cura di A. Prosperi e C. Asso, Torino, Einaudi, 2002

ERASMO 1528

Erasmus Desiderio da Rotterdam, *Ciceronianus sive de optimo dicendi genere*, Basilea, Johann Froben, 1528

GAURICO 1504 [1999]

Pomponio Gaurico, *De sculptura*, (Firenze, Filippo Giunta, 1504), a cura di P. Cutolo, F. Divenuto [et. al.], Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999

GESNER 1551

Conrad Gesner, *Historiae animalium liber primus, de quadrupedibus viviparigi*, Froschauer Christoph il vecchio, Zurigo, 1551

HOEFNAGEL 1592

Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque patris*, n. p., 1592

JAMNITZER 1568 [1981]

Wenzel Jamnitzer, *Perspectiva corporum regularium*, Norimberga, 1568, in *Jamnitzer : orfèvre de la rigueur sensible : étude sur la Perspectiva corporum regularium*, a cura di A. Flocon, Parigi, Gutenberg Reprints, 1981

L'ESTOILE [1875-1896]

Pierre de l'Estoile, *Mémoires-journaux*, a cura di G. Brunet, A. Champollion [et al.], XII volumi, Parigi, Librairie des bibliophiles, 1878

LUTERO 1525 [1999]

Martin Lutero, *Contro I profeti celesti*, (1525), a cura di A. Gallas, Torino, Claudiana, 1999

LUTERO [1969]

Martin Lutero, *Discorsi a tavola*, a cura di L. Perini, Torino, Einaudi, 1969

MAROT 1543 [1995]

Clément Marot, *Cinquante pseumes de David : mis en françoys selon la vérité hébraïque*, (Genève, ed. anonima, 1543) a cura di J. Gérard, a cura di G. Defaux, Parigi, H. Champion, 1995

MARTIN 1549

Jean Martin, *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et joyeuse entree*, Parigi, Jean Dallier, 1549

MESSISBUGO 1549 [1982]

Cristoforo da Messisbugo, *Banchetti composizioni di vivande e apparecchio generale*, (Ferrara, Giovanni De Bughat Et Antonio Hucher, 1549), a cura di F. Bandini con un'appendice di G. Capnist, Vicenza, Neri Pozza, 1992

MONTAIGNE 1595 [2007]

Michel de Montaigne, *Les Essais*, (Parigi, Abel Langelier, 1595), ed. critica a cura di J. Balsamo, M. Magnien e C. Magnien-Simonin, Paris, Gallimard, 2007

NEUDORFER 1547 [1970]

Johann Neudörfer, Andreas Gulden, *Des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547: nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden, nach den Handschriften und mit Anmerkungen hrsg. von Georg Wolfgang Karl Lochner*, Neudruck der Ausgabe 1875, Zeller, Osnabrück, 1970

PALISSY 1563-1580 [1777]

Bernard Palissy, *Les Oeuvres de Bernard Palissy*, revues sur les exemplaires de la Bibliothèque du Roy avec des notes par MM. Faujas de Saint-Fond et Gobet, Parigi, Rouault, 1777

PALISSY 1563-1580 [1844]

Bernard Palissy, *Oeuvres complètes de Bernard Palissy*, édition conforme aux textes originaux imprimés du vivant de l'auteur, a cura di P.-A. Cap, Parigi, J.-J. Dubochet & C°, 1844

PALISSY 1563 [1988]

Bernard Palissy, *La Recepte Veritable*, ed. critica a cura di K. Cameron, Ginevra, Droz, 1988

PALISSY 1563-1580 [2010] (abbreviato in nota : O.C.)

Bernard Palissy, *Architecture et ordonnance de la grotte rustique*, La Rochelle, Barthélémy Berton, 1563 ; *Récepte véritable*, La Rochelle, Barthélémy Berton, 1563 ; *Discours admirables*, Parigi, Martin le Jeune, 1580 ; in *Œuvres complètes*, ed. critica a cura di M.-M. Fragonard, F. Lestringant [et al.], Parigi, H. Champion, 2010

PLINIO [2011]

Plinio il Vecchio, *Storie Naturali*, Libri VIII-XI, a cura di F. Maspero, Milano, BUR Rizzoli, 2011

ORAZIO [1829]

Quinto Orazio Flacco, *L'arte poetica*, a cura di C. Toriglioni, Firenze, Coen e comp., 1829

RICHELET 1680

Pierre Richelet, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Ginevra, J. H. Widerhold, 1680

RIPA 1603 [2008]

Cesare Ripa, *Iconologia*, (Roma, eredi di Giovanni Gigliotti 1603) a cura di P. Buscaroli, prefazione di M. Praz, Milano, Tea edizioni, 2008

ROMOLI 1560

Domenico Romoli, *La singular dottrina*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560

RONDELET 1558

Guillaume Rondelet, *L'Histoire entiere des poissons*, 2 voll., Lyon, Macé Bohome, 1558

SCAMOZZI 1615

Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venezia, Vincenzo Scamozzi, 1615

SERLIO 1537 [1619]

Sebastiano Serlio, *Tutte L'Opere D'Architettura Et Prospetiva*, a cura di G. D. Scamozzi, Venezia, G. de Franceschi, 1619

SERLIO 1551

Sebastiano Serlio, *Livre extraordinaire de architecture*, Lione, Jean de Tournes, 1551

VASARI 1568 [1971]

Giorgio Vasari, *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, (1568), ed. critica a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, Sansoni, 1971

VIERI 1586

Francesco de Vieri, *Discorsi delle Meravigliose Opere di Pratolino, et d'Amore*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1586

VIRET 1559

Pierre Viret, *Epistre aux Fideles touchant leur conversation entre les papistes*, Ginevra, J. Rivery, 1559

VITRUVIO [1802]

Marco Vitruvio Pollione, *Dell architettura*, a cura di B. Orsini, Perugia, Baduel, 1802

BIBLIOGRAFIA GENERALE

ABEN 1999

Rob Aben e Saskia de Wit (a cura di), *The enclosed garden : history and development of Hortus Conclusus and its Reintroduction into the present-day urban landscape*, Rotterdam, 010 publishers, 1999

ABRAHAM 1990

Gary A. Abraham, *Misundertanding the Merton Thesis : A Boundary Dispute between History and Sociology*, (1a ed. 1983) in *Puritanism and the Rise of Modern Science : the Merton Thesis*, a cura di I. B. Cohen, New Brunswick and Londra, Rutgers University Press, 1990, pp. 233-245

ACKERMAN 1991

James S. Ackerman, *The Tuscan/rustic Order: a study in the Metaphorical Language of Architecture*, (1a ed. 1983) in *Distance points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass, Mit Press, 1991, pp. 495-541

ACKERMAN 2002

James S. Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2002

AIKEMA 1996

Bernard Aikema, *Bassano and his public*, Princeton, Princeton University Press, 1996

AIKEMA 2007

Bernard Aikema, *L'immagine della Riforma, la riforma delle immagini, problemi di pittura religiosa nel 500' fra l'Italia la Francia e l'Europa*, in *La Réforme en France et en Italie, contacts, comparaisons et contrastes*, a cura di P. Benedict, S. Seidel Menchi e A. Tallon, Roma, Coll. Ecole Française de Rome, 2007

AIKEMA 2013

Bernard Aikema, Carlo Corsato (a cura di), *Alle origini dei generi pittorici fra l'Italia e l'Europa, 1600 ca.*, Treviso, ZeL Edizioni, 2013.

ALBERINI 1992

Massimo Alberini, *Storia della cucina italiana*, Casale Monferrato, Piemme, 1992

ALDOVINI 2012

Laura Aldovini, *"Intagliato col disegno et invenzione": disegnare per incidere secondo Vasari*, In *Le dessin dans la révolution de l'estampe*, Dijon, l'Echelle de Jacob ; Parigi, Société du Salon du Dessin, 2012

ALLEN 2008

Denise Allen e Peta Motture (a cura di), *Andrea Riccio: Renaissance master of bronze*, New York, The Frick collection; Londra, P. Wilson, 2008

ALTENDORF 1984

Hans Dietrich Altendorf e Peter Jezler (a cura di), *Bilderstreit: Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, Theol. Verl., Zurigo, , 1984

AMENDOLAGINE 2010

Francesco Amendolagine, *Il "giardino secreto": ovvero sul limite fra "natura naturans" e "natura naturata" nell'"esprit de géométrie" del Rinascimento italiano*, in *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, Palermo, Grafill, 2010, pp. 75-81

AMES LEWIS 2002

Frances Ames Lewis, *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New-York, Londra, Yale University Press, 2002

AMICO 1996

Leonard N. Amico, *In search of the earthly paradise*, Parigi, New-York, Flammarion, 1996

ARCISZEWSKA 2009

Barbara Arciszewska, *The baroque villa : suburban and country residences c. 1600 – 1800*, Wilanów, Wilanów Palace Museum, 2009, pp. 21-30

ARMOGATHE 1990

Jean-Robert Armogathe [et al], *Bernard Palissy mythe et réalité*, catalogo della mostra, Musées de Saintes, Niort et Agen, 1990

ARNDT 2005

Karl Arndt, *Albrecht Dürer nella tensione dei primi Riforma. Sue raffigurazioni dell'Ultima Cena di Cristo nel 1523*, Göttingen, Oxford University Press, 2005

AUDIAT 1868

Louis Audiat, *Bernard Palissy, étude sur sa vie et ses travaux*, Parigi, Didier, 1868

AUDIAT 1880

Louis Audiat, *Mélanges*, in *Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*, vol. 8, 1880, pp. 419-420

AUGER 2002

Danielle Auger, Guy Musculus, Matthias Waschek, et al. (a cura di), *Un bestiaire fantastique, Avisseau et la faïence de Tours, 1840-1910*, Tours, Musée des beaux-arts, 19 octobre 2002-13 janvier 2003 ; Limoges, Musée national Adrien Dubouché, 4 février-12 mai 2003, Parigi, RMN, 2002

AZZI VISENTINI 1986

Azzi Visentini, *Margherita, La grotta nel Cinquecento veneto : il Giardino Giusti di Verona*, in *Arte veneta*, n° 39, (1985), 1986, pp.55-64

BABELON 2002

Jean-Pierre Babelon, *Chenonceau*, Parigi, Adam Biro, 2002

BACCHI 2008

Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli (a cura di), *Rinascimento e passione per l'antico : Andrea Riccio e il suo tempo*, Trento, 2008

BAILBE 1965

Jacques Bailbé, *Agrippa d'Aubigné et le stoïcisme*, in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1965, n° 1, pp. 97-111

BAINTON 1951

Roland H. Bainton (a cura di), *Castellioniana : quatre études sur Sébastien Castellion et l'idée de la tolérance*, Leiden, E.J. Brill, 1951

BALTRUSAITIS 1995

Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations : essai sur la légende des formes*, Parigi, Champs-Flammarion, 1995, pp. 87-149

BARBE 2010

Françoise Barbe, *A la redécouverte des créations de Bernard Palissy: l'aiguière et le plat à décor de "rustiques figulines" du musée du Louvre*, in *La revue des musées de France*, vol. 5, n° 60, 2010, pp. 24-33 ; 110-111

BARBET DE JOUY 1860

Henry Barbet de Jouy, *Étude sur les fontes de Primatice*, Parigi, 1860

BARDATI 1999

Flaminia Bardati, *La "Grotte des Pins" a Fontainebleau*, in *Artifici d'acque e giardini, la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici, a cura di Isabella Lapi Ballerini e Litta Maria Medri, Firenze, Centro Di, 1999 pp. 39-47

BARDATI 2005

Flaminia Bardati, *La "grotte des Pins" a Fontainebleau*, in *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di Sabine Frommel, Milano, Electa, 2005, pp. 270-274

BARDATI 2006

Flaminia Bardati, *La grotte des pins à Fontainebleau, suggestions italiennes et interprétations françaises*, in *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, Beiträge des Symposions am Lehrstuhl für Baugeschichte der RWTH Aachen, 3. - 5. Mai 2001, a cura di Jan Pieper, München, Dt. Kunstverl, 2006, pp. 261-274

BARDATI 2008

Flaminia Bardati, *"Loghi da spasso et da piacere" : i giardini del cardinale George d'Amboise a Déville, Gaillon e Vigny*, in *Delizie in villa*, a cura di Gianni Venturi e Francesco Ceccarelli, Firenze, L. S. Olschki, 2008, pp. 289-315

BARIDON 1998

Michel Baridon, *Les jardins. Paysagistes, jardiniers et poètes*, Parigi, Robert Laffont, 1998

BARIL 1981

Denis Baril, *La peur des villes chez les paysans des contes de Noël du Fail*, in *La nouvelle française à la Renaissance*, Ginevra-Parigi, Slatkine, 1981

BAROCCHI 1973

Paola Barocchi, *Scritti d'arte del '500*, vol. III, Riccardo Ricciardi ed., Milano, 1973

BARONI VANNUCCI 2012

Alessandra Baroni Vannucci (a cura di), *Giorgio Vasari pittore e il disegno*, atti del colloquio internazionale di studi, Arezzo, Fraternita dei Laici, Chiesa Oratorio dei Santi Lorentino e Pergentino, 28 - 29 gennaio 2011, Arezzo, Edizioni Fraternita dei Laici, 2012

BARTHELEMY 1986

Dominique Barthélemy, *Olivétan: celui qui fit passer la Bible d'hébreu en français*, Bienne, Société biblique suisse, 1986

BATTISTI 1962 [2005]

Eugenio Battisti, *L'Antirinascimento*, (1962), Torino, Aragno, 2005

BAUMAN 2002

Johanna Bauman, *Tradition and Transformation : the Pleasure Garden in Piero de' Crescenzi's Liber Ruralium Commodorum*, in *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 22, 2, Londra, Philadelphie, Taylor & Francis, 2002, pp. 99-141

BAUTIER 1987

Robert-Henri Bautier e Geneviève Bresc-Bautier, *Un faux du XIXe siècle : "devys d'une grotte pour la Royné, mère du Roy"*, in *Revue de l'art*, n°78, 1987, p. 84-85

BAXANDALL 1972 [1974]

Michael Baxandall, *Painting and experience in Fifteenth century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1° ed. 1972, 2° ed. 1974

BEDOS-REZAK 1990

Brigitte Bedos-Rezak, *Anne de Montmorency : seigneur de la Renaissance*, Parigi, Publisud, 1990

BEGUIN 1991

Sylvie Beguin, *Giulio Romano e l'Ecole de Fontainebleau*, in *Giulio Romano*, Atti del Convegno Internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento"; Mantova - Palazzo Ducale - Teatro scientifico del Bibiena 1-5 ottobre 1989, Mantova, Accademia Nazionale Virgiliana, 1991, pp. 45-74

BELLENGER 1988

Yvonne Bellenger, *La Pléiade, la poésie en France autour de Ronsard*, Parigi, Nizet, 1988

BELLENGER 1993

Yvonne Bellenger, *Du Bartas et ses divines Semaines*, Parigi, Sedes, 1993

BELLENGER 1994

Yvonne Bellanger (a cura di), *Le mécénat et l'influence des Guises*, atti del convegno, Joinville 31 maggio- 4 giugno 1994, Parigi, H. Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 1997

BELLIA 2004

Giuseppe Bellia Angelo Passaro (a cura di), *Il libro della Sapienza: tradizione, redazione, teologia*, Roma, Città Nuova, 2004

BELLUZZI 1979

Amedeo Belluzzi, *L'Opera Rustica nell'architettura italiana del primo Cinquecento*, In *Natura e artificio: l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, Officina Ed., 1979, pp. 98-112

BELTING 1991

Hans Belting, *Bild und kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C.H. Beck, 1991

BENEDICT 1981

Philip Benedict, *Rouen during the Wars of Religion*, Cambridge, Cambridge university press, 1981

BENEDICT 1999

Philip Benedict, *Calvinism as a Culture ? Preliminary Remarks on Calvinism and the Visual Arts*, in *Seeing beyond the word. Visual arts and the Calvinist Tradition*, a cura di Paul Corby Finney, Grand Rapids Mich ; Cambridge GB, W.B. Eerdmans, 1999, pp. 19-45

BENEDICT 2002

Philip Benedict, *Christ's Churches Purely Reformed: A Social History of Calvinism*, New Haven, Yale University Press, 2002; paperback edition 2004

BENEDICT 2007

Philip Benedict, Silvana Seidel Menchi, Alain Tallon (a cura di), *La Réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons et contrastes*, atti del convegno svolto a Roma i 27 e 20 ottobre del 2005, Rome, Collection de l'École Française de Rome ; 384, 2007

BENEDICT 2011

Philip Benedict, *Calvin and His Influence, 1509-2009*, Philip Benedict et Irena Backus éd., New York et Oxford, Oxford University Press, 2011

BENETIERE 2000

Marie-Hélène Bénetière, Monique Chatenet, Monique Mosser, *Jardin : vocabulaire typologique et technique*, Parigi, Ed. du Patrimoine, 2000

BENJAMIN 1955 [1977]

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (1955), Torino, Einaudi, 1977 (8° ed.)

BENOUIS 1976

Mustapha Kémal Bénouis, *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Parigi-La Haye, Mouton, 1976

BENPORAT 1990

Claudio Benporat, *Storia della gastronomia italiana*, Milano, Mursia, 1990

BENPORAT 2001

Claudio Benporat, *Feste e banchetti:convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, L. S. Olshcki, 2001

BENTINI 2004

Jadranka Bentini (a cura di), *Una corte nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004

BENZONI 2004

Gino Benzoni (a cura di), *Verso la Santa Agricoltura: Alvisè Cornaro, Ruzante, Il Polesine*, atti del XXV Convegno di studi dell'Associazione Culturale Minelliana, Rovigo, 29 giugno 2002, Rovigo, Minelliana, 2004

BERRIOT SALVADORE 2004

Evelyne Berriot Salvatore (a cura di), *Ambroise Paré (1510-1590): Écriture et pratique de la science à la Renaissance*, Parigi, H. Champion, 2004

BERTHOUD 1973

Gabrielle Berthoud, Antoine Marcourt: réformateur et pamphlétaire, du « Livre des marchans » aux Placards de 1534, Droz, Genève, 1973

BERTI 1967

Luciano Berti, *Il principe dello studiolo. Francesco I de'Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Edam, 1967

BERTRAND 1998

Dominique Bertrand, *Aux origines du voyage à Cythère, le Songe de Poliphile*, in *Mythe et récit poétique*, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998, pp. 133-147

BERTY 1866-1868 [1885]

Adolphe Berty, *Topographie historique du vieux Parigi*, [1]. [2], Région du Louvre et des Tuileries, 2e éd, Impr. Nationale, 1885

BEUTLER 1973

Corinne Beutler, *Un chapitre de la sensibilité collective : la littérature agricole en Europe continentale au XVIe siècle*, in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n° 5, 1973, pp. 1280-1301

BIDON 2009

Danièle-Alexandre Bidon, *Pour un art culinaire au Moyen-Âge : le témoignage des images*, in *La cuisine et la table dans la France de la fin du Moyen Âge : contenus et contenants du XIVe au XVIe siècle*, a cura di F. Ravoire et A. Dietrich, Caen, Publications du CRAHM 2009, pp. 11-23

BIELER 1961

André Biéler, *Liturgie et architecture : le temple des chrétiens, esquisse des rapports entre la théologie du culte et la conception architecturale des églises chrétiennes, des origines à nos jours*, avec une notice [traduite] de Karl Barth : *le Problème de l'architecture des lieux de culte dans le protestantisme...*, Ginevra, Éditions Labor et fides, Librairie protestante, 1961

BIERLAIRE 1977

Franz Bierlaire, *Érasme et ses "Colloques" : le livre d'une vie*, Ginevra, Droz, [diffusion Minard], Parigi, H. Champion, 1977

BIERLAIRE 1982

Franz Bierlaire, *Érasme, la table et les manières de table*, in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, actes du Colloque de Tours de mars 1979, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982

BLAKE McHAM 2013

Sarah Blake McHam, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance: the legacy of the "natural history"*, New Haven, Yale Univ. Press, 2013

BLUNT 1940 [2001]

Anthony Blunt, *Le teorie artistiche in Italia dal rinascimento al manierismo*, (1940), Torino, Einaudi, 2001

BLUNT 1957

Anthony Blunt, *Art and Architecture in France, 1500-1700*, Harmondsworth, Penguin Books, 1957

BLUNT 1938

Anthony Blunt, *The Hypnerotomachia Poliphili in seventeenth century in France*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Londra, 1938, vol.1 1937/1938, pp. 117-137

BOAS 1948

George Boas, *Essays on primitivism and related ideas in the Middle Ages*, Baltimore, John Hopkins Press, 1948

BOILEAU 1777

Etienne Boileau, *Le livre des métiers, 1777*, in *Les métiers et corporations de la ville de Parigi: XIIIe siècle*, a cura di R. de Lespinasse, F. Bonnardot, Parigi, Impr. Nationale, 1879

BOIS 1895

Désiré Bois e Georges Gibault, *Le premier projet de jardin pittoresque en France*, in *Journal de la Société nationale d'horticulture de France*, XVII, 3a serie, Parigi, 1895

BOISMORAND 1998

Pierre Boismorand, Freddy Bossy, Denis Vatinel (a cura di), *Protestants d'Aunis, Saintonge et Angoumois*, Parigi, Le Croît vif, 1998

BONNAFFE 1874

Edmond Bonnaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589*, Parigi, Auguste Aubry, 1874

BONVOUS 1902

Auguste Bonvoux *Etude sociale sur les corporations compagnonniques*, Angoulême, L. Coquemard, 1902

BORELLI 1989

Giorgio Borelli, *Alvise Cornaro e il problema agrario delle bonifiche*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1989

BORSI 1975

Franco Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano, Electa, 1975

BORSI 1995

Stefano Borsi, *Polifilo architetto : cultura architettonica e teoria artistica nell' Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499*, Roma, Officina Edizioni, 1995

BOST 1996

Hubert Bost e Bernard Reymond, *L'architecture religieuse des protestants: histoire, caractéristiques, problèmes actuels*, Ginevra, Labor et Fides, 1996

BOTT 1985

Gerhard Bott (a cura di), *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700*, Germanisches Nationalmuseum, Norimberga, Klinckschmidt & Biermann, 1985

BOUCHER 1981

Jacqueline Boucher, *Société et mentalités autour de Henri III*, III, Parigi, H. Champion, 1981

BOUCHER 1992

Jacqueline Boucher, *Autour de François, duc d'Alençon et d'Anjou, un parti d'opposition à Charles IX et Henri III*, in *Henri III et son temps*, actes du Colloque international du Centre de la Renaissance de Tours, octobre 1989, Parigi, Vrin, 1992, pp. 121-131

BOUQUILLON 2004

Anne Bouquillon e François Meunier, *Les céramiques du château de Madrid au Bois de Boulogne : leur histoire*, in *Technè*, n°20, 2004, p. 25-29

BOUQUILLON 2010

Anne Bouquillon, Françoise Barbe, *A la redécouverte des créations de Bernard Palissy : l'aiguère et le plat à décor de "rustiques figulines" du musée du Louvre*, in *La revue des musées de France*, vol. 5, n° 60, 2010, pp. 24-33 e 110-111

BOUREL LE GUILLOUX 2006

Christophe Bourel le Guilloux, *Le "palais de la grotte" à Meudon au XVIe siècle*, Mémoire de master sous la dir. di Sabine Frommel, Ecole Pratique des Heutes Etudes, [n.p.], Parigi, 2006

BOUTIER 1984

Jean Boutier, Alain Dewerpe, Daniel Nordman, *Un Tour de France royal. Le Voyage de Charles IX (1564-1566)*, Parigi, Aubier, 1984

BOYLE 2006

Deborah Boyle, *Spontaneous and sexual generation in Conway's Principles*, in *The Problem of Animal Generation in Modern Philosophy*, ed. Justin E. H. Smith, 175-193, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

BRACALI 2001

Marco Bracali, *Il filologo ispirato : ratio e spiritus in Sebastiano Castellione*, Milano, Franco Angeli, 2001

BRAYBROOK 2013

Jean Braybrook, *Remy Belleau et l'art de guérir*, Berlin, Versita/de Gruyter, 2013

BREDEKAMP 1993 [2006]

Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina, La Storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte*, (1993), trad. di Massimo Ceresa, Milano, Il Saggiatore, 2006

BREDEKAMP 1993

Horst Bredekamp, *Florentiner Fussball : die Renaissance der Spiele ; Calcio als Fest der Medici*, Frankfurt, Campus-Verl., 1993

BREJON DE LAVERGNEE 1977

Arnauld Brejon de Lavergnée, *Masséot Abaquesne et les pavements du château d'Ecouen*, in *Revue du Louvre*, n°27, 1977, pp. 307-315

BRENNER 2002 [2009]

Michael Brenner, *Geschichte des Zionismus*, München, Beck, 2002 ; ed. italiana Roma, Donzelli, 2009

BRESC-BAUTIER 2008

Geneviève Bresc-Bautier, *Catherine de Médicis : la passion du marbre*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut e l'Ecole pratique des hautes études, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf, con la collaborazione di Flaminia Bardati, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 251-277

BROWN 1992

Sarah Brown, *Peintres verriers*, Parigi, Brepols, 1992

BRUNON 1999

Hervé Brunon (a cura di), *Le jardin, notre double: sagesse et déraison*, Parigi, Ed. Autrement, 1999

BRUNON 2002

Hervé Brunon, *Pratolino: arts des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*, Tesi di dottorato sotto la direzione di Daniel Rabreau, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2002

BRUNON 2004

Hervé Brunon, *Grottes de la Renaissance en France : état de la question*, in *Les décors profanes de la Renaissance française. Nouvelles hypothèses*, Giornata di Studi del Centre d'Histoire de l'Art et de la Renaissance, Université de Parigi I Panthéon-Sorbonne, 19 juin 2004, a cura di Philippe Morel

BRUNON 2006

Hervé Brunon, *Ars naturans, ou l'immanence du principe: l'automate et la poétique de l'illusion au XVIe siècle*, in *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, Beiträge des Symposions am Lehrstuhl für Baugeschichte der RWTH Aachen, 3. - 5. Mai 2001, a cura di Jan Pieper, München, Dt. Kunstverl, 2006, pp. 275-304

BRUNON 2007

Hervé Brunon, *Une scintillante pénombre : vingt-cinq ans de recherches sur les grottes artificielles en Europe à la Renaissance*, in *Perspective. La revue de l'INHA : Actualités de la recherche en Histoire de l'art*, n° 2, 2007, pp. 341-376

BRUNON 2011

Hervé Brunon, *Du jardin comme paysage sacré en Italie à la Renaissance*, in *Le paysage sacré, le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, sous la direction de Denis Ribouillault et Michel Weemans, Firenze, L. S. Olschki, 2011, pp. 283-316

BUISSON 1892

Ferdinand Buisson, *Sébastien Castellion sa vie et son oeuvre : (1515-1563) : étude sur les origines du protestantisme libéral français*, Parigi, Hachette, 1892

BURCKHARDT 1860 [2000]

Jacob Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di Ludovico Gatto, Roma, Newton & Compton, 2000

BURNOUF 1982

Joelle Burnouf, *Diversification des formes céramiques et transformation des modes culinaires à la fin du Moyen-âge en Alsace*, in *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, actes du Colloque de Tours de mars 1979, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Tours, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982

BYNUM 1984

Caroline Walker Bynum, *Women's Stories, Women's symbols: A Critique of Victor Turner's Theory of Liminality*, in *Anthropology and the Study of Religion*, a cura di R. L. Moore e F. E. Reynolds, Chicago, Center for the Scientific Study of Religion, 1984

BYNUM 1986

Caroline Walker Bynum, *The body of Christ in the Later Middle Ages : A Reply to Leo Steinberg*, in *Renaissance Quarterly*, n° 3, vol 39, 1986

CALKINS 1986

Robert G. Calkins, *Piero de' Crescenzi and the medieval garden*, in *Medieval Gardens*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection 1986, pp. 155-173

CAMERON 1988

Keith Cameron (ed critica a cura di), *Recepte Veritable de Bernard Palissy*, Ginevra, Droz, 1988

CAMERON 1992 [2010]

Keith Cameron, L'originalité de Bernard Palissy, in *Bernard Palissy 1510-1590. L'écrivain, le réformé, le céramiste*, in *Albineana 4* numero speciale, atti del convegno a cura di F. Lestringant, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1a ed. 1992), Niort, SPEC, 2010, pp. 133-143

CAMPANA 2004

Carlo Campana, *Cristoforo di Messisbugo ou de la noblesse de la cuisine*, in *Le boire et le manger au 16.e siecle: actes du 11.e Colloque du Puy-en-Velay*, a cura di Marie Viallon-Schoneveld, Saint Etienne, PUSE, 2004, pp. 75-88

CAPATTI 2000

Alberto Capatti, *La cucina italiana : storia di una cultura*, Roma , GLF editori Laterza, 2000

CAPODIECI 2011

Luisa Capodiecì, *Medicea Medea. Art, Astres et Pouvoir à la Cour De Catherine De Médicis*, prefazione di Philippe Morel, Ginevra, Droz, 2011

CAROSELLI 1993

Susan L. Caroselli, *The painted enamels of Limoges*, Los Angeles, The Museum ; New York , Thames and Hudson, 1993

CARPO 1993

Mario Carpo, *La maschera e il modello: Teoria architettonica ed evangelismo nell'extraordinario libro di Sebastiano Serlio (1551)*, Milano, Jaca Book, 1993

CARUSI 1991

Paola Carusi, *L'alchimia di Bernard Palissy*, in *Atti del IV convegno nazionale di Storia e Fondamenti della chimica*, a cura di G. Michelon, Venezia, Accademia nazionale delle scienze detta dei 40, 1991

CASTELLI 1971

Enrico Castelli, *L'Umanesimo e la Follia*, Roma, ed. Abete, 1971

CAZAURAN 1995

Nicole Cazauran (a cura di), *Discours merveilleux de la vie, actions et deportements de Catherine de Medicis, royne-mere*, ed. critica a cura di Nicole Cazauran in collab. con il Centre V.L. Saulnier, Ginevra, Droz ; Parigi H. Champion, 1995

CAZAURAN 1995

Nicole Cazauran, *Marguerite de Navarre: 1492-1992*, actes du colloque international de Pau, 1992, Mont-de-Marsan, ed. Interuniversitaires, 1995

CEARD 1971

Jean Céard, *Pierre Belon, zoologiste*, Actes du Colloque Renaissance-Classique du Maine, Le Mans, 1971, pp. 129-140

CEARD 1977

Jean Céard, *La Nature et les prodiges*, Ginevra, Droz, 1977

CEARD 1987

Jean Céard, *Relire Bernard Palissy*, in *Revue de l'Art*, n° 78, 1987, pp. 77-83

CEARD 1988

Jean Céard, *Les talents de Palissy*, in *L'Intelligence du passé: les faits, l'écriture et le sens: mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, études réunies par Pierre Aquilon, Jacques Chupeau, François Weil, Tours, Université François Rabelais, 1988

CEARD 1992 [2010]

Jean Céard, *Bernard Palissy et l'alchimie*, in *Bernard Palissy 1510-1590. L'écrivain, le réformé, le céramiste*, in *Albineana 4* numero speciale, atti del convegno a cura di F. Lestringant, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1a ed. 1992), Niort, SPEC, 2010, pp. 155- 166

CECCARELLI 2002

Alba Ceccarelli Pellegrino, *Sacre Scritture, divine proporzioni e "honnêteté" nell'"architecture" di Philibert de l'Orme*, in *Il sacro nel Rinascimento*, Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 17-20 luglio 2000), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati ed., 2002, pp. 181-218

CECCARELLI 2009

Francesco Ceccarelli (a cura di), *Delizie estensi : architetture di villa nel rinascimento italiano ed europeo*, Firenze, L. S. Olschki, 2009

CENCI 1992

Elena Cenci, *L'Antro delle ninfe": significato ed evoluzione dall'Antichità al Cinquecento*, in *Il giardino storico all'italiana*, Atti del Convegno a cura di Francesco Nuvolari, Saint Vincent, aprile 1991, Milano, Electa, 1992, pp. 147-153

CENTRONI 2008

Alessandra Centroni, *Villa d'Este a Tivoli : quattro secoli di storia e restauri*, Roma, Gangemi, 2008

CESSI 1936

Roberto Cessi, *Alvise Cornaro e la bonifica veneziana nel secolo 16*, Roma, Giovanni Bardi, 1936

CESSI 1965

Francesco Cessi (a cura di), *Andrea Briosco detto il Riccio : scultore (1470-1532)*, prefazione di Rodolfo Pallucchini, Trento, 1965

CHAMPION 1937

Pierre Champion, *Catherine de Médicis présente à Charles IX son royaume, 1564-1566*, Parigi, Éditions Bernard Grasset, 1937

CHAPELOT 1975

Jean Chapelot, *Potiers de Saintonge, huit siècles d'artisanat rural*, Parigi, A.T.P., Editions des Musées Nationaux, 1975

CHAPELOT 1983

Jean Chapelot, *The Saintonge pottery industrie in the later middle ages*, in *Ceramics and Trades. The production and Distribution of Later Medieval Pottery in North West Europe*, University of Sheffield, 1983

CHARLES –BRUN 1943

Jean Charles-Brun, *Olivier de Serres : gentilhomme de la terre*, Parigi, Jean-Renard, 1943

CHASTEL 1968

André Chastel, *La crise de la Renaissance*, Ginevra, Skira, 1968

CHASTEL 1973 [1978]

André Chastel, *Le principe de l'imitation à la Renaissance*, (1973), in *Fables, Formes, Figures II*, Parigi, Flammarion, 1978, pp. 59-69

CHASTEL 1980

André Chastel, *Grotesque*, Parigi, L'Arpenteur, 1980

CHASTEL 1982

André Chastel, *L'italianisme de la Bastie d'Urfé*, conférence prononcée le 28 novembre 1982 au Sénat, Centre National des Lettres, Association des amis d'Urfé, 1982

CHASTEL 1994 [2000]

André Chastel, *L'Art français. Temps Modernes 1430-1620*, (1994), Parigi, Flammarion, 2000

CHATENET 1987

Monique Chatenet, *Le château de Madrid au bois de Boulogne*, Parigi, Picard, 1987

CHATENET 1991

Monique Chatenet, *Une nouvelle cheminée de Castille à Madrid en France*, in *Revue de l'art*, n°91, 1991, pp. 36-39

CHATENET 1993

Monique Chatenet, *Le château de Madrid*, in *Châteaux de faïence XVe-XVIIIe siècles*, cat. Exp. Musée-promenade de Marly-le-Roy – Louveciennes, 9 octobre-12 décembre 1993, Louveciennes, 1993

CHATENET 2002

Monique Chatenet, *Etiquette and architecture at the court of the last Valois*, in *Court festivals of the European Renaissance*, a cura di J. R. Mulryne e Elizabeth Goldring, Aldershot ; Burlington, Ashgate, 2002, pp. 76-100

CHATENET 2009

Monique Chatenet (a cura di), *L'architecture religieuse européenne au temps des réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques* ; actes des Deuxièmes Rencontres d'Architecture Européenne, Château de Maisons-sur-Seine, 8 - 11 juin 2005, Parigi, Picard, 2009

CHAUNU 1972

Pierre Chaunu, *Niveaux de culture et Réforme*, in « BSHPF », CXVIII, 1972, pp. 205-226

CHAYES 2010

Evelien Chayes, *L'éloquence des « Pierres précieuses » de Marbode de Rennes à Alard d'Amsterdam et Remy Belleau : sur quelques lapidaires du XVIe siècle*, Parigi, H. Champion, 2010

CHEVALIER 1868

Casimir Chevalier, *Histoire de Chenonceau: ses artistes, ses fêtes, ses vicissitudes : d'après les archives du château et les autres sources historiques*, 1868, Lyon, L. Perrin, 1868

CHIAPPINI 1984

Luciano Chiappini, *La Corte estense alla metà del Cinquecento: i compendi di Cristoforo di Messisbugo*, Luciano Chiappini, Ferrara, S.A.T.E., 1984

CHRISTENSEN 1979

Carl C. Christensen, *Art and the reformation in Germany*, Athens, Ohio University Press, 1979

CHRISTIN 1991

Olivier Christin, *Une révolution symbolique : l'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Parigi, Éditions de Minuit, 1991

CHRISTIN 1999

Olivier Christin (a cura di), *Crises de l'image religieuse : de Nicée II à Vatican II*, Parigi, Éditions de la Maison des sciences de l'homme: 1999

Chroniques de l'éphémère. Le livre de fête dans la collection Jacques Doucet 2010 AA.VV., *Chroniques de l'éphémère. Le livre de fête dans la collection Jacques Doucet* , catalogue d'exposition (INHA, Parigi, 15 sept.-15 déc. 2010), Parigi, INHA, 2010

CLERICUZIO 2005

Antonio Clericuzio, *La Macchina del Mondo*, Milano, Il Giornale, 2005

CLERICUZIO 2008

Antonio Clericuzio, Maria Conforti, Germana Ernst (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Le scienze*, Treviso, Fondazione Cassamarca, Costabissara, Colla, 2008

CLIFTON 2009

James Clifton e Walter S. Melion (a cura di), *Scripture for the eyes: bible illustration in Netherlandish prints of the sixteenth century*; with an essay by Walter S. Melion and contributions by James Clifton ...[et al.], New York, Museum of biblical art ; Londra, Giles, 2009

COELEN 2012

Peter Van der Coelen, *Producing texts for prints : artists, poets, and publishers*, in *The authority of the word: reflecting on image and text in northern Europe, 1400 - 1700*, Emory University, Louis Corinth Colloquia III, Leiden, Brill, 2012, pp. 75-100

COELEN 2012

Peter van der Coelen, *The imagery of proverbs*, in *Print quarterly*, vol.29, n°1, 2012, pp. 85-87

COFFIN 1972

David R. Coffin, *The Italian garden*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection of Harvard University, 1972

COGOTTI 2012

Marina Cogotti, *Alla tavola di Ippolito II d'Este, Il "suntuoso convivio" in una corte cardinalizia del XVI secolo*, in *Magnificenze a tavola: le arti del banchetto rinascimentale*, cat. della mostra di Tivoli, Villa D'Este, 15 giugno-4 novembre 2012], a cura di Marina Cogotti e June Di Schino ; Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici per le province di Roma, Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo, Roma, De Luca Editori d'arte, 2012

COHEN 1990

I. Bernard Cohen, *Puritanism and the Rise of Modern Science: the Merton Thesis*, New Brunswick and Londra, Rutgers University Press, 1990, pp. 230-245

COLE 2002

Michael Wayne Cole, *Cellini and the principles of sculpture*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2002

COMARMOND 1855-1857

Ambroise Comarmond, *Description des Antiquités et Objets d'art contenus dans les salles du Palais des arts de la ville de Lyon*, Lyon, F. Dumoulin, 1855-57

CONFORTI 2004

Giuseppe Conforti, *Giardino Giusti: il doppio itinerario filosofico e l'evoluzione nel tempo (Dal Cinquecento al Novecento)*, 2004, in *Studi storici Luigi Simeoni*, n°54, 2000, pp. 87-118

CONFORTI CALCAGNI 2000

Annamaria Conforti Calcagni, *Il giardino di Agostino Giusti a Verona : nuove notizie di archivio e qualche riflessione sul suo significato*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2000, pp. 127-144

CONGAR 1975

Pierre Congar, *Bernard Palissy à Sedan*, in *Le Pays Sedanais*, n° 1, 1975, pp. 8-9

CONGAR 1979

Pierre Congar, *Bernard Palissy à Sedan*, in *Le pays sedanais*, n° 6, 1979, p. 12

CONTI 2013

Lino Conti, *La letteratura francescana del Liber Naturae. Il mondo come artefatto*, in *Epistemologia e soggettività: oltre il relativismo*, a cura di Giovanni Mari [et al.], Firenze, Firenze university press; [Varese], Centro internazionale insubrico, 2013, pp. 53-94.

COOK 1903

Theodore Andrea Cook (Sir), *Spirals in nature and art: a study of spiral formations based on the manuscripts of Leonardo da Vinci, with special reference to the architecture of the open staircase at Blois, in Touraine, now for the first time shown to be from his designs*, Londra, Murray, 1903

CORBY FINNEY 1999

Paul Corby Finney, *Seeing Beyond the Word: Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Grand Rapids, W.B. Eerdmans, 1999

COSGROVE 1993

Denis Cosgrove, *The Palladian landscape: geographical change and its cultural representations in sixteenth-century Italy*, University Park, Pa, Penn State University Press, 1993

COSTA DE BEAUREGARD 1979

Raphaëlle Costa de Beauregard, *Le compas : instrument de connaissance occulte*, in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, Atti del convegno 1-2 dicembre 1978 e 30-31 marzo 1979, Parigi, Université de Parigi-Sorbonne, Centre de recherches sur la Renaissance, 1979

COTTIN 1994

Jérôme Cottin, *Le regard et la parole: une théologie protestante de l'image*, Ginevra, Labor et fides, 1994

COTTIN 2008

Jérôme Cottin, *L' iconoclasme des Réformateurs comme modèle de nouvelles formes esthétiques*, in *Les protestants et la création artistique et littéraire*, a cura di Alain Joblin et Jacques Sys, Arras, Artois Presses Université, 2008, pp. 11-26.

COTTIN 2011

Jérôme Cottin, *Métaphore du beau et signes visuels dans la pensée de Calvin*, in *Le calvinisme et les arts, Chrétiens et Sociétés. XVIe- XXIe siècles numéro spécial*, n°1 (Bulletin annuel du RESEA, Religions, Sociétés et Acculturations), Université de Lyon III, 2011, pp. 15-36

CREMASCOLI 2001

Giuseppe Cremascoli, *L'esegesi biblica di Gregorio Magno*, Cinisello Balsamo, Queriniana, 2001

CREPIN-LEBLOND 1997

Thierry Crepin-Leblond, *Une orfèvrerie de terre: Bernard Palissy et la céramique de Saint-Porchaire*, cat. della mostra, Écouen, Musée national de la Renaissance, 24 septembre 1997-12 janvier 1998, Parigi, RMN, 1997

CROTTET 1841

Alexandre César Crottet, *Histoire des églises réformées de Pons, Gemozac et Mortagne, en Saintonge*, Bordeaux, Castillon, 1841

CROUZET 1994

Denis Crouzet, *La nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Parigi, Fayard, 1994

CROUZET 2008

Denis Crouzet, *Dieu en ses royaumes, une histoire des guerres de religion*, Parigi, Champs Vallon, 2008

CUMMINGS 2002

Brian Cummings, *The literary culture of the Reformation : grammar and grace*, Oxford, Oxford University Press 2002

D'ALONZO 2012

Antonio d'Alonzo, *Simboli Massonici*, Massa Maritima, 2012

DACHEZ 2006

Roger Dachez, *Histoire de la franc-maçonnerie française*, Parigi, P.U.F., "Que sais-je?", 2006

DASTON 2004

Lorraine Daston, *Attention and the values of Nature in the Enlightenment*, in *The moral Authority of nature*, Chicago, The university of Chicago Press, 2004, pp. 100-126

DASTON e PARK 1998

Lorraine Daston e Katharine Park, *Wonders and the order of nature, 1150-1750*, New-York, Zone Books, 1998

DAUPHINE 1988

James Dauphiné e Yvonne Bellenger (a cura di), *Du Bartas, poète encyclopédique du XVIe siècle*, Colloque de Pau (mars 1986), Lyon, La Manufacture, 1988

DAUVOIS 1998

Nathalie Dauvois, *De la Satura à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Parigi, H. Champion, 1998

DAVIES 1992

Joan Davies, « *The Politics of the Marriage Bed : Matrimony and the Montmorency Family, 1527-1612* », in *French History*, vol. 6, n° 1, 1992, pp. 63-95

DAVIS 2013

David J. Davis, *Seeing faith, printing pictures : religious identity during the English Reformation*, Leiden; Boston, Mass., Brill, 2013

DE ANGELIS D'OSSAT 1976

Guglielmo De Angelis d'Ossat, "*Disegno*" e "*invenzione*" nel pensiero e nelle architetture del Vasari , In *Il Vasari, storiografo e artista*, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 773-782,

DE CASTERA 2011

Bernard De Castéra, *Le compagnonnage: culture ouvrière*, Parigi, PUF, 2011.

DE CRUE 1892

Francis de Crue, *Le Parti des Politiques au lendemain de la Saint-Barthélemy*, La Molle et Coconat, Parigi, Librairie Plon, 1892

DE GAMAY 1949

Ernest de Gamay, *Les Jardins de France et leur décor*, Parigi, Larousse, 1949

DE LAFOREST-DIVONNE 1987

Marie de Laforest Divonne, *Festins de France*, Parigi, Herscher, 1987

DE REYFF 2009

Simone de Reyff, *De la retraite à la présence au monde : jardins de la Renaissance*, in *Seizième Siècle*, n°5, 2009, pp. 183-184

DE RUBLE 1879

Alphonse de Ruble, *François de Montmorency, gouverneur de Parigi et de l'Île-de-France*, in *Mémoires de la Société de l'histoire de Parigi et de l'Île-de-France*, 1879, vol. VI, Parigi, H. Champion, 1880, pp. 200-289

DEBUS 1982 [1978]

Allen G. Debus, *L'uomo e la Natura nel Rinascimento*, (1978), Milano, Jaca book, 1982

DEBUS 1991

Allen G. Debus, *The French Paracelsians: The Chemical Challenge to Medical and Scientific Tradition in Early Modern France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 30–38

DERAMAIX 2008

Marc Deramaix, *Les académies dans l'Europe humaniste. Idéaux et pratiques*, Ginevra, Droz, 2008

DESWARTE-ROSA 2004

Sylvie Deswarte-Rosa (a cura di), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, Lyon, Mémoire Active, 2004

DETMERS 2001

Achim Detmers, *Reformation und Judentum. Israël-Lehren und Einstellungen zum Judentum von Luther bis zum frihen Calvin*, Stuttgart, Kohlhammer, 2001

DEVILLE 1850

Achille Deville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon : publ. d'après les registres manuscrits des trésoriers du Cardinal d' Amboise*, in *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*, Série 3 : Archéologie, Parigi, Impr. Nationale, 1850

DEWALD 2004

Jonathan Dewald (a cura di), *Conrad Gessner*, in *Europe 1450-1789: Encyclopedia of the Early Modern World*, New York, Charles Scribner's Sons, 2004

DI PASCALE 1995

Barbara Di Pascale, *Banchetti estensi: la spettacolarità del cibo alla corte di Ferrara nel Rinascimento*, Imola, La Mandragora Editrice, 1995

DI SCHINO 2012

June di Schino e Marina Cogotti (a cura di), *Magnificenze a tavola. Le arti del banchetto rinascimentale*, cat. della mostra, Tivoli, Villa D'Este, 15 giugno-4 novembre 2012, Soprintendenza per i Beni architettonici e paesaggistici per le province di Roma, Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo, Roma, De luca Editori d'arte, 2012

DIDI-HUBERMAN 1997

Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Centre Georges Pompidou, Parigi, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997

DIDI-HUBERMAN 2009

Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto : archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009

DILLENBERGER 1999

John Dillenberger, *Images and relics: Theological perceptions and visual images in Sixteenth-century Europe*, New York, Oxford Univ. Press, 1999

DIMIER 1934

Louis Dimier, *Bernard Palissy rocailleux, fontenier et décorateur de jardins*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, vol.XII, p. 8-29

DOEDE 1957

Werner Doede, *Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert*, München, Prestel, 1957

DOUEN 1878

Emmanuel-Orentin Douen, *Clément Marot et le Psautier huguenot : étude historique, littéraire, musicale et bibliographique, contenant les mélodies primitives des Psaumes et des spécimens d'harmonie de Clément Marot*, Parigi, Imprimerie nationale, 1878-1879

DOUMERGUE 1899

Emile Doumergue, *Jean Calvin : les hommes et les choses de son temps*, Tomo I, *La jeunesse de Calvin*, dessins originaux par H. Armand-Delille, Lausanne, G. Bridel & Cie, 1899

DROGUET 2008

Vincent Droguet, *De l'agrément à la splendeur: le goût de Catherine de Médicis pour l'architecture et les jardins*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut e l'Ecole pratique des hautes études, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 305-325

DROZ 1960

Eugénie Droz, *Barthélémy Berton (1563-1573)*, in *L'Imprimerie à la Rochelle*, I, Ginevra, Droz, 1960

DU COLOMBIER 1949

Pierre Du Colombier, *Jean Goujon*, Parigi, Albin Michel, 1949

DUCLUZEAU 1998

François Ducluzeau (a cura di), *Histoire des protestants charentais*, Parigi, Le Croît vif, 1998

DUFAY 1987

Bruno Dufay, Yves Kisch, Pierre-Jean Trombetta, Dominique Poulain, Yves Roumégoux, *L'atelier parigien de Bernard Palissy*, in *Revue de l'Art*, n°78, 1987, pp. 33-60

DUFAY 1990

Bruno Dufay e Pierre-Jean Trombetta, *Un atelier d'art et d'essai aux Tuileries*, in *Bernard Palissy, mythe et réalité*, Saintes, Musée de l'Echevinage et salle des Jacobins, mai-septembre 1990, Niort, Musée du Donjon, octobre-novembre 1990, Agen, Musée des beaux-arts, décembre 1990-janvier 1991, Saintes, Musée de Saintes, 1990

DUHEM 1955

Pierre Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci*, Parigi, 1905, Parigi, F. de Nobele, 1955

DULL 1999

Olga Anna Dull, *Folie et rhétorique dans la sottie*, Ginevra, Droz 1999

DUPEUX 2001

Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (a cura di), *Iconoclasme, Vie et mort de l'image médiévale*, catalogue de l'exposition, Musée d'Histoire de Berne; Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Musées de Strasbourg, Parigi, Somogy, 2001

DUPORT 2001

Danièle Duport, *Le beau paysage selon Pierre Belon du Mans*, In *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°53, 2001, pp. 57-75

DUPORT 2002

Danièle Duport, *Le jardin et la nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Ginevra, Droz, 2002

DUPUY 1894 [2010]

Ernest Dupuy, *Bernard Palissy. L'homme, l'artiste, le savant, l'écrivain*, (1894), ed. Nabu Press, 2010

DURET-ROBERT 1979

François Duret-Robert, *Masséot Abaquesnes*, in *Connaissance des arts*, 1979, 323, pp. 83-90

DUROT 2012

Eric Durot, *François de Lorraine, duc de Guise entre Dieu et le Roi*, Parigi, Classiques Garnier, 2012

DYRNESS 2004

William A. Dyrness, *Reformed Theology and Visual Culture, The Protestant Imagination from Calvin to Edwards*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

DUFAY 1987

Dufay Bruno, Kisch Yves, Trombetta Pierre-Jean, Poulain Dominique, Roumégoux Yves, *L'atelier parigien de Bernard Palissy*, in *Revue de l'Art*, n°78, 1987, pp. 33-60.

HUGUET 1925-1973

Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Parigi, H. Champion, 1925-1973

ECK 2009

Caroline van Eck, *At the Boundaries of Classical Architecture: The Gate in Seventeenth-Century Architecture in Northern Europe*, in *The Baroque Villa. Suburban and Country Residences, c.1600-1800*, Warsaw 2009, pp. 21-30

EIRE 1986

Carlos M.N.Eire, *War against the idols : the reformation of worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986

EISENBERG 2007

Josy Eisenberg, *Histoire moderne du peuple juif*, Parigi, Stock, 2007

EISLER 1977

Colin Eisler, *The master of the unicorn the life and work of Jean Duvet*, New York, Abaris books, 1977

ELLENBERGER 1988

François Ellenberger, *Histoire de la généalogie, Ière partie: Des anciens à la première moitié du XVIIe siècle*, Parigi, Lavoisier, 1988

EMISON 1993

Patricia A. Emison, *Leonardo's landscape in the "Virgin of the Rocks"*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 56, n°1, 1993, München ; Berlin, 1993, pp. 116-118

ENGAMMARE 1994

Max Engammare, *Lire le Cantique des cantiques à la Renaissance*; seguito da *La violette et le rossignol : Olivétan et le Cantique des cantiques* ; e *Les colombes de tes yeux : l'usage réformé et contemporain du Cantique des cantiques*, La Rochelle, Rumeur des âges, 1994

ENGAMMARE 2008

Max Engammare, *Les livres de Salomon*, Introduction, Ginevra, Droz, pp. 7-63

ENNES 1994

Pierre Ennès, *Histoire de la table: les arts de la table des origines à nos jours*, Parigi, Flammarion, 1994

ENNES 2003

Pierre Ennès, *Particularités techniques et contraintes esthétiques de la céramique dite de Saint-Porchaire*, in *Henri II et les arts*, atti del convegno internazionale - Écouen, 25, 26 e 27 settembre 1997, a cura di Hervé Oursel e Julia Fritsch, Parigi, La Documentation Française, 2003, pp. 189-195

ERLANDE-BRANDENBURG 2001

Alain Erlande-Brandenburg, *Hugues Sambin: un créateur au XVIe siècle (vers 1520-1601)*, in *Les cahiers du Musée National de la Renaissance ; 1*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 2001

FACCIOLI 1960

Emilio Faccioli (a cura di) *Arte della cucina : libri di ricette, testi sopra lo scalco e il trinciante e i vini dal 14. al 19. Secolo*, Milano, Il Polifilo, 1960

FACCIOLI 1973

Emilio Faccioli, *Tra cucina e letteratura, Cristoforo Messisburgo*, in Atti del IV convegno dell'Accademia Italiana della cucina, Milano, 1973

FACCIOLI 1977

Emilio Faccioli, *Scenicità delle corti estensi*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, De Donato, 1977

FAGIOLO 1981

Marcello Fagiolo, *Natura e Artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo Europeo*, (1979), Roma, Officina Ed., 1981

FAGIOLO 2007

Marcello Fagiolo, *Da Atlantide a Citera: archetipi del mistero rinascimentale dell'Isola*, in *Il giardino e il lago*, specchi d'acqua fra illusione e realtà, a cura di Renata Lodari, Roma, Gangemi, 2007, pp. 69-78

FAISANT 1987

Claude Faisant, *Gemmologie et imaginaire : les pierres précieuses de Rémy Belleau*, in *L'invention au XVIè siècle*, a cura di Claude-Gilbert Dubois, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987, pp. 85-106

FALGUIERES 2010

Patricia Falguières, *Qu'est-ce qu'une "Kunst und Wunderkammer?" : régimes d'objets, chronologie et problèmes de méthodologie*, in *Le trésor au Moyen âge : discours, pratiques et objets*, a cura di Lucas

Burkart, Philippe Cordez, Pierre Alain Mariaux, Firenze, SISMEL, edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 241-262

FALGUIERES 2004

Patricia Falguières, *Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes*, in *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIe au XVIIIe siècle*, Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (sept. 1997) a cura di Hervé Brunon, Monique Mosser e Daniel Rabreau, Bordeaux, William Blake & Co, Art & Arts, DL 2004

FALGUIERES 2005

Patricia Falguières, *Sur le renversement du maniérisme: espèces infimes, génération spontanée et pensée du type dans la culture du XVIe siècle*, postfazione a Ernst Kris, *Le style rustique : le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926)*, seguito da Georg Hoefnagel et le *naturalisme scientifique (1927)*, Parigi, Macula, 2005, pp. 193-266

FALLIERES 1913

M.O. Fallières e Antoine Durengues, *Enquête sur les commencements du protestantisme en Agenais*, Agen, 1913

FEBVRE 1948

Lucien Febvre, *Travail, évolution d'un mot et d'une idée*, in *Le Travail et les techniques*, *Journal de Psychologie*, n°1, 1948

FELICI 2001

Lucia Felici, *Ambiguità e contraddizioni di un fautore della tolleranza nella Basilea del Cinquecento: Martin Borrhaus tra Sebastiano Castellione e Justus Velsius*, in *Secolo 16, Studi e testi per la storia della tolleranza in Europa nei secoli 16.-18* Firenze, L. S. Olschki, 2001, pp. 51-92

FELLER 2007

Christian Feller, Paul Robin, Jean-Paul Aeschlimann (a cura di), *Une fausse rupture ou l'intérêt du retour aux sources en histoire de l'agronomie*, in *Histoire et agronomie entre ruptures et durée*, Parigi, I.R.D., 2007

FERDINAND 2012

Juliette Ferdinand, *Maîtrise et connaissance de l'eau dans l'œuvre de Bernard Palissy*, in *Le Salut par les eaux et par les herbes*, Verona, Cierre, 2012

FERGUSON 1961

George Wells Ferguson, *Signs & symbols in Christian art*, Londra ; New York, Oxford University Press, 1961

FERINO PAGDEN 2007

Sylvia Ferino-Pagden (a cura di), *Arcimboldo : 1526 – 1593*, cat. della mostra, Parigi, Musée du Luxembourg, 15 septembre 2007- 13 janvier 2008, Milano, Skira, 2007

FERRER 2012

Véronique Ferrer, Catherine Magnien, Marie-Hélène Servet (a cura di), *La cour de Nérac au temps de Henri de Navarre et de Marguerite de Valois*, atti del convegno internazionale, 28-29 maggio 2010, Association des amis d'Agrippa d'Aubigné, Niort, Association des amis d'Agrippa d'Aubigné, 2012

FILLON 1861

Benjamin Fillon, *Lettres écrites de la Vendée à M. Anatole de Montaiglon*, Parigi, s. n., 1861

FILLON 1864

Benjamin Fillon, *L'art de terre chez les Poitevins ; suivi d'une étude sur l'ancienneté de la fabrication du verre en Poitou*, Niort, L. Clouzot, 1864

FILLON 1865

Benjamin Fillon, *Coup d'œil sur l'ensemble de la céramique poitevine suivi des recherches sur les faïenciers italiens établis en France*, Fontenay-le-Comte, s. n., 1865

FINDLEN 2001

Paula Findlen e Pamela H. Smith, *Merchants and marvels : commerce, science, and art in Early Modern Europe*, New-York, Londra, Routledge, 2001

FISCHER 2012

Günther Fischer, *Leon Battista Alberti. Sein Leben und seine Architekturtheorie*, Darmstadt, WBG, 2012

FONKENELL 2010

Guillaume Fonkenell, *Le palais des Tuileries*, Arles, H. Clair ; Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2010

FONTAINE 1999

Marie-Madeleine Fontaine, *La vie autour du château : témoignages littéraires*, in *Architecture, jardin, paysage*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, a cura di Jean Guillaume, Parigi, Picard, 1999, pp. 259-293

FOUCAULT 1972

Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique : folie et déraison*, Parigi, Gallimard, 1972

FRAGONARD 2000

Marie-Madeleine Fragonard, *Bernard Palissy : héritage de la science écrite et transmission des connaissances techniques*, in *La transmission du savoir dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, atti del convegno a cura di Miranda Roig e Francine Wild, Parigi, H. Champion, 2000, pp. 27-42

FRAGONARD 2010

Marie-Madeleine Fragonard, *Les meubles de Palissy*, in *Bernard Palissy, L'écrivain, le réformé, le céramiste*, Atti del convegno del 29 e 30 giugno a Saintes - Abbaye-aux-Dames, a cura di Frank Lestringant, Niort, ed. SPEC, 1992 (ried. 2010)

FREEDBERG 1991

David Freedberg, *The power of images : studies in the history and theory of response*, Chicago – Londra, University of Chicago press, 1991

FREGE GILBERT 2005

Elizabeth Frege Gilbert, *Luigi Alamanni, Politik und Poesie : von Machiavelli zu Franz I*, Frankfurt am Main, Lang, 2005

FRIGO 1987

Rosa Maria Frigo, *Le jardin d'eau dans les relations de voyage du XVIe siècle*, in *La Letteratura e giardini*, Atti del convegno internazionale di studi di Verona-Garda, 2-5 ottobre 1985, Firenze, L. S. Olschki, 1987

FROMMEL 1969

Christoph Luitpold Frommel, *Bramante "Ninfeo" in Genezzano*, in *Roman Yearbook of History of Art*, n°12, 1969, pp. 137-160

FROMMEL 1989

Sabine Frommel, *Giulio Romano e la grotta di Fontainebleau*, in *Giulio Romano*, Atti del Convegno Internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento", Mantova, Palazzo Ducale - Teatro scientifico del Bibiena 1-5 ottobre 1989, Mantova, Milano, Electa 1989, pp. 345-360

FROMMEL 1998

Sabine Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, Electa, 1998

FROMMEL 2010

Sabine Frommel, *Primatice architecte*, (ed. italiana 2005), Parigi, Picard, 2010

FROMMEL 2005

Sabine Frommel (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, con la collaborazione di Flaminia Bardati, Milano, Electa, 2005

FROMMEL 2008a

Sabine Frommel e Gerhard Wolf (a cura di), *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut e l'Ecole pratique des hautes études, Venezia, Marsilio, 2008

FROMMEL 2008b

Sabine Frommel, *Florence, Rome, la France : la convergence de modèles dans l'architecture de Catherine de Médicis*, In *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, atti del convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut e l'Ecole pratique des hautes études, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf, con la collaborazione di Flaminia Bardati, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 281-303

FROMMEL 2009a

Sabine Frommel (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco : fortuna critica e documenti*, Milano, Electa architettura, 2009

FROMMEL 2009b

Sabine Frommel, *Le residenze del cardinale Ippolito d'Este in Francia : il Grand Ferrare e Chaalis*, in *Delizie estensi: architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, a cura di Francesco Ceccarelli e Marco Folini, Firenze, L. S. Olschki, 2009, pp. 387-417

FROMMEL (in corso di pubblicazione)

Sabine Frommel, « *Coullonnes en grez en façon de Thermes à mode antique* »: *Karyatiden und Hermen am französischen Hof in den Jahren 1540*, in *Festschrift" fuer Gerhard Wolf* (in corso di pubblicazione)

FUHRING 2010

Peter Fuhring, *Du Cerceau dessinateur*, in *Jacques Androuet du Cerceau, « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, a cura di Jean Guillaume, Parigi, Picard, 2010

FUMAROLI 1995

Marc Fumaroli (a cura di), *Les origines du Collège de France : 1510-1560*, atti del Convegno internazionale, Parigi, 14-15 décembre 1995, Parigi, Ministère de l'Education nationale, de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Insertion professionnelle, 1995

GADY 1999

Alexandre Gady, *Du Collège Royal au Collège de France*, in *Universités et grandes écoles à Paris : les palais de la science*, a cura di Christian Hottin, Parigi, Action artistique de la ville de Paris, 1999

GARRISSON 1987

Janine Garrisson, *La Saint Barthélémy*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1987

GARRISSON 1988

Janine Garrisson, *Les Protestants au XVIe siècle*, Parigi, Fayard, 1988

GARRISSON 2013

Janine Garrisson, Philippe Chareyre, Guy Astoul (a cura di), *Le protestantisme et la cité*, atti del convegno della SMERP dei 15 e 16 ottobre 2011, a Montauban, Montauban, Société montalbanaise d'étude et de recherche sur le protestantisme, 2013

GARRISSON-ESTEVE 1980

Janine Garrisson-Estève, *Protestants du Midi, 1559-1598*, Toulouse, Privat, 1980

GARSDIE 1979

Charles Garside, *The origins of Calvin's theology of music : 1536-1543*, The American philosophical society, 1979

GASPAROTTO 2008

Davide Gasparotto, *Andrea riccio e il bronzetto all'antica*, in *Rinascimento e passione per l'antico*, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, Trento, 2008

GASTALDI 1989

Casimiro Gastaldi, *Sapienza antica e nuova : appunti per una lettura del Siracide*, Padova, Messaggero, 1989

GAUME 1980

Maxime Gaume, Jacques Bonnet, *Le Sphinx de La Bastie d'Urfé : dans la grotte et la chapelle du château de La Bastie d'Urfé*, Saint-Etienne, Reboul, 1980

GAY-MAZUEL 2012

Audrey Gay-Mazuel, *Rouen, une épopée dans l'histoire de la faïence française*, in *L'Objet d'art- l'Estampille*, avril 2012, p. 36-47

GENTILINI 1992

Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze, Cantini, 1992

GENTILINI 2008

Giancarlo Gentilini, *La terracotta a Padova e Andrea Riccio, "celebre plastificatore"*, in *Rinascimento e passione per l'antico*, a cura di Andrea Bacchi e Luciana Giacomelli, Trento, 2008

GERMANN 1991

Georg Germann, *Vitruve et le vitruvianisme: introduction à l'histoire de la théorie architecturale*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 1991

GERONIMUS 2006

Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo, visions beautiful and strange*, New Haven e Londra, Yale University Press, 2006

GEYMULLER 1887

Heinrich von Geymüller, *Les Du Cerceau. Leur vie et leur œuvre d'après les nouvelles recherches*, Parigi, Rouam ; Londra, Wood & Co, 1887, p. 307, 314

GHERMANI 2009

Naïma Ghermani, *Le Prince et son portrait - Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009

GIACOMOTTO CHARRA 2009

Violaine Giacomotto-Charra, *La forme des choses: poésie et savoirs dans "La Sepmaine" de Du Bartas*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009

GIANOTTI 2007

Alessandra Giannotti, *Il teatro di natura : Niccolò Tribolo e le origini di un genere : la scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze, L. S. Olschki, 2007

GIAVARINI 2010

Laurence Giavarini, *La distance pastorale : usages politiques de la représentation des bergers, XVIe-XVIIe siècles*, Parigi J. Vrin, 2010

GIBBON 1986

Alan Gibbon, *Céramiques de Bernard Palissy*, Parigi, Librairie Séguier, 1986

GILBERT 1973

Maurice Gilbert, *La critique des dieux dans le Livre de la sagesse : Sg. 13-15*, Roma, Biblical Institute Press, 1973

GILBERT 2011

Maurice Gilbert, *La Sagesse de Salomon: recueil d'études*, Roma, Gregorian Biblical BookShop, 2011

GILLE 1964 [1990]

Bertrand Gille, *Les ingénieurs de la Renaissance*, (1964), Parigi, Seuil, 1990

GILLOUIN 1870

Émile Gillouin, *Idées dogmatiques et morales du Siracide*, Toulouse, A. Chauvin, 1870

GINZBURG 1980

Carlo Ginzburg, *Morelli, Freud and Sherlock Holmes : Clues and Scientific Method*, in *History Workshop. A Journal of Socialist Historians*, n°9, 1980, pp. 5-36

GINZBURG 2006

Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce, vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006

GIRAN 1913

Etienne Giran, *Sebastien Castellion et la réforme calviniste : les deux réformes*, Haarlem, J. W. Boissevain & C., 1913

GLENISSON 1990

Jean Glenisson, *L'image de Palissy dans l'histoire de France*, in *Bernard Palissy mythe et réalité*, Catalogo della mostra a cura di J.R. Armogathe, Musées de Saintes, Niort et Agen, 1990, pp. 96-106

GORRIS 1997

Rosanna Gorris, *D'un château à l'autre, la corte di Renata di Francia a Ferrara*, in *Il Palazzo di Renata di Francia*, a cura di L. Olivato, Ferrara, Corbo, 1997

GORRIS CAMOS 2013

Rosanna Gorris Camos, *La Città del vero, une ville en papier entre utopie et hétérotopie*, in *Seizième siècle*, n° 9, 2013, pp. 171-196

GOTHEIN 1913 [2006]

Marie Luise Gothein, *Storia dell'arte dei giardini. Dall'Egitto al Rinascimento in Italia, Spagna e Portogallo*, ed. italiana a cura di Massimo de Vico Fallani e Mario Bencivenni, Firenze, L. S. Olschki, 2006

GRAFTON 2000

Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti : master builder of the italian Renaissance*, New York, Hill and Wang, 2000

GRAHAM 1974

Victor E. Graham e William MacAllister, *The Parigi entries of Charles IX and Elisabeth of Austria, 1571, with an Analysis of Simon Bouquet's Bref Recueil*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1974

GRAHAM 1979

Victor E. Graham, William McAllister Johnson, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici. Festivals and Entries, 1564-1566*, Toronto, University of Toronto Press, 1979

GRASSI 1986

Ernesto Grassi, *Folly and insanity in Renaissance literature*, Binghamton, N.Y., Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1986

GRODECKI 1986

Catherine Grodecki, *Histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)*, Parigi, La Documentation française, 1986

GUILLAUME 1981

Jean Guillaume, *Hic Terminus Haeret: Du Terme d'Erasmus à la devise de Claude Gouffier: la fortune d'un emblème à la Renaissance*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1981, vol. 44, pp. 186-192

GUILLAUME 1989

Marguerite Guillaume, *Hugues Sambin, vers 1520-1601*, cat. della mostra del Musée des beaux-arts de Dijon du 24 juin au 11 septembre 1989, Dijon, Musée des Beaux-arts, 1989

GUILLAUME 1998

Jean Guillaume, Recensione a Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Parigi, Flammarion, 1996, in *Revue de l'Art*, n° 120, 1998, p. 105

GUILLAUME 2010

Jean Guillaume, Peter Fuhling (a cura di), *Jacques Androuet du Cerceau*, catalogo della mostra *Androuet du Cerceau (1520-1586). L'inventeur de l'architecture à la française?*, Parigi, Picard, 2010

HALLEUX 1979

Robert Halleux, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols, 1979

HALLEUX 1982

Bernard Halleux, *La littérature géologique française de 1500 à 1650 dans son contexte européen*, in *Revue d'histoire des sciences*, vol. 35, n° 2, 1982, pp. 111-130

HARTT 1958

Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, Yale University Press, 1958

HAUSER 1899

Henri Hauser, *Ouvriers du temps passé : (15.-16. siècles)*, Parigi, F. Alcan, 1899

HAUSER 1909

Henri Hauser, *Etudes sur la Réforme française*, Parigi, A. Picard et fils, 1909

HAUSER 1940

Henri Hauser, *La Naissance du Protestantisme*, Parigi, P.U.F., 1940

HAUVETTE 1903

Henri Hauvette, *Luigi Alamanni (1495 - 1556) : sa vie et son oeuvre ; un exilé florentin à la cour de France au XVIe siècle*, Parigi, Hachette, 1903

HAYWARD 1976

J. F. Hayward, *Virtuoso goldsmiths and the triumph of mannerism, 1540-1620*, Londra, Sotheby Parke Bernet, 1976

HEIKAMP 1958

Detlef Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccari*, in *Paragone*, n° 107, 1958, pp. 41-58

HEIKAMP 1965

Detlef Heikamp, *La Grotta Grande del Giardino di Boboli*, in *Antichità Viva*, n°4, 1965, pp. 27-43

HEIKAMP 2003

Detlef Heikamp, *L'interno della grotta grande del giardino di Boboli*, A. Fara e D. Heikamp (dir.), in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, (catalogo della mostra di Firenze 2003-2004), Milano, Giunti, 2003, pp. 446-475

HEIKAMP 1969

Detlef Heikamp, *Pratolino nei suoi giardini splendidi*, in *Antichità Viva*, 2, 1969, pp. 14-34

HELLER 1971

Henry Heller, *Marguerite of Navarre and the reformers of Meaux*, in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 33, n° 2, 1971, pp. 271-310

HENDRIX 1984

Marjorie Lee Hendrix , *Joris Hoefnagel and the 'four elements' : a study on sixteenth-century nature painting*, Princeton, Princeton University Press, 1984

HENDRIX e VIGNAU-WILBERG 1992

Marjorie Lee Hendrix e Thea Vignau-Wilberg, *Mira calligraphiae monumenta : [from the Library of the Emperor Rudolf II, a complete facsimile of Europe's last great illuminated manuscript]*, Londra, Thames and Hudson 1992

HEUER 2010

Christopher Heuer, *The city rehearsed : object , architecture, and print in the worlds of Hans Vredeman de Vries*, Londra, Routledge, 2009

HIGMAN 2012

Francis Higman (a cura di), *Les Psaumes de la Réforme*, Société de l'histoire du protestantisme français, Ginevra, Droz, 2012

HIRAI 2005

Hiroshi Hirai, *Le concept de semence dans les théories de la matière à la Renaissance, de Marsile Ficin à Pierre Gassendi*, Turnhout, Brepols, 2005

HOOYKAAS 1972 [2000]

Reijer Hooykaas, *Religion and the Rise of Modern Science*, (1972), Londra, Regent College Publishing, 2000

HOPPE 1969

Brigitte Hoppe, *Das Kräuterbuch des Hieronymus Bock : wissenschaftshistorische Untersuchung. Mit einem Verzeichnis sämtlicher Pflanzen des Werkes, der literarischen Quellen der Heilanzeigen und der Anwendungen der Pflanzen*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1969

HORSTKOTTE 1994

Anett Horstkotte, *Iconographie et Littérature de la Folie du Haut Moyen-Âge à la Renaissance en Alsace*, s.l., s.n., 1994

HOTCHKISS PRICE 2003

David Hotchkiss Price, *Albrecht Dürer's Renaissance : Humanism, Reformation and the Art of Faith*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003

HOWARD 1995

Deborah Howard, *Scottish architecture : Reformation to Restoration, 1560 – 1660*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 1995

HOWARD 2005

Deborah Howard, "*Cittadini in villa*" : *Alvise Garzoni and Alvise Cornaro*, in *Der unbestechliche Blick*, Trier, Porta Alba, 2005, pp. 293-302

HUGONIOT 2002

Jean-Yves Hugoniot, *Terres de Saintonge*, Parigi, Somogy, 2002

HULUBEI 1938

Alice Hulubei, *L'Eglogue en France au XVIe siècle*, Parigi, Droz, 1938.

HUPPERT 1984

George Huppert, *Public schools in Renaissance France*, Chicago, University of Illinois Press, 1984

MALLET 1987

John Valentine Granville Mallet, *In botega di maestro Guido Durantino in Urbino*, in *The Burlington Magazine*, Londra, vol. 129, n°1010, 1987, pp. 284-298

ICHER 1992

François Icher, *Dictionnaire du compagnonnage*, Le Mans, Borrégo, 1992

ICHER 1995

François Icher, *Les compagnons ou l'amour de la belle ouvrage*, Parigi, Gallimard, 1995

JACQMIN 2005

Juliette Jacqmin, *Vaisseau d'émail, vaisselle d'écaillés. Etude et restauration d'un bassin à "Rustiques figulines" attribué à Bernard Palissy*, Lyon, musée des Beaux-Arts, Mémoire de fin d'études (INP)

JACQUOT 1956

Jean Jacquot (a cura di), *Les fêtes de la Renaissance*, Abbaye De Royaumont, 8-13 Juillet 1955, Parigi, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1956

JANSON 1961

Horst Woldemar Janson, *"The image made by chance" in Renaissance thought*, in *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New-York, New-York University Press, 1961, pp. 256-266

JEANNERET 1997

Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile: métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Parigi, Macula, 1997

JOBY 2007

Christopher R. Joby, *Calvinism and the arts: a re-assessment*, Leuven, Peeters, 2007

JONG 2000

Erik de Jong, *Nature and art. Dutch garden and landscape architecture, 1650 – 1740*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000

JOUANNA 1998

Arlette Jouanna, Jacqueline Boucher, Dominique Biloghi (a cura di), *Dictionnaire des Guerres de religion*, Parigi, Laffont, 1998

JOUANNA 2007

Arlette Jouanna, *La Saint-Barthélemy: Les mystères d'un crime d'État, 24 août 1572*, Parigi, Gallimard, 2007

JOURDAN 1861

Jean-Baptiste Ernest Jourdan, *Ephémérides historiques de la Rochelle*, 1° vol., La Rochelle, 1861

JOURDAN 1871

Jean-Baptiste Ernest Jourdan, *Ephémérides historiques de la Rochelle*, 2° vol., La Rochelle, 1861

KAENNEL 2002

Lucie Kaennel, *La Réforme et les juifs*, in *L'Europe et les juifs*, a cura di Esther Benbassa e Pierre Gisel, Ginevra, Labor et Fides, 2002, pp. 79-94

KAESTLI 1984

Jean Daniel Kaestli, Otto Wermelinger (a cura di), *Le canon de l'Ancien Testament: sa formation et son histoire*, Ginevra, Labor et Fides, 1984

KAHN 1999

Didier Kahn, *La faculté de médecine de Parigi en échec face au Paracelsisme: enjeux et dénouement réel du procès de Roch Le Baillif*, Leiden, Brill, 1999

KAHN 2007

Didier Kahn, *Alchimie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance: 1567-1625*, Ginevra, Droz, 2007

KAMIL 2005

Neil Kamil, *The fortress of the soul, Violence, Metaphysics, and Material Life in the Huguenots' New World, 1517-1751*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005

KANTOROWICZ 1995

Ernst Kantorowicz, *La sovranità dell'artista, mito e immagine tra medioevo e Rinascimento*, Venezia Marsilio, 1995

KAPR 1956

Albert Kapr, *Johann Neudörffer der Ältere, ein großer Schreibermeister der Deutschen Renaissance*, Leipzig, O. Harrassowitz, 1956

KATZ 1996

Marshall Katz, Robert P. Lehr, *Palissy ware : nineteenth-century French ceramists from Avisseau to Renoleau*, Londra, Atlantic Highlands; NJ, Athlone Press, 1996

KAUFMANN 1976

Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo's Imperial Allegories. G. B. Fonteo and the Interpretation of Arcimboldo's Painting*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°39, 1976, pp. 275-296

KAUFMANN 1988

Thomas DaCosta Kaufmann, *The school of Prague : painting at the court of Rudolf 2*, Chicago, The University of Chicago press, Chicago, 1988

KAUFMANN 1990

Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo's Serious Jokes: "Mysterious but Long Meaning"*, in *The verbal and the Visual. Essays in honor of William Sebastian Heckscher*, a cura di K.-L. Selig e E. Sears, New-York, Italica press, 1990

KAUFMANN 1993

Thomas DaCosta Kaufmann, *The mastery of nature : aspects of art, science and humanism in the Renaissance*, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1993

KAUFMANN 2009

Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*, Chicago ; Londra, The University of Chicago press, 2009

KEMP 2006

Martin Kemp, *Seen/unseen. Art, science and intuition from Leonardo to the hubble telescope*, Oxford, Oxford University Press, 2006

KEMPERS 1992

Bram Kempers, *Painting, power and patronage : the rise of the professional artist in the Italian Renaissance*, Londra, Lane, The Penguin Press: 1992

KLIER 2007

Andrea Klier, "*Quello che non è sia*". *Ornamentale Grenzzustände auf den Keramiken von Bernard Palissy und Saint-Porchaire*, in *Curiosa Poliphili. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, a cura di Nicole Hegener, Claudia Lichte e Bettina Marten, Leipzig, Seemann, 2007

KOCH 1999

Matthew Koch, *Calvinism and the visual arts in Southern France 1561-1685*, in *Seeing beyond the word. Visual arts and the Calvinist Tradition*, a cura di P.C. Finney, Grand Rapids Mich ; Cambridge GB, W.B. Eerdmans, 1999

KOCISZEWSKA 2008

Ewa Kociszewska, *Fêtes dla poselstwa polskiego i Henryka Walezego w ogrodach Tuileries w 1573 roku. Tapiseria Katarzyny Medycejskiej*, in *Urbs celeberrima. Księga pamiątkowa na lecie lokacji Krakowa*, a cura di A. Grzybkowski e al., Kraków, 2008, p. 380–397

KOCISZEWSKA 2012

Ewa Kociszewska, *La Pologne, un don maternel de Catherine de Médicis ? La cérémonie de la remise du Decretum electionis à Henri de Valois*, in *Le Moyen Age*, 2012, vol. 117, n°3, pp. 561-575

KOERNER 2004

Joseph Leo Koerner, *The reformation of the image*, Chicago, University of Chicago press, 2004

KOLB 1996

Katharina Kolb, *Graveurs artistes & hommes de science : essai sur les Traités de poissons de la Renaissance*, prefazione di Michel Pastoureau, Parigi, Éditions des cendres, 1996

KOT 1954

Stanislaw Kot, *Michel Servet et Sébastien Castellion : martyre et tolérance*, Ginevra, E. Droz, 1954

KRETZULESCO- QUARANTA 1976

Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Les Jardins du songe : "Poliphile" et la mystique de la Renaissance*, Roma, Editrice Magma ; Parigi, les Belles lettres, 1976

KRIS 1926 [2005]

Ernst Kris, *Le style rustique : le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy (1926) ; suivi de Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique (1927)*, trad. dal tedesco da Christophe Jouanlanne, Parigi, Macula, 2005

KRUMENACKER 2011

Yves Krumenacker, *Les temples protestants français, XVI^e-XVII^e siècles*, in *Le calvinisme et les arts du XVI^e siècle à nos jours*, a cura di Y. Krumenacker, coll. *Chrétiens et société*, n° spécial, Lyon, ed. universitaire LARHRA-RESEA, 2011, pp. 131-154.

KUSHNER 2000 [1988]

Eva Kushner (a cura di), *L'époque de la Renaissance : 1400-1600*, Tome III, *Maturations et mutations, 1520-1560*, Amsterdam ; Philadelphia, J. Benjamins, 2000

LABARRE 1971

Albert Labarre, *Le livre dans la vie amiennoise du XVI^e siècle. L'enseignement des inventaires après décès (1503- 1576)*, Parigi, Beatrice-Nauwelaerts ; Louvain, Nauwelaerts, 1971

LACHEVRE 1922

Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésie du XVI^e siècle. Du Jardin de Plaisance, 1502, aux recueils de Toussaint du Bray, 1609 : donnant ... la description et le contenu des recueils ... une table générale des pièces anonymes ou signées d'initiales ... avec l'indication du nom des auteurs pour celles qui ont pu être attribuées*, Parigi, H. Champion, 1922

LAFOND 1986

Jean Lafond (a cura di), *Le Modèle à la Renaissance*, Groupe de recherche du Centre d'études supérieures de la Renaissance ; études réunies et présentées par C. Balavoine, J. Lafond, P. Laurens, Parigi, Vrin, 1986

LAHARIE 1991

Muriel Laharie, *La folie au Moyen âge : XI^e-XIII^e siècles*, Parigi, Le léopard d'or, 1991

LAMARTINE 1852

Alphonse de Lamartine, *Le Civilisateur: histoire de l'humanité*, tome 1, Parigi, 1852, Firmin Didot frères, pp. 209- 258

LAPI BALLERINI 1999

Isabella Lapi Ballerini e Litta Maria Medri, *Artifici d'acqua e giardini: la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del quinto Convegno internazionale sui parchi e giardini storici: Firenze 16/17 settembre 1998, Palazzo Pitti ; Lucca 18/19 settembre 1998, Villa Buonvisi Bottini, Firenze, Litografia I.P., 1999

LARCHER 1969

Chrysostome Larcher, *Études sur le livre de la Sagesse*, Parigi, Gabalda, 1969

LARCHER 1983-85

Chrysostome Larcher, *Le livre de la Sagesse ou la sagesse de Salomon*, Parigi, Gabalda, 1983-1985

LAZZARO 1990

Claudia Lazzaro, Ralph Lieberman, *The Italian Renaissance garden : from the conventions of planting, design, and ornament to the grand gardens of sixteenth-century Central Italy*, New Haven ; Londra, Yale University Press, 1990

LE ROY LADURIE 1966 [1969]

Emmanuel Le Roy Ladurie, *Les paysans du Languedoc*, Parigi, Flammarion, 1969

LECOQ 1987

Anne-Marie Lecoq, *Morts et résurrections de Bernard Palissy*, in *Revue de l'Art*, n° 78, 1987, pp. 26-32

LECOQ 1991

Anne-Marie Lecoq, *Le jardin de la Sagesse de Bernard Palissy*, in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, a cura di Monique Mosser e Georges Teyssot, Parigi, Flammarion, 1991, pp. 65-76

LECOQ 2001

Anne-Marie Lecoq, *La Querelle des Anciens et des Modernes : xvii^e - xviii^e siècle*, précédé d'un essai de Marc Fumaroli, suivi d'une postface de J.- R. Armogathe, Parigi, Gallimard, 2001

LEGRAND 1998

Marie-Dominique Legrand, *Les fontaines d'après la Recepte veritable et les Discours Admirables de Bernard Palissy (1510-1590)*, in *Sources et fontaines du Moyen Age à l'Age baroque*, Actes du colloque tenu à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III) les 28,29,30, novembre 1996, Parigi, H. Champion, 1998

LELIEVRE 1993

André Lelièvre, *Commentaire des Proverbes. [T. I], Les Proverbes de Salomon. Chapitres 10-18*, Parigi, Les Éd. du Cerf, 1993

LEMERLE 1994

Frédérique Lemerle, *Genèse de la théorie des ordres : Philandrier et Serlio*, in *Revue de l'art*, n°103, 1994, pp. 33-41

LEONHARD 2007

Karin Leonhard, *Shell collecting on 17th-century conchology, curiosity cabinets and still life painting*, in *Early modern zoology*, 1, Leiden, s.n., 2007, pp. 177-214

LEPROUX 1988

Guy-Claude Leproux, *Recherche sur les peintres-verriers de la Renaissance, 1540-1620*, Ginevra, Librairie Droz, 1988

LEQUENNE 1983

Fernand Lequenne, *Olivier de Serres: agronome et soldat de Dieu*, Parigi, Berger-Levrault, 1983

LEROUX 2012

Xavier Leroux, *Images de la folie au tournant du Moyen Age et de la Renaissance*, Toulon, Presses de l'Université du Sud Toulon-Var, 2012

LEROY 1997

Catherine Leroy, *Avers et revers des pavements du château d'Ecouen*, in *Revue de l'art*, 1997, n° 116, 1997, pp. 27-41

LESOT 2005

Sonia Lesot, *Chenonceau: des jardins de la Renaissance*, Moysenaud, ed. Gaud, 2005

LESPINASSE 1879

René de Lespinasse, *Les Métiers et corporations de la ville de Parigi, XIII^e siècle. Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, Parigi, Impr. Nationale, 1879

LESTRINGANT 1985

Frank Lestringant, *Le prince et le potier, introduction à la « Recepte veritable » de Bernard Palissy*, in *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, n°3, 1985, Ginevra, Droz, pp. 5-24

LESTRINGANT 1992

Frank Lestringant, *De Francesco Colonna a Bernard Palissy*, in *Cinquecento visionario tra Italia e Francia*, Firenze, L. S. Olschki, 1992, pp. 453-467

LESTRINGANT 1994

Frank Lestringant (a cura di), *Jean de Léry, Histoire d'un voyage fait en terre du Brésil 1557*, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et le Renaissance*, Parigi, 1994

LESTRINGANT 1996

Frank Lestringant, *L'expérience huguenote au nouveau monde: XVIe siècle*, Ginevra, Droz, 1996

LESTRINGANT 1999

Frank Lestringant, *Le jardin des origines : Palissy et Du Bartas*, in *Le jardin, notre double: sagesse et déraison*, Parigi, ed. Autrement, 1999, pp. 101-123

LESTRINGANT 1992 [2010]a

Frank Lestringant (a cura di), *Bernard Palissy 1510-1590. L'écrivain, le réformé, le céramiste*, in *Albineana 4* numero speciale, atti del convegno a cura di F. Lestringant, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1a ed. 1992), Niort, SPEC, 2010

LESTRINGANT 1992 [2010]b

Frank Lestringant, *L'Eden et les ténèbres extérieures*, in *Bernard Palissy, l'écrivain, le réformé, le céramiste*, atti del convegno, Saint-Pierre-du-Mont, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, 2010 (1a ed. 1992), pp. 130-142

LESUEUR 1935

Pierre Lesueur, *Pacello da Mercogliano et les jardins d'Amboise, de Blois et de Gaillon*, in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1935

LESUEUR 1930 [1970]

Frédérique Lesueur, *Le château de Blois*, (1930), Parigi, Picard, 1970

LEVI D'ANCONA 2001

Mirella Levi D'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento : il significato degli animali nella pittura italiana dal 14. al 16. Secolo*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001

LEVIN 1969

Harry Levin Bloomington, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press, 1969

LINKE 2007

Oliver Linke e Christine Sauer, *Zierlich schreiben. Der Schreibmeister Johann Neudörffer d.Ä. und seine Nachfolger in Nürnberg*, Nürnberg, Stadtbibliothek, 2007

LINON-CHIPON 2008

Sophie Linon-Chipon, *Le théâtre de la curiosité*, Parigi, Presses de l'Univ. Parigi-Sorbonne (Cahiers V. L. Saulnier, n°25), 2008

LIPPI 1982

Emilio Lippi, *Cornariana : studi su Alvise Cornaro*, Padova, Antenore, 1982

LIPPMANN 1883- 1929

Friedrich Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer*, Berlin, G. Grote, 1883-1929 [voll. 6-7 completati da Friedrich Winkler]

LOMBAERDE 2005

Piet Lombaerde, *Hans Vredeman de Vries and the Artes mechanicae revisited*, Turnhout, Brepols, 2005

LOVEJOY 1935

Arthur O Lovejoy, George Boas, *Primitivism and related ideas in Antiquity*, Baltimore, Johns Hopkins press, 1935

LUGLI 1990

Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia, il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzotta, 1990

LUTHY 1985

Herbert Luthy, *Variations on a theme by Max Weber*, in *International Calvinism : 1541-1715*, a cura di M. Prestwich, Oxford, Clarendon press, 1985, pp. 369-390

MAC GRATH 1988 [1993]

Alister E. Mac Grath, *Reformation Thought: An Introduction*, (prima ed. 1988), Oxford, Blackwell Publishing, 1999

MACDOUGALL 1986

Elisabeth Macdougall (a cura di), *Medieval gardens*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees fo Harvard University, 1986

MAGALHAES 2011

Anderson Magalhães, *Le Comédies bibliques di Margherita di Navarra, tra evangelismo e mistero medievale*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, ed. de I. Romera Pintor y J. Ll. Sirera, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, pp. 171-201

MAGNIEN-SIMONIN 1991

Catherine Magnien-Simonin (a cura di), *Noël du Fail écrivain*, Parigi, Vrin, 1991

MANGRUM 1998

Bryan D. Mangrum e Giuseppe Scavizzi (a cura di), *A Reformation debate, Karlstadt, Emser and Eck on sacred images*, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1998

MARGOLIN 1982

Jean-Claude Margolin, Claude Sauzay, (a cura di), *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance*, actes du Colloque de Tours de mars 1979, Centre d'études supérieures de la Renaissance (Tours). Colloque (1979 ; Tours), Parigi, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1982

MARIE 1955

Alfred Marie, *Jardins français créés à la Renaissance*, Parigi, Fréal, 1955

MARINI 2012

Marino Marini (a cura di), *Fabulae pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, Firenze, Firenze musei; Milano, Giunti, 2012

MARRACHE-GOURAUD 2004

Myriam Marrache-Gouraud, *Le "magazin" du monde en Poitou : cabinets et curieux aux XVIe et XVIIe siècles*, in *Curiosité et cabinets de curiosités*, n°139, 2004, pp. 93-108

MASSIOU 1837

M. D. Massiou, *Histoire politique, civile et religieuse de la Saintonge et de l'Aunis*, Parigi, E. Pannier, 1837

MEADOW 2005

Mark A. Meadow, *Quiccheberg and the copious object : Wenzel Jamnitzer's silver writing box*, in *The lure of the object*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, pp. 39-58

MELVILLE 2005

Stephen Melville, *The lure of the object*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005

MENEGAZZO 2001

Menegazzo Emilio (a cura di Andrea Canova), *Colonna, Folengo, Ruzante e Cornaro : ricerche, testi e documenti*, Padova, Antenore, 2001

MENTZER

Raymond A. Mentzer, *The reformed churches of France and the visual arts*, in *Seeing beyond the word*, a cura di Paul Corby Finney, Grand Rapids Mich., W.B. Eerdmans, 1999, pp. 199-230

MERLOTTI (AA.VV) 2013

Andrea Merlotti (a cura di), *Le tavole di corte tra Cinquecento e Settecento*, Roma, Bulzoni, 2013

MEUNIER 2011

Florian Meunier, *Les céramiques du château de Madrid au bois de Boulogne*, in *Della Robbia, dieci anni di studi*, a cura di Anne Bouquillon, Marc Bormand, Alessandro Zucchiatti, Genova, Sagep, 2011, pp. 104-107

MEUVRET 1953 [1971]

Jean Meuvret, *Agronomie et Jardinage au XVIe et au XVIIe siècle*, 1953, in *Cahiers des Annales*, n° 32, 1971, pp. 153-161

MEUVRET 1953

Jean Meuvret, *Agronomie et jardinage au XVIe siècle et au XVIIe siècle*, *Mélanges offerts à Lucien Febvre*, Parigi, A. Colin, 1953

MEYVAERT 1986

Paul Meyvaert, *The medieval monastic garden*, in *Medieval gardens*, Dumbarton Oaks colloquium on the history of landscape architecture 9, a cura di E. Mac Dougall, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Coll., 1986, pp. 23-53

MICHALSKI 1993

Sergiusz Michalski, *The reformation and the visual arts, The protestant image question in Western and Eastern Europe*, Londra, Routledge, 1993

MICHELET 1856

Jules Michelet, *L'Histoire de France au seizième siècle*, La Ligue, Parigi, Chamerot, 1856

MIERNOWSKI 1992

Jan Miernowski, *Dialectique et connaissance dans La Sepmaine de Du Bartas*, Ginevra, Droz, 1992

MIGNANI GALLI 1980

Daniela Mignani Galli, *Le ville Medicee di Giusto Utens*, Firenze, Arnaud, 1980

MILLER 1977

Naomi Miller, *French Renaissance fountains*, New York e Londra, Garland, 1977

MILLER 1982

Naomi Miller, *Heavenly caves reflections on the garden grotto*, Londra e Boston, Allen & Unwin, 1982

MILLER 1997

John Miller, *L'Europe protestante aux XVIe et XVIIe siècles*, Parigi, Belin, 1997

MILLET 2003

Olivier Millet, *Herméneutique et poétique de l'identification des huguenots aux figures de l'Ancien Testament. La Bible chez les auteurs protestants de langue française du XVIe siècle*, in *De la Bible à la littérature*, Atti del convegno di Lausanne, 2002, ed. J.-Chr. Attias e P. Gisel, Ginevra, Labor et Fides, 2003, p. 117-134

MILLET 2008

Olivier Millet, *Calvin, un homme, une oeuvre, un auteur*, Parigi, ed. Infolio, 2008

MILLET 2010

Olivier Millet, Olivier Pot, Isabelle Garnier-Marthez [et al.] (a cura di), *Jean Calvin et l'institution de la langue française*, atti del convegno del 17 settembre 2009, Parigi, Palais de l'Institut, 2010

MIROT 1918

Léon Mirot, *L'hôtel et les collections du connétable de Montmorency*, in *Bibliothèque de l'école des chartes*, vol. 79, 1918, pp. 311-413

MIROT 1919

Léon Mirot, *L'hôtel et les collections du connétable de Montmorency*, in *Bibliothèque de l'école des chartes*, Parigi, 1919, vol. 80, pp. 151-229

MONGA 1974

Luigi Monga, *Le genre pastoral au XVIe siècle*, Parigi, Editions universitaires, 1974

MONTAIGLON 1857

Anatole De Montaiglon, *Payements de la grotte de terre émaillée des Tuileries, suivis de la description d'un dessein qui en représente le projet*, in *Archives de l'art français*, 1857, vol. 5, pp. 17-29

MONTAIGLON 1876

Anatole de Montaiglon, *Quittances de peintres, sculpteurs et architectes français, 1535-1711*, in *Nouvelles archives de l'art français*, vol. 4, 1876, pp. 16-17

MONTAIGLON 1879

Anatole de Montaiglon, *Bernard Palissy. Articles extraits d'un inventaire des biens pillés par les ligueurs dans la maison de Bourgheroulde*, in *Nouvelles archives de l'art français*, vol. 1, 1879, p. 218

MOORE 1988

Andrew Moore, *The Fontaine Collection of maiolica*, in *The Burlington magazine*, vol. 130, n° 1023, 1988, pp. 435-447

MOREL 1997

Philippe Morel, *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Parigi, Flammarion, 1997

MOREL 1998

Philippe Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle*, Parigi, Macula, 1998

MOREL 2000

Philippe Morel, *L'art des grotesques et les marges de la nature : l'hybride et le monstrueux entre science et imaginaire à la fin de la Renaissance*, in *Natura-cultura : l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale di studi a cura di Giuseppe Olmi, Mantova, 5 - 8 ottobre 1996, Firenze, L. S. Olschki, 2000, pp. 57-62

MOROLLI 1981

Gabriele Morolli, "A quegli idej selvestri": *interpretazione naturalistica, primato e dissoluzione dell'ordine architettonico nella teoria cinquecentesca sull'Opera Rustica*, in *Natura e artificio*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, 1981

MUSSET 1906

Georges Musset, *La Recette véritable de Bernard Palissy*, Recueil de la Commission des arts et monuments de la Charente-Inférieure, 1906, vol. 17, n. p.

NAIS 1984

Hélène Naïs, *Le Rustican. Notes sur la traduction française du traité d'agriculture de Pierre de Crescens*, in *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, n°19, Ginevra, Droz, 1957, p. 103-132

NARDINOCCHI 2008

Elisabetta Nardinocchi, *Gioie, mirabilia e altre opere d'oreficeria tra Firenze e Mantova*, in *Il cammeo Gonzaga*, Catalogo della mostra a cura di Ornella Casazza, con la collab. di Elena Arsenyeva, Milano, Skira, pp. 93-101

NEHER 1962

André Neher, Renée Neher, *Histoire biblique du peuple d'Israël*, Parigi, Adrien-Maisonneuve, 1962

NERI 2011

Janice Neri, *The insect and the image, visualizing nature in early modern Europe, 1500 – 1700*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011

NICARD 1865

Pol Nicard, *Séance du 15 mars*, in *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1865, pp. 83-86.

NICCOLI 1989

Adriano Gabriel Niccoli, *Cupid, satyr and the Golden Age: pastoral dramatic scenes of the Late Renaissance*, New-York, P. Lang, 1989

NOBLE 2009

Bonnie Noble, *Lucas Cranach the Elder: art and devotion of the German Reformation*, Lanham, Univ. Press of America, 2009

NOTZ 1978

Marie-Françoise Notz, *Hortus conclusus. Réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque des jardins*, in *Mélanges Jeanne Lods*, Presse de l'E.N.S., Parigi, 1978

OCCHIPINTI 2009

Carmelo Occhipinti, *Giardino delle Esperidi : le tradizioni del mito e la storia di Villa D'Este a Tivoli*, Roma, Carocci, 2009

OLIVATO 1997

Loredana Olivato (a cura di), *Il Palazzo di Renata di Francia*, Ferrara, Corbo, 1997

OLMI 2000

Giuseppe Olmi (a cura di), *Natura-cultura : l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, atti del convegno internazionale di studi a cura di Giuseppe Olmi, Mantova, 5 - 8 ottobre 1996, Firenze, L. S. Olschki, 2000

OMONT 1900

Henri Omont, *Registre- journal de Pierre de L'Estoile (1574-1589)*, in *Mémoires de la société de l'histoire de Parigi et de l'Île de France*, 1900, vol. 27, pp. 1-38

OZMENT 2010

Steven E. Ozment, *The serpent and the lamb: Cranach, Luther, and the making of the Reformation*, New Haven, Yale University Press, 2011

PAGEL 1989

Walter Pagel, *Paracelso: un'introduzione alla medicina filosofica nell'età del Rinascimento*, introduzione di Eugenio Garin, Milano, Il saggiatore, 1989

PAGLIARA 1989

Pier Nicola Pagliara, *La Rustica*, in *Giulio Romano*, cat. della mostra di Mantova, Palazzo Te e Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989, Milano, Electa, 1989

PALAYSI 1899

Louis Palaysi, *Bernard Palissy et les débuts de la Réforme en Saintonge*, Cahors, A. Coueslant, 1899

PALLAS 1912

Karl Pallas, *Il tentativo di Riforma Gabriel Zwilling (Didimo) a Eilenburg e le sue conseguenze*, in *Archivio per la storia della Riforma (ARG)*, vol. 9, 1912, pp 347-362

PANICCHI 1991

Roberto Panicchi, *La tecnica dell'arte negli scritti di Giorgio Vasari*, Firenze, Alinea Editrice, 1991

PANOFSKY 1938

Erwin Panofsky, *The Early History of Man in a cycle of Paintings by Piero di Cosimo*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 1, 1937/1938, Londra, 1938, pp. 12-30

PANOFSKY 1969

Erwin Panofsky, *Erasmus and the Visual Arts*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°32, 1969, pp.200-228

PANTIN 1995

Isabelle Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du Seizième siècle*, Ginevra, Droz, 1995

PARK 1998

Katharine Park, *Impressed Images, reproducing wonders*, in *Picturing Science, Producing Art*, a cura di Caroline A. Jones, Peter Galison, New-York, 1998

PATRY 1900

Henry Patry, *L'Occupation de Saintes par les protestants en mai 1562*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1900, vol. 49, pp. 151-155

PATRY 1902

Henry Patry, *Un mandat d'arrêt du Parlement de Guyenne contre Bernard Palissy et les premiers fidèles des églises de Saintes et Saint-Jean d'Angély (1558)*, *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1902, vol. 51, pp. 74-81

PATRY 1912

Henry Patry e Nathanael Weiss, *Frère Nicolle Maurel, apostat célestin, dit le "prédicant"*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1912, vol. 61, pp. 193-203

PATRY 1920

Henry Patry, *La captivité de Bernard Palissy pendant la première guerre de Religion (1562-1563)*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1920, vol. 69, pp. 6-25.

PAUWELS 2008

Yves Pauwels, *Aux marges de la règle. Essai sur les ordres d'architecture à la Renaissance*, Wavre, Mardaga, 2008

PELIKAN 1996

Jaroslav Jan Pelikan, *The reformation of the Bible : the Bible of the Reformation*, Southern methodist university, Bridwell library, 1996

PEROUSE DE MONTCLOS 2000

Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Philibert de l'Orme : architecte du roi (1514-1570)*, Parigi, Menges, 2000

PERRIN 1997

Isabelle Perrin, B. Velde, D. Mac Arthur, *Les glacures de Bernard Palissy: Une technique originale d'opacification*, in *Technè*, 1997, no. 6, pp. 58 – 64

PERRIN 1998

Isabelle Perrin, *Les techniques céramiques de Bernard Palissy*, Atelier de reproduction des thèses, Lille, Tesi di dottorato sotto la direzione di Jean Guillaume, Università di Parigi IV, 1998

PERROT 1986

Alain Perrot, *Le Visage humain de Jean Calvin*, Ginevra, Labor et fides, 1986

PERRY 1999

Gillian Perry, *Academies, museums and canons of art*, New Haven, Yale University Press, 1999

PETTEGREE 2007

Andrew Pettegree, *La Réforme en France 1520-1570*, in *La Réforme en France et en Italie, contacts, comparaisons et contrastes*, studi riuniti da P. Benedict, S. Seidel Menchi e A. Tallon. Roma, Coll. Ecole Française de Rome, 2007

PEVSNER 1940 [1982]

Nikolaus Pevsner, *Le Accademie d'Arte*, Torino, Einaudi, 1982

PHILIPPOT 1914

Emmanuel Philipot, *La vie et l'œuvre littéraire de Noël du Fail gentilhomme breton*, Parigi, H. Champion, 1914

PINELLI 1993

Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993

PITTE 1991

Jean-Robert Pitte, *Gastronomie française : histoire et géographie d'une passion*, Parigi, Fayard, 1991

PLAZIAT 2010

Jean-Claude Plaziat, *Bernard Palissy (1510-1590)*, in *Travaux du Comité français d'histoire de la géologie*, n° 7, 3a serie, t. XXIV, 2010, pp. 131-151

POLIZZI 1992 [2010]

Gilles Polizzi, *L'Intégration du modèle: le discours du jardin dans la Recepte véritable de B. Palissy*, in *Bernard Palissy 1510-1590. L'écrivain, le réformé, le céramiste*, in *Albineana 4* numero speciale, atti del convegno a cura di F. Lestringant, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1a ed. 1992), Niort, SPEC, 2010, pp. 65-92

POLIZZI 2011

Gilles Polizzi, *Le discours architectural dans la littérature de la Renaissance français : l'exemple de la réception du "Poliphile" (1499 - 1600)*, in *Les Sciences humaines et leur langage*, a cura di Sabine Frommel, Roma, Kamecke, 2011, pp. 199-212

POMIAN 1976

Krzysztof Pomian, *Médailles/ Coquilles = Erudition / Philosophie*, in *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 1976, vol. CLI-CLV, pp. 1677-1703

POMIAN 1982

Krzysztof Pomian, *Collection-microcosme et la culture de la curiosité*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Convegno internazionale di studi (26-30 giugno 1980), Firenze, L. S. Olschki, 1982, pp. 535-557

POMMIER 2009

Suzanne Pommier, Philippe Pouzols-Napoléon, *Le message de Claude d'Urfé, la Bastie d'Urfé*, Saint-Galmier, Les Éditions la Besacière, 2009

PON 2003

Lisa Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, Yale University Press, Londra-New Haven, 2003

PORZIO 1979

Francesco Porzio, *L'universo illusorio di Arcimboldi*, Milano, Fabbri, 1979

POTOK 2003

Chaim Potok, *Storia degli ebrei*, Milano, Garzanti, 2003

POTTIER 1837

André Pottier, *Relation des troubles excités par les Calvinistes, dans la ville de Rouen, depuis l'an 1537 jusqu'en l'an 1582*, écrite par un témoin oculaire, Et anciennement conservée dans les Archives de la cathédrale, publ., pour la première fois, d'après une copie du XVIIe s, in *Revue rétrospective Normande*, 1837, vol.7, Rouen, E. Legrand

POULAIN 1993

Dominique Poulain, *Les « rustiques figulines » du musée des Beaux-Arts de Lyon*, in *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 1993, vol. 3-4, pp. 24-47

POULAIN 1992 [2010]

Dominique Poulain, *Sources du répertoire décoratif de l'atelier des Tuileries*, in *Bernard Palissy 1510-1590. L'écrivain, le réformé, le céramiste*, in *Albineana 4* numero speciale, atti del convegno a cura di F. Lestringant, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1a ed. 1992), Niort, SPEC, 2010, pp. 187-200

POZZI 2006

Mario Pozzi, Enrico Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, L. S. Olschki, 2006

PRESSOUYRE 1969

Sylvia Pressouyre, *Les fontes de Primatice à Fontainebleau*, Société française d'archéologie, Musée des monuments français, 1969

PRESTWICH 1985

Menna Prestwich, *France 1555-1629*, in *International Calvinism: 1541-1715*, a cura di M. Prestwich, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 71-107

PREVET 2010

Alain Prévét, *Autour de Hugues Sambin. Un extraordinaire cabinet Renaissance enfin réhabilité*, in *La Tribune de l'art*, 7 giugno 2010, articolo consultabile sul sito <http://www.latribunedelart.com>

PUAUX 1997

Anne Puaux, *La huguenote Renée de France*, Parigi, Hermann, 1997

PUPPI 1975

Lionello Puppi, *Sul mito della « città ideale » come coscienza del conflitto città-campagna nel Rinascimento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1975

QUENOT 1992 [2010]

Yvette Quenot, *Du jardin de Bernard Palissy au jardin d'Olivier de Serres*, in *Albineana 4* numero speciale, atti del convegno a cura di F. Lestringant, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1a ed. 1992), Niort, SPEC, 2010, pp. 93-104

QUINTERIO 1991

Francesco Quinterio, *Maiolica nell'architettura del Rinascimento italiano, 1440-1520*, Firenze, Cantini, 1991

QUINZIO 1973

Sergio Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, tomo 2: *Sui Libri Sapienziali, i Libri Profetici, e i Maccabei*, Milano, Adelphi, 1973

RABBI-BERNARD 2013

Chiara Rabbi-Bernard (a cura di), *Il sogno nel Rinascimento*, cat. della mostra di Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 21 maggio - 15 settembre 2013, Livorno, Sillabe, 2013

RACINE 2002

Michel Racine, *Créateurs de jardins et de paysages : en France de la Renaissance au XXIe siècle. Tome II, Du XIXe au XXIe siècle*, Actes Sud, École nationale supérieure du paysage, 2002

RAHIR 1919

Édouard Rahir, *Architecture et ordonnance de la grotte rustique. Premier livre du célèbre potier demeuré inconnu*, Parigi, Librairie Damascène Morgan, 1919

RAJA 2003

Maria Elisa Raja, *Le muse in giardino: Il paesaggio ameno nelle opere di Giovanni Boccaccio*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003

RANDALL 1999

Catharine Randall, *Building codes, The aesthetics of Calvinism in Early Modern Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999

RAVOIRE 2009

Fabienne Ravoire [et.al] (a cura di), *La cuisine et la table dans la France de la fin du Moyen Âge: contenus et contenants du XVe au XVIe siècle*, atti del convegno organizzato dall'UMR 5594, Dijon, l'INRAP, e il Centre d'étude et de recherche du patrimoine de Sens, Sens, 8-10 janvier 2004, Caen, Publications du CRAHM, 2009

REBECCHINI 2012

Guido Rebecchini, *Giulio Romano e la produzione di argenti per Ferrante ed Ercole Gonzaga*, in *Prospettiva, rivista di storia dell'arte antica e moderna*, 146, Firenze, Centro Di, 2012, pp. 32-43

RECHT 2002

Roland Recht (a cura di), *De la puissance de l'image : les artistes du Nord face à la Réforme* , cycle de conférences organisé par le musée du Louvre du 6 février au 27 mars 1997, Parigi, La documentation française, 2002

RENTET 2011

Thierry Rentet, *Anne de Montmorency: grand maître de François Ier*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011

RIBBECK 1898

Otto Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, Leipzig, Bibliotheca Teubneriana, 1898, pp. 40-94

RIBOUILLAULT 2011

Denis Ribouillault e Michel Weemans (a cura di), *Sacred Landscape. Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, Firenze, L. S. Olschki, 2011

RIEGL 1966 [2008]

Alois Riegl, *rammatica storica delle arti figurative*, a cura di A. Pinotti, Quodlibet, 2008, pp. 204

RIGOLEY DE JUVIGNY 1772

Jean-Antoine Rigoley de Juvigny (a cura di),
Du Verdier, sieur de Vauprivas

M. (Jean-Antoine) Rigoley de Juvigny... de
Saillant, 1772, p. 73- 74

-Lettres. Par
, sieur de, Parigi, ed.

RODOCANACHI 1896 [1970]

Emmanuel-Pierre Rodocanachi, *Renée de France*, (1896), Parigi, Slatkine reprints, 1970

ROSSI 1962 [1971]

Paolo Rossi, *I filosofi e le macchine*, [prima ed. 1962], Milano, Feltrinelli, 1971

ROSSI 1968

Paolo Rossi, *Francis Bacon, from magic to science*, Chicago, Routledge & K. Paul, 1968

ROSSI 1984

Ferdinando Rossi, *La pittura di pietra*, Firenze, Giunti Martello, 1984

ROTSCHILD 1952

Germaine de Rothschild, Serge Grandjean, Pierre Verlet, *Bernard Palissy et son école : (Collection Édouard de Rothschild). Vie de Bernard Palissy*, Parigi, Au Pont des Arts, 1952

ROUSSEL 1987

Georges Casalis e Bernard Roussel, *Olivétan, traducteur de la Bible: actes du Colloque Olivétan*, Noyon, mai 1985, Société des amis du Musée Calvin et par la Société d'histoire du protestantisme français, Par1987

RUGGIERI TRICOLI 2004

Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Il richiamo dell' Eden: dal collezionismo naturalistico all'esposizione museale*, presentazione di Alberto Sposito, Firenze, Vallecchi, 2004

RUMMEL 1998

Erika Rummel, *Les colloques d'Erasmus: renouveau spirituel et réforme*, traduit de l'anglais par Simone Wyn Griffith-Mester, préface par Guy Bedouelle, Parigi, Ed. du Cerf, 1998

RYKWER 1979

Joseph Rykwert, *Leonis Baptiste Alberti*, Londra, Beck, 1979

SABBATINO 1997

Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena: l'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, L. S. Olschki, 1997

SAINT-SAUD 1940

Comte de Saint Saud, *Verreries et Verriers en Périgord*, Bulletin de la Société Historique et Archéologique du Périgord, Imprimerie Générale du Sud-Ouest – Bergerac, 1940

SAUTY 2010

Josymone Sauty, *La clémente genèse : étude poétique sur Clément Marot (1496-1544) : des cours royales de France à la Ginevra de Calvin*, Ginevra, Slatkine, 2010

SAUVIN 1957

Jean-Daniel Sauvin, *Philibert Hamelin, martyr Huguenot: 1557*, Ginevra, Labor et fides, 1957

SCARSELLA 2005

Alessandro Scarsella, *Intorno al Polifilo: contributi sull'opera e l'epoca di Francesco Colonna e Aldo Manuzio*, Venezia, Biblioteca nazionale marciana, 2005

SCHLIE 2010

Heike Schlie, *Wandlungen eines sakramentalen Bildverbundes in der Reformation: das Schneeberger Retabel con Lucas Cranach dem Älteren*, in *Das Bild im Plural*, Berlin, Reimer, 2010, pp. 243-269

SCHLOSSER 1908 [2000]

Julius von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, (1908), introduzione di Cristina De Benedictis, trad. e note di Paola Di Paolo, Firenze, Sansoni, 2000

SCHLOSSER 1911 [2011]

Julius von Schlosser, *Storia del ritratto in cera : un saggio*, (1911), edizione annotata e ampliata da Andrea Daninos ; traduzione di Davide Tortorella, Milano, Officina libraria, 2011

SCHMID 2005

Vincent Schmid, *Elogio del dubbio in Sebastien Castellion*, prefazione di Andre Gounelle, traduzione di Arturo A. Cericola, Manduria, Lacaïta, 2005

SCHMIDT 1938 [1970]

Albert-Marie Schmidt, *La poésie scientifique en France au 16. Siècle*, (1938), note liminaire par Olivier de Magny, Lausanne, Rencontre, 1970

SCHNAPPER 1988

Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe, Les cabinets de curiosités en France au XVIIe siècle*, Parigi, Flammarion, 1988

SCHREINER 1991

Susan A. Shreiner, *Theater of His Glory: Nature & the Natural Order in the Thought of John Calvin*, Durham, N.C, Labyrinth Press, 1991

SCHRENK 1983

Gilbert Schrenk, *Les origines d'Agrippa d'Aubigné*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*, 1983, pp.489-518

SCHRENK 1992 [2010]

Gilbert Schrenk e Eric Surget, *Bernard Palissy dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné*, in *Albineana 4* numero speciale, atti del convegno a cura di F. Lestringant, Ed. interuniversitaires Amis d'Agrippa d'Aubigné, (1a ed. 1992), Niort, SPEC, 2010, pp.17-23.

SCHUCHARD 2002

Marsha Keith Schuchard, *Restoring the Temple of Vision: Cabalistic Freemasonry and Stuart Culture*, Leiden, Brill 2002

SCHWARTZ 1984

Jérôme Schwartz, *Structures Dialectiques dans le Printemps de Jacques Yver*, in *The french review*, vol. 57, n° 3, 1984, p. 291-299

SCREECH 1959

Michael Andrew Screech, *L'évangélisme de Rabelais : aspects de la satire religieuse au XVIe siècle*, I e II, Ginevra, Droz, 1959

SCREECH 1967

Michael Andrew Sreech, *Marot évangélique*, Ginevra, Droz, 1967

SCRIBNER 1981 [2008]

Robert W. Scribner, *Per il popolo dei semplici: propaganda popolare nella Riforma tedesca*, (1981), trad. it. a cura di M. Colombo, Milano, Unicopli, 2008

SEALY 1981

Robert John Sealy, *The Palace Academy of Henry III*, Ginevra, Droz, 1981

SEGUIN 2005

Marc Seguin, *Le début des Temps modernes, 1480-1610*, in *Histoire de l'Aunis et de la Saintonge*, (vol.3), a cura di Jean Glenisson, La Crèche, Geste éd., 2005

SHARAT 2005

Peter Sharatt, *Bernard Salomon: illustrateur lyonnais*, in *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 400, Ginevra, Droz, 2005

SHARATT 2005

Peter Sharatt, *Bernard Salomon: illustrateur lyonnais*, *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, 400, Ginevra, Droz, 2005

SHEARMAN 1973

John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, Penguin, 1973

SMITH 2004

Pamela H. Smith, *The body of the artisan: art and experience in the scientific revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 2004

SMITH 2007

Pamela H. Smith, *Making knowledge in early modern Europe : practices, objects, and texts, 1400-1800*, Chicago, University of Chicago Press, 2007

SMITH 2010

Pamela H. Smith and Tonny Beentjes, *Nature and Art, Making and Knowing: Reconstructing Sixteenth-Century Life-Casting Techniques*, *Renaissance Quarterly*, vol. 63, n°1, 2010, pp. 128-179

SOHN 2002

Joo-Kyoung Sohn, *Plaire aux grands seigneurs & au Roy: Ronsard, poète de cour dans Elegies, Mascarades et Bergerie (1565)*, Thèse de doctorat sous la direction de Marie-Luce Demonet (Université de Tours), 2002

SOULIE 1992

Marguerite Soulié, *L'Hébreu et l'imitation des textes bibliques dans la poésie polémique protestante. Antoine de la Roche Chandieu et Agrippa d'Aubigné*, in *L'hébreu au temps de la Renaissance*, a cura di Ilana Zinguer, Leiden, New-York ; Köln , Brill, 1992

STAUFFER 1978

Richard Stauffer, *Dieu, la Création et la Providence*, Berne, Francfort am Main, Las Vegas, P. Lang, 1978

STIRM 1977

Margarete Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, G. Mohn, 1977

STRONG 1984 [1987]

Roy Strong, *Arte e potere, le feste del Rinascimento, 1450-1650*, (1984), Milano, Il saggiatore, 1987

STRONG 2002

Roy Strong, *Feast: a history of grand eating*, Orlando Fla., Harcourt, 2002

SWARZENSKI 1948

Georg Swarzenski, *Some New Examples of French Renaissance Art*, in *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, vol. 46, n° 266, 1948, pp. 91-98

SEIPEL 2006

Wilfried Seipel, *Die saliera des Benvenuto Cellini : ein goldenes Tafelgerät für König Franz I. von Frankreich : a golden table utensil for King Francis I of France*, Wien, Kunst Historisches Museum, 2006

TACKE 1992

Andreas Tacke, *Der katolische Cranach : zu zwei Grossaufträgen von Lucas Cranach*, Mainz, Von Zabern, 1992

TAGLIAFERRO 2009

Giorgio Tagliaferro Bernard Aikema ; con Matteo Mancini e Andrew John Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze, Alinari 24 Ore, 2009

TAFURI 1969

Manfredo Tafuri, *L'architettura del Rinascimento*, Roma, Laterza, 1969

TAFURI 1987

Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento : principi città architetti*, Torino, Einaudi, 1987

TAINTURIER 1863

Alfred Tainturier, *Les terres émaillées de B. Palissy, inventeur des rustiques figulines*, Parigi, Didron, 1863

TAVERNOR 1998

Robert Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, New Haven and Londra, Yale University Press, 1998

TERVARENT 1958

Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane : 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Ginevra, Droz, 1958

THIERY 1993

Martine Thiéry, *Anne de Montmorency, un homme de la Renaissance, Hercule et l'épée des seigneurs de Montmorency : la vertu et l'éloquence à la Renaissance. Anne de Montmorency et la vie intellectuelle de son temps*, cat. della mostra, Musée Jean-Jacques Rousseau, 1993

THOENES 1989

Christoph Thoenes, *Serlio e la trattatistica*, in *Sebastiano Serlio*, a cura di Christof Thoenes, Milano, Electa, 1989, pp. 9-18

TONGIORGI TOMASI 1983

Lucia Tongiorgi Tomasi, *Projects for botanical and other gardens: a 16th century manual*, in *Journal of Garden History*, vol. 3, n°1, 1983, pp. 1-34

TOUBERT 1984

Pierre Toubert, *Pietro Di Crescenzi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1984, pp. 649-657

TREBOSC 2005

Delphine Trebosc, *Confronter l'art les collections de raretés de la renaissance française*, Thèse de doctorat sous la direction de Philippe Morel, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2005

TREBOSC 2007

Delphine Trebosc, *Discours et roole des médailles et autres antiquitez..., 1611 : catalogue du cabinet de raretés d'un orfèvre et "antiquaire" arlésien à la fin de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007

TROILO 2012

Dominique-Antonio Troilo, *L'œuvre de Pierre Viret : L'activité littéraire du Réformateur mise en lumière*, Lausanne, Parigi, L'Age d'Homme, 2012

TURNER 1978

Victor Turner e Edith Turner, *Image and pilgrimage in Christian Culture : Anthropological perspectives*, New-York, Columbia University Press, 1978.

ULMANN 2000

Ernst Ulmann, *Karlstadt Schrift, " Von Abthuong des Bylder", ihre Antstehung und ihre Folgen*, in *Crises de l'image religieuse*, a cura di Olivier Christin et Dario Gamboni, Parigi, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2000, pp. 111-119

VAISSE 2002

Pierre Vaisse, *Dürer et la Réforme*, in *De la puissance de l'image*, Parigi, Documentation française, Musée du Louvre, pp. 257-299

VALLESE 1983

Gloria Vallese, *Il tema della follia nell'arte di Bosch : iconografia e stile*, in *Paragone. Arte*, vol. 405, n° 34, 1983, pp.3-49

VAN DER KOOI 2005

Cornelis van der Kooi, *As in a mirror, John Calvin and Karl Barth on knowing God : a diptych*, Leiden, Brill, 2005

VANAUTGAERDEN 2012

Alexandre Vanautgaerden, *Érasme typographe : humanisme et imprimerie au début du XVIe siècle*, prefazione di Jean-François Gilmont, Ginevra, Droz, 2012

VASOLI 2002

Cesare Vasoli, *Le filosofie del Rinascimento*, a cura di Paolo Costantino Pissavino, Milano, Mondadori, 2002

VAUX de FOLTIER 1978

François Vault de Foltier, *Le siège de la Rochelle*, La Rochelle, Ed. Rupella, 1978

VERIN 1993

Hélène Verin, *La gloire des ingénieurs*, Parigi, Albin Michel, 1993

VIGINI 2007

Giuliano Vigni, *Siracide*, ed. Figlie di San Paolo, Milano, 2007

VIGNAU-WILBERG 1969

Thea Vignau-Wilberg, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, Leiden, Universitaire Pers, 1969

VIGNAU-WILBERG 1994

Thea Vignau-Wilberg, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592 ; Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, Staatliche Graphische Sammlung, München, 1994

VIGNAU-WILBERG 2005

Thea vignau-Wilberg, *In Europa Zu Hause: Niederlander in Munchen Um 1600; Citizens of Europe Dutch and Flemish Artists in Munich C. 1600*, catalogo della mostra del Staatliche Graphische Sammlung München, alla Neue Pinakothek, dal 12 ottobre 2005 al 8 gennaio 2006 München, Hirmer Verlag, 2005

VIGNAU-WILBERG 2007

Thea Vignau-Wilberg, "*In minimis maxime conspicua*" : *Insektendarstellungen um 1600 und die Anfänge der Entomologie*, in *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in ...*, Volume 7, Edizione 1, a cura di Karel A. E. Enekel, Paulus Johannes Smith, Leiden ; Boston, Brill, 2007, pp. 217-243

VIGNAU-WILBERG 2007

Thea Vignau-Wilberg, "*In minimis maxime conspicua*" : *Insektendarstellungen um 1600 und die Anfänge der Entomologie*, in *Early modern zoology*, 1, Leiden, 2007, 217-243

VISSER TRAVAGLI 2004

Anna Maria Visser Travagli, *L'arte della ceramica e il cerimoniale di corte*, in *Una corte nel Rinascimento* a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 178-181

VOLTAIRE [1817]

François-Marie Arouet detto Voltaire, *Œuvres complètes*, tomo VI, Parigi, Th. Desoer, 1817

VONS 2010

Jacqueline Vons , *Les milieux médicaux à Parigi vus par un médecin italien de Catherine de Médicis*, Parigi, Cour de France.fr, 1er octobre 2010 ([www.cour-de-france.fr, article1632.html](http://www.cour-de-france.fr/article1632.html))

VRAY 1997

Nicole Vray, *La guerre des religions dans la France de l'Ouest. Poitou, Aunis, Saintonge, 1534-1610*, La Crèche, Geste éd, 1997

VRAY 2004

Nicole Vray, *La Rochelle et les protestants du XVIe au XXe siècle*, La Crèche, Geste Editions, 2004

WALFORD 1991

E. John Walford, *Jacob van Ruisdael and the perception of landscape*, Londra, Yale University Press, 1991

WAMBERG 1990

Jacob Wamberg, *Art is the fulfilment of natura : rock formations in Ferrarese Quattrocento painting*, in *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, atti del convegno internazionale, Copenhagen maggio 1987, a cura di Marianne Pade, Lene Waage Petersen e Daniela Quart, Copenhagen, Modena, Panini, 1990, pp. 129-149

WARDROPPER 1991

Ian Wardropper, *Le mécénat des Guise. Art, religion et politique au milieu du XVIe siècle*, in *Revue de l'art*, n°94, 1991, pp. 27-44

WARNKE 1973

Martin Warnke, *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Monaco, 1973.

WEBER 1904 [1998]

Max Weber, *L'Etica protestante e lo spirito del capitalismo*, (1904) Milano, Fabbri, 1998

WEBER 1985

Édith Weber, *Chant et musique des réformés français : le Psautier huguenot*, [s. n.], 1985

WEEDA 2002

Robert Weeda, *Le Psautier de Calvin : l'histoire d'un livre populaire au XVIe siècle (1551-1598)*, Turnhout, Brepols, 2002

WEISS 1893

Nathanael Weiss, *Quelques épisodes de la réforme à Saintes et en Saintonge*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, vol. 42, p. 380.

WEISS 1896

Nathanael Weiss, *Bernard Palissy a Sedan d'après quelques documents inédits*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1896, vol. 45, pp. 506-519

WEISS 1897

Nathanael Weiss, *Nouveaux documents sur Bernard Palissy, sa famille et celle de Barthélémy Prieur*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1897, vol. 46, pp. 148-157

WEISS 1903

Nathanael Weiss, *Bernard Palissy devant le parlement de Parigi*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1903, vol. 52, pp. 31-40

WEISS 1907

Nathanael Weiss, *L'église réformée de Saintes*, Saintes, Imp. Gay, 1907

WEISS 1912

Nathanael Weiss, *L'origine et les derniers jours de Bernard Palissy d'après des textes inédits*, in *Bulletin de la société de l'histoire du protestantisme français*, 1912, vol. 61, p. 389-407

WEISS 1953

Roberto Weiss, *The castle of Gaillon in 1509 – 10*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 1/2, n°16, 1953, pp.1-12

WENCELIUS 1937

Léon Wencelius, *L'esthétique de Calvin*, Parigi, Les Belles Lettres, 1937

WESTSTIJN 2008

Thijs Weststeyn, *Il mondo visibile: teoria dell'arte Samuel van Hoogstraten e la legittimazione della pittura in età d'oro olandese*, Amsterdam University Press, 2008

WILLIAMS 2011

Wes Williams, *Monsters and their meanings in early modern culture: mighty magic*, Oxford, Oxford University Press, 2011

WILSON 1974

Dudley Wilson, *French Renaissance Scientific Poetry*, Londra, Athlone, 1974.

WILSON 1997

Timothy Wilson, Recensione di *Bernard Palissy*. In *search of Earthly Paradise di Leonard N. Amico*, in *The Burlington Magazine*, Londra, vol. 139, 1997, p. 410

WILSON 2006

Derek Wilson, *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*, Londra, Pimlico, Revised Edition, 2006

WIND 1938

Edgar Wind, *Enigma Termini*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°1, 1937/38, 1938, p. 66-69

WOLFFLIN 1908 [1971]

Heinrich Wölfflin, *The art of Albrecht Dürer*, (1908) trad. inglese a cura di Alastair & Heide Grieve, Londra, Phaidon, 1971

WOLFFLIN [1984]

Heinrich Wölfflin, *Albrecht Dürers Handzeichnungen*, Berlin, D. Buchvertriebs- und Verlageges, 1984

WOODS 1998

Joanna Woods-Marsden, *Renaissance self-portraiture : the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven, Yale Univ. Press, 1998

WURSTEN 2010

D. Wursten, *Clément Marot and religion : a reassessment in the light of his Psalm paraphrases*, Leiden ; Boston, Brill, 2010

XERAVITS e ZSENGELLER 2010

Géza G. Xeravits e József Zsengellér, *Deuterocanonical additions of the Old Testament books: selected studies*, International Conference on the Deuterocanonical books, Berlin, New-York, Walter de Gruyter, 2010

YATES 1959

Frances Amelia Yates, *The Valois Tapestries*, Londra, The Warburg Institute, University of Londra, 1959

YATES 1975

Frances Amelia Yates, *Astraea: the Imperial Theme in the Sixteenth century*, Londra ; Boston, Routledge & K. Paul, 1975

ZANGHERI 1991

Luigi Zangheri, *"Naturalia" et "curiosa" dans les jardins du XVIe siècle*, in *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, a cura di M. Mosser e G. Teysstot, Parigi, Flammarion, 1991

ZANNI 1988

Nicoletta Zanni, *Giulio romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema*, in *Bollettino del Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio*, 1982-1987, vol. XXIV, pp.221-235

ZEMON DAVIS 1965 [1980]

Natalie Zemon Davis, *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*, (1965), Torino, Einaudi, 1980

ZERNER 1996

Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Parigi, Flammarion, 1996

ZIEGLER 1962

Joseph Ziegler, *Sapientia Salomonis*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962