

# Un raro cimelio di maiolica faentina

Autor(en): **Liverani, Giuseppe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungsblatt / Freunde der Schweizer Keramik = Bulletin de la Société des Amis de la Céramique Suisse**

Band (Jahr): - **(1953)**

Heft 25

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394872>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

men. Der 2. Band dieses Werkes, der im Jahre 1679 erschienen ist, handelt über die «holländischen kunstreichen und allerhöchsten weissen und bunten Töpfer-, Glasur- und Mahlwerk, von etlichen Holländische Barzellanarbeit genennt».

Aus technischem Gesichtspunkt hat Fayence eine besondere Schönheit. Im Gegensatz zu Porzellan ist es niemals kalt, sondern warm von Ton (wenn man auch versucht hat, ihm durch Beimischung von Blau oder Weiss den harten Porzellancharakter zu geben), und die Bemalung mit blühenden Blumen und Tieren, die zu atmen und zu leben scheinen, ist fast nie aufdringlich und protzig; man fühlt in den Stücken die Hand des Formers.

Das «Delft'sche Porzellan» wurde ausschliesslich durch die «Plateelbakkers» gefertigt. Diese Leute müssen in hohem Ansehen gestanden haben, denn man findet ihre Namen häufig unter den Mitgliedern der St. Lucasgilde, bei der auch Persönlichkeiten, wie Pieter de Hooch und Johannes Vermeer eingeschlossen waren, und nicht selten gehörten sie sogar zum Vorstand dieser Gilde.

Als Verfertiger von «schwarzer» Fayence sind unter ihnen nur Wout und Lambertus van Eenhoorn und Adriaen Pijnacker hervorgetreten. Die Anzahl der Stücke, die aus der Delft'schen Noir-Periode erhalten geblieben sind, ist nicht nur infolge ihrer Zerbrechlichkeit so gering, sondern auch infolge der grossen Schwierigkeiten, mit denen ihre Herstellung verbunden war. Das Reichsmuseum in Amsterdam besitzt nur 3 Exemplare, das Victoria- und Albert-Museum nur eine einzige wertvolle Platte; vereinzelte Niederländische Sammler haben 2 oder 3 Stücke und nur ein Niederländischer Sammler, hat, wie man mir vertraulich mitteilte, 25 Stücke von Schwarz-Delft'scher

Fayence. Nach der Art der Arbeit unterscheidet man zwei Arten von Delft'schem Schwarz: 1. Schwarz, wobei die Motive in weiss ausgespart sind, und 2. Schwarz, das man gelb, rot und in allen anderen Farben bemalt hat.

Zu den Gegenständen, die in Schwarz gefertigt worden sind, gehören hauptsächlich: Teekannen, Teller, Vasen, Bürstenrücken und ähnliches. Der Brand musste fast stets unter sehr grosser Erhitzung vor sich gehen, und es kam sehr darauf an, dass man die erforderliche Zeitdauer gut berechnete; etwas zu lange oder etwas zu kurze Zeit konnte den Verlust des erstrebten Effekts zufolge haben. Es ist dies an einzelnen Exemplaren, bei denen die Farbe zu lange dem Scharf-Feuer ausgesetzt gewesen ist, erkennbar. – Auch war es nicht einfach, die richtige schwarze Farbe zu treffen. Man gebrauchte hierzu eine Mischung von Blau, Eisenfeilspänen und Kupferasche.

In Nevers hat man sich vergeblich bemüht, diese Farbe herauszubekommen, man erreichte nur ein unreines Braun. Mir sind einzelne Stücke bekannt, die die Monogramme von Wout oder Lambert van Eenhoorn oder von Adriaen Pijnacker tragen. Was diese in tiefem Schwarz und bunten Farben mit einer durchsichtigen Zinnglasur zu machen verstanden haben, ist ein Beweis für die grosse Begabtheit dieser drei Künstler.

Leider besteht über diese interessante Materie noch keine Literatur. Der grosse Kenner der Niederländischen Fayence, Prof. Fernand van Hudig, weist in seiner «Delfter Fayence» (Berlin 1929) nur sehr beiläufig auf die Existenz dieser Besonderheit hin. Im 19. Jahrhundert hat man hauptsächlich in Frankreich versucht, diese Epoche nachzumachen, und Fälschungen sind nicht selten.

## Un raro cimelio di maiolica faentina

del Prof. Giuseppe Liverani, Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza

Sin dal giugno del 1951 il Dr. Ducret di Zurigo ebbe gentilmente a comunicare, per gli schedari della fototeca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, l'avvenuto acquisto da parte del Museo delle scarpe Bally a Schönenwerd di un curioso cimelio di maiolica (*illustrazione a colori*). Si tratta di una scarpa di grandezza naturale – lunghezza totale cm. 29, lung. della suola cm. 22 – bassa, di bella forma allargantesi verso la punta, con accenno di pieghettatura al collo ed arricchita di due protomi leonine sul dorso e nel tallone. Tutta la superficie è dipinta a grottesche risparmiature nel fondo turchino intenso, con lumeggiature bianche, sullo smalto berettino, ad esclusione dei già citati mascheroni colorati in giallo ocra e di un medaglione riservato sulla punta. Entro il medaglione, la figura di un amorino ombreggiato pure in ocra, sdraiato su di un terreno verde chiaro contro un cielo giallo nel quale si spiega, in alto, un nastro con la scritta *Io penso e aspelro*. Nel fondo della scarpa, la iniziale *F* in turchino scuro.

La cosa non è straordinaria: abbastanza frequente è la rappresentazione di calzature sulla ceramica, specie del tardo Cinquecento, quando il gusto barocco conduce gli artisti alla esasperata ricerca di rappresentazioni insuete e, poi, in seguito, non soltanto nelle manifestazioni italiane, nobili o popolari, ma anche di altri Paesi, soprattutto dell'Olanda del Sei e del Settecento. È nota, infatti, la curiosa predilezione di quei maiolicari per le

forme strane: martelli, violini, piramidi, zoccoli e scarpe, gabbie, ecc. Lo stesso museo di Schönenwerd possiede, fra le tante altre, scarpe di ceramica, tanto di porcellana che di maiolica: fra queste, mi piace ricordare un calzare di officina dell'Italia media del tardo Cinquecento, che risente dell'influsso dei «bianchi di Faenza» (*Vedi riproduzione 2*).

Quello che sorprende è di trovare tale capriccioso cimelio nella produzione faentina del primo Cinquecento – perchè di capo faentino si tratta, come vedremo meglio in seguito – quando le forme sono ancora castigate, severe, eminentemente funzionali, ed il maiolicario non si concede alcuna libertà, neppure quella di muovere le superfici, come avverrà alcuni anni più tardi nelle fruttiere denominate «crespine» per l'increspatura, appunto, data alla superficie, e, più tardi ancora, coi «bianchi», nella pienezza della esplosione «barocca», che condurranno anche i maiolicari faentini ad una ricerca quasi patologica della forma estrosa: ne sono esempio piramidi, gabbie, busti, calamai con figure e balaustre, saliere a forma di barca, ecc.

Mi pare sufficientemente chiaro il carattere amoroso della semplice figurazione racchiusa entro il medaglione: pur nella difficoltà di una esatta interpretazione del motto sul nastro – *penso e spero?*, *penso e aspe(tte)ró?* – (il nastro piega fra la prima e la seconda parte della parola), nel putto alato mi sembra si debba vedere, anche pel suo atteggiamento, un amorino (sia pure senza



gli attributi della faretra e dell'arco) piuttosto che un angelo. Nel primo caso, la frase potrebbe esprimere il pensiero costante e l'attesa di un innamorato... paziente e fiducioso – curiosa, comunque, la strana foggia del messaggio, anche se possiamo ricordare riferimenti a sagome della ceramica classica frequenti in tutto il secolo decimosesto –; nel secondo – ma mi par meno probabile – la scarpa dovrebbe rappresentare un *ex voto*: più difficile però riescirebbe spiegare il cogitante angelo sdraiato «io penso» e «spero» o «aspetterò». Che cosa? la grazia? Come già ho detto, propendo a credere che l'angelo, per l'ignoto, forse timido committente, pensi ed attenda una grazia terrena, più che celeste.

\* \* \*

Il cimelio, che fece già parte della collezione Stein, è citato e riprodotto dal Chompret nel suo «*Répertoire de la majolique italienne*» (I pag. 73 e II, n. 489): appare esemplare cinquecentesco di ottima fattura, uscito da una bottega faentina dei primi decenni del secolo. Aggiungerò che rivela caratteri che consentono di avviare addirittura verso il tentativo di accostamento ad un complesso di opere abbastanza definito.

Nessun dubbio, direi, sulla sua faentinità: e non per la *F* del rovescio, che potrebbe, volendo, interpretarsi anche come l'iniziale del nome della città di Faenza: credo, infatti, che al rovescio delle maioliche faentine si possa trovare gran parte dell'alfabeto: piuttosto per la inconfondibile natura della decorazione a grottesca.

Introdotta nel repertorio maiolicario sin dall'ultima fase dello stile severo – teste il pavimento petroniano a Bologna, datato 1487 – quando il linearismo gotico-orientale accoglie i primi timidi elementi della classicità, preludio all'aura rinascimentale che permeerà l'espressione del secolo decimosesto, la grottesca assume nelle botteghe maiolicare del primo Cinquecento una importanza vie più crescente, sia come cornice alle scene dei valorosi anonimi maestri faentini del primo istoriato, sia quale decorazione a sè stante, che si stende su tutta la superficie del piatto o del vaso da decorare. E se, una volta accolta e divulgata nei centri di influenza faentina, assumerà inflessioni particolari come a Caffaggiolo, a Siena, a Deruta, a Casteldurante, sin che l'apporto raffaellesco non ne cambi struttura e tonalità nei centri del ducato d'Urbino dapprima, poi dappertutto, a Faenza la grottesca, dopo le libere, policrome manifestazioni del primo e parte del secondo decennio del secolo, si orienta in prevalenza verso una espressione monocroma riservata su fondo turchino intenso nel colore grigio «berettino» dello smalto aiutato da lueggiate a bianco di stagno, con maggiore o minore ricchezza di «figure» determinate, figure che il decoratore applica e varia con ricchezza di fantasia, mantenendo, però, qualunque sia la bottega dalla quale l'opera esce – ed il Grigioni («*La bottega del vasaio del bel tempo*», Faenza, 1937, pag. 10) accerta che una quarantina se ne contano a Faenza nel primo Cinquecento – un unitario, inconfondibile aspetto di faentinità. E che nell'accento decisamente coloristico, che è carattere costante della maiolica faentina di ogni tempo – anche dei «bianchi» – il turchino, col quale la grottesca svolge il suo gioco tonale, fosse per tutta la prima metà del secolo, il colore fondamentale, si ha prova anche nelle notevoli quantità di «*lasura*» che i maiolicari acquistavano presso mercanti tedeschi, in Baviera e altrove. Dei quali acquisti, teste ancora il Grigioni ed il Montenesi, ci mantengono ricordo i superstiti contratti notarili, quale quello del 23 maggio 1516 in cui appare che maestro Luca di Gubadino compera 50 libbre di colore azzurro da un Girolamo tedesco, o dell'ottobre del 1520, col quale il faentino Benedetto de Rani, abitante ad Augusta in «*tera tedeschi*» nomina procuratore Giovanni Marescalchi, mercante

faentino, per le operazioni di svincolo dell'azzurro da lui spedito a Faenza dalla Baviera (cfr. «Faenza» XII, 1924, p. 29 e ss.).

La nostra scarpa è ornata con repertorio ricco: mostri alati dal busto muliebre o virile desinente a fogliame o a coda di pesce, affrontati e reggenti o meno sul capo cesti con frutta e nell'atto di soffiare entro corni; mostri dal corpo di felino con lungo collo e testa di vecchio uomo dalle orecchie d'asino e zampe anteriori a fogliame, cavalcate o meno da puttini alati; cornucopie, delfini, girali con dischi e foglie, nastri, teste calve ecc. Il repertorio, insomma, che con maggiore o minore fedeltà riscontriamo su alcuni capi, soprattutto piatti, quali, fra altri, quello con Jupiter (?) e Mercurio al Victoria and Albert Museum di Londra (*Delange, Recueil de faïences italiennes*... pl. 52; *Rackham, Cat. n. 260*) e l'altro con suonatore di viola, già della Salting ed ora pure al V. A. M., (*Rackham, n. 261*); la coppa con la cosiddetta «Scuola di Atene» al Museo di Arezzo, datata 1524 (*Ballardini, Corpus, I, n. 153*) la brocchetta con la scritta *Ollio* e medaglione giallo con lo scudo Aldobrandini, datata 1531, al V. A. M. (*Ballardini, Corpus II, n. 1*); l'albarello con dischi figurati al V. A. M., già della Salting (*Rackham, n. 303*)... .

La quasi totalità delle predette opere, dipinte tanto su smalto bianco quanto su smalto «berettino», rivelano i caratteri di due maestri faentini dalla personalità sufficientemente definita: del monogrammista C. I. (*Rackham, Cat. V. A. M., ad vocem; G. Liverani, in «Faenza» fasc. 5, 1950*) e del maestro della coppa Bergantini – il «green man» del Fortnum – del quale già ebbero ad occuparsi chi scrive («Faenza» fasc. 1, 1939) e, più di recente, il *Rackham* («*Burlington Mag.*» april 1951).

Anteriore, il primo, di qualche anno – l'attività sua si può racchiudere fra il principio del secolo ed il 1535 – al secondo, del quale conosciamo pezzi datati dal 1524 al 1535, costanti nell'uso dello smalto bianco l'uno, del «berettino» l'altro, la nostra scarpa, dipinta, appunto, su smalto «berettino», non può che essere affiancata alle opere dell'ultimo dei due. Ed infatti altri elementi potrebbero suffragare l'accostamento anche se, per la limitazione della figurazione, non si possa con tranquillità parlare di vera e propria attribuzione. Ad esempio, il modo rotondeggiante di ombreggiare la grottesca, che appar grassa e senza durezza di contorno; la presenza di teste calve; il vezzo di risparmiare campi circolari sul fondo delle grottesche (si vedano la coppa Bergantini e il piatto con Alessandro e Diogene, datato 1535, già allo Schlossmuseum di Berlino: *Ballardini, Corpus, II, n. 173*) e la costanza del fondo giallo nell'interno di questi campi. Nella parca figurazione, la caratteristica capigliatura crespa del putto e l'ombreggiatura rotondeggiante delle sue carni, il nastro con la scritta, a pieghe rigide, che richiama quello della coppa Bergantini; l'iscrizione a lettere capitali umanistiche.

Elementi labili, questi, come già abbiam detto; i quali, però, riuniti, contribuiscono a dare alla scarpa del Museo Bally un aspetto che non la fa estranea al gruppo di opere del maestro della coppa Bergantini, al quale mi sentirei di accostarla.

(Prof. G. Liverani: Eine seltene Majolika aus Faenza im Ballymuseum. Schuhdarstellungen finden wir in der Keramik nicht selten, besonders im späten 16. Jahrhundert. Interessant aber ist, dass dieses kapriziöse Modell aus Faenza zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden ist, zu einer Zeit, als noch in Faenza ein strenger und beherrschter Stil waltete, und sich der Künstler keine spezielle Freiheit erlauben durfte. Die Malerei hat profanen Charakter, der Putto mag viel eher ein «amorino» sein als ein «angelo». Im ersten Fall mögen die Worte: penso et spero (?) erwartungsvoll Ausdruck sein eines Liebenden, der eine irdische Gunst erwartet. Ohne jeden Zweifel stammt der Schuh aus Faenza. Das F braucht nicht die Stadt Faenza zu bedeuten, auf zeitgenössischen Stücken finden sich verschiedene Buchstaben des Alphabetes. Nach Vergleichen, nach der Farbe und dem Dekor ist die Entstehung dieses seltenen Schuhs auf 1535 anzusetzen. Er stammt aus der «Bottega della coppa Bergantini».)