

Kunst kommt von Können oder von Kennen her (nosse aut posse), vielleicht von beiden, wenigstens muß sie beides in gehörigem Grad verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum trauet; wer kann ohne zu kennen, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet beides. (L'arte deriva dalla capacità di fare o dal sapere (nosse aut posse), forse da entrambi, perlomeno deve combinare tutte e due le cose nella giusta proporzione. Colui che sa senza sapere fare è un teorico cui difficilmente ci si affiderà per le cose da sapersi fare; chi sa fare senza conoscere è soltanto una persona pratica o un artigiano; il vero artista combina entrambe le cose) (J. Gottfried Herder, *Kalligone*, 2, cap. 1,3]

Sono passati ormai vent'anni dal 1996, quando il comitato scientifico del Centro Ligure per la Storia della Ceramica scelse di dedicare gli studi da presentare al XXIX Convegno Internazionale al tema *La ceramica nell'iconografia, l'iconografia nella ceramica. Rapporti tra ceramica e arte figurativa*<sup>1</sup>.

Malgrado il suo fascino, questo interessante connubio non era fino quel momento riuscito a ritagliarsi uno spazio da protagonista ed era rimasto in qualche modo relegato ai margini delle ricerche, sia di coloro che si dedicavano a studi di tipo storico-artistico, sia degli archeologi e dei ceramologi che si occupavano di reperti di scavo o di materiali conservati nelle collezioni museali o private. Tra coloro che si erano sforzati di accertare fino a che punto le stoviglie illustrate negli affreschi e nelle tavole trovassero conforto nei reperti materiali e che avevano dimostrato un certo interesse per le ceramiche di origine toscana, può essere ricordato Henry Wallis che, agli inizi del secolo scorso, aveva riservato un capitolo del suo volume *The art of precursors: a study in the history of early Italian majolica* alle ceramiche nei dipinti e nella scultura<sup>2</sup>. Presto fu chiaro che l'iconografia poteva fungere, pur con le dovute cautele, da indicatore cronologico per la comparsa e il periodo di utilizzo dei manufatti ceramici. Studiosi di formazione diversa, come Eros Biavati<sup>3</sup>, David Whi-

<sup>1</sup> Convegno internazionale della ceramica 1996.

<sup>2</sup> Wallis 1901: 80 sgg.

<sup>3</sup> Biavati 1947: 59-64. Nei decenni precedenti, altri ceramologi di fama internazionale, come Giuseppe Liverani e Gaetano Ballardini, non avevano mancato di dedicare qualche pagina a maioliche di diversa origine raffigurate in dipinti italiani, fiamminghi e spagnoli: cfr. Liverani 1921, 1925, 1936: 54-56, 1940: 51-55; Ballardini 1921a, 1921b, 1924, 1928.

tehouse<sup>4</sup>, Ellen Callmann<sup>5</sup>, Cinzia Nenci<sup>6</sup> e Anna Moore Valeri<sup>7</sup>, tentarono nel tempo di fare interagire le informazioni desumibili dalle fonti materiali con quelle iconografiche. Alcune considerazioni furono espresse nel 1978 dallo storico dell'economia Marco Spallanzani in relazione alle *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*<sup>8</sup> e ancora di recente egli si è servito in modo sistematico dei dipinti toscani per studiare le maioliche importate dalla Spagna<sup>9</sup>. Agli inizi degli anni Ottanta, l'archeologo medievista Riccardo Francovich aveva pubblicato il suo volume su *La ceramica medievale a Siena e nella Toscana meridionale* dedicando alcune pagine alle fonti iconografiche bassomedievali<sup>10</sup> e solo due anni prima erano stati i bacini ceramici delle chiese marchigiane, le pitture murarie di Tolentino e i ritrovamenti di Montalcino e Assisi, a dare ad Hugo Blake l'occasione di coniugare la ricerca sui materiali con quella sulle fonti artistiche<sup>11</sup>. Quest'interesse per il dialogo tra i due tipi di documentazione, lo studioso lo espresse ancora alla fine degli anni Novanta e agli inizi del nuovo millennio quando la sua attenzione si era ormai spostata verso le ceramiche d'importazione nell'Europa nord-occidentale<sup>12</sup>.

Oltre ad un contributo di Catia Renzi Rizzo sui *Contenitori da cantina nella iconografia medievale pisana e toscana*<sup>13</sup>, nel corso del sopra ricordato Convegno di Albisola fu presentata da Silvia Amici una sintesi molto stringata di un lavoro più ampio svolto dalla studiosa su *La ceramica nell'iconografia Toscana dal XII al XV secolo*<sup>14</sup>. Fatta eccezione per le ricerche di Anna Moore Valeri<sup>15</sup>, gli studi pubblicati in seguito, come quelli di Blake e Spallanzani menzionati sopra<sup>16</sup>, hanno preferito focalizzare l'attenzione da un lato sulla ceramica toscana nell'iconografia dell'Europa centrale e dall'altro sui manufatti fittili d'importazione riprodotti nell'arte locale. In entrambi i casi questi temi, sviluppati con profondo rigore scientifico, restano però circoscritti a determinate tipologie vascolari che mettono in risalto soltanto alcuni aspetti delle società che ne commissionarono la produzione o l'acquisto.

È nato da qui il progetto<sup>17</sup>, approfondito nelle pagine a seguire, di affrontare un tema carezzevole quanto complesso, che coniughi le fonti ico-

<sup>4</sup> Whitehouse 1972: 209-235; 1976: 185-190.

<sup>5</sup> Callmann 1982: 629-631.

<sup>6</sup> Nenci 1988: 25-28. Pur non essendo legato alla Toscana, può essere ricordato in questo contesto anche il lavoro di Varriano 1986: 218-224.

<sup>7</sup> Moore Valeri 1984: 477-500; 1989: 159-167; 1996: 213-220; 1999: 40-53; 2002a: 54-60.

<sup>8</sup> Spallanzani 1978a.

<sup>9</sup> Spallanzani 2006: *passim*.

<sup>10</sup> Francovich 1982: 51-62.

<sup>11</sup> Blake 1980: 91-152; 1981: 15-33.

<sup>12</sup> Blake 1999: 23-57; Blake, Hughes 2003: 447-454.

<sup>13</sup> Renzi Rizzo 1996: 143-150.

<sup>14</sup> Amici 1996: 151-158.

<sup>15</sup> Vedi nota 7.

<sup>16</sup> Vedi note 8-9 e 11-12.

<sup>17</sup> Alcuni argomenti sono già stati toccati da chi scrive in Degasperì 2013.

nografiche con i dati materiali e, in seconda battuta, con i documenti scritti: l'intento è quello di cercare di fare dialogare tra loro i vari tipi di fonti in modo tale da potere integrare proficuamente le informazioni da esse desumibili. Le riflessioni si concentreranno sulla Toscana del XIV e del XV secolo, un periodo in cui, grazie all'abbandono della 'staticità' che aveva contraddistinto la pittura precedente la seconda metà del Duecento, gli artisti operanti sul territorio esploravano a fondo il problema della spazialità e, preoccupandosi di rendere verosimili gli ambienti da loro raffigurati, dedicavano una particolare attenzione all'arredamento ed ai complementi d'arredo, la cui giustapposizione conferiva alle scene un senso di ordinaria quotidianità. In tal modo i maestri dell'arte toscana non hanno soltanto dato prova della loro capacità e volontà di catturare certi dettagli presenti nella realtà che li circondava ma, usandoli per rendere più gradevoli le loro figurazioni, ci hanno tramandato importanti testimonianze di un periodo di grande crescita culturale della regione che non tardò a riflettersi sui gusti e sulle necessità di una committenza sempre più consapevole delle proprie facoltà economiche ed intellettuali e, di conseguenza, esigente nei confronti di un mercato che si sforzava di soddisfarne le richieste in modo tempestivo ed appropriato. Ben inserita non soltanto in un contesto di contatti interregionali ma anche di relazioni di più ampio respiro, la Toscana aveva ormai assunto un ruolo da protagonista sia negli intensi scambi che si svolgevano nel bacino del Mediterraneo sia in quelli che le permettevano di accedere ai ricchi mercati dell'Europa centro-occidentale<sup>18</sup>.

Lo scopo del lavoro è quello di dare la giusta luce alle potenzialità dell'iconografia, cercando di comprendere in che misura si riescano a individuare, sulla base dei pochi esempi analizzati, aree culturali che, quantunque caratterizzate da confini sfumati sia in termini geografici che temporali, risultano archeologicamente piuttosto ben definite<sup>19</sup>. La ricerca intende stabilire quanto le raffigurazioni di certi dettagli inerenti la vita di tutti i giorni, nello specifico quelli tratti dal mondo della ceramica, rappresentino un riflesso della quotidianità o piuttosto il frutto di sentimenti legati alla curiosità, allo stupore, all'ambizione o alla bellezza degli oggetti. Nel tentativo di ricomporre un quadro delle stoviglie usate nel lasso di tempo analizzato, si è potuto mettere in risalto come l'iconografia sia in grado di integrare le nostre conoscenze sui corredi ceramici dell'epoca e sull'ambito sociale di utilizzo; ciò soprattutto in considerazione della possibilità di potersi avvalere di fonti che, a differenza delle ceramiche la cui datazione è in genere piuttosto ampia e difficilmente inferiore al quarto di secolo, dispongono il più delle volte di attribuzioni cronologiche puntuali o tutt'al più racchiuse entro un decennio. Già nel 1996, Silvia Amici aveva richiamato l'attenzione sui limiti posti dall'iconografia per lo svolgimento

<sup>18</sup> Cfr. cap. 5.

<sup>19</sup> Vannini 2002.

di un lavoro di questo tipo<sup>20</sup> e si è effettivamente potuto appurare come l'identificazione e la distinzione di elementi e modelli richieda la massima cautela a causa del fatto che alcuni manufatti possono essere stati riprodotti in maniera più o meno fedele in funzione dell'episodio narrato. Sono numerose le illustrazioni in cui forma e tipologia vascolare non sono descritte al punto da poter essere riferite a produzioni a noi attualmente note. Sono tuttavia cospicue anche quelle in cui le stoviglie risultano ben distinguibili come prodotti toscani oppure come manufatti di importazione, giunti nella regione dopo essere stati costretti a viaggi più o meno lunghi. La possibilità di rintracciare, nei dipinti prodotti anche a distanza di diversi decenni, le medesime tipologie ceramiche, rende ragione della scelta di condurre l'indagine all'interno di un ambito cronologico esteso su due secoli. Ciò ha permesso di raccogliere indicazioni sullo sviluppo e sull'uso di determinati recipienti e di osservare come, analogamente a quanto si riscontra tra i materiali archeologici, si evolessero morfologie e decori, come alcune tipologie venissero sostituite e come altre restassero ancorate a tradizioni antiche. Forme vascolari simili raffigurate in opere realizzate in momenti e da scuole diverse, confermano come i confini culturali della produzione ceramica non coincidessero sempre con quelli politici.

La selezione di dipinti proposta in questo lavoro è tutt'altro che esaustiva rispetto alla quantità di opere che recano tracce di manufatti ceramici ma, offrendo alcuni spunti di riflessione, essa ha permesso di segnalare qualcuna delle numerose forme e tipologie vascolari che, attestate archeologicamente, sono state fissate dalla mano dei maestri attivi nel periodo in questione (tabb. 1-6).

Consapevoli delle difficoltà e dei limiti interpretativi imposti non soltanto dalle origini geografiche degli artisti, dalle loro esperienze, dai loro spostamenti e dalle scelte individuali, ma anche dalle dimensioni spesso ridotte delle illustrazioni, si è cercato di spaziare tra ambienti diversi, sia privati che di natura commerciale. Per fare ciò ci si è spinti oltre le porte d'ingresso delle abitazioni e delle botteghe e si è colta l'occasione per osservare come le notizie relative ai locali domestici meno nobili, come le cucine e le dispense, giungano a volte in modo inaspettato sullo sfondo di scenari estranei all'ambito casalingo. Si è infine dato spazio a quelle che sono state riconosciute come ceramiche d'importazione, sia arrivate da oltremare che da poche centinaia di chilometri. E proprio in questo contesto non poteva mancare un accenno alle ceramiche italiane – e in particolare toscane – fatte arrivare, per motivi diversi e non sempre del tutto chiari, in terre straniere. La necessità di sottolineare non soltanto l'importanza dell'ambiente culturale di formazione e di attività dell'artista, ma anche quello dell'interesse risvegliato e del fascino esercitato

<sup>20</sup> Amici 1996: 151 sgg.

dalla bellezza di certe stoviglie, ha indotto ad oltrepassare di quando in quando i limiti geografici e temporali fissati nel titolo.

Quanto il concetto di 'bellezza' abbia influito sull'iniziativa di riprodurre determinate ceramiche a discapito di altre, lo si intuisce da una serie di opere, sia toscane che no. Ed è stata proprio questa consapevolezza ad avere suggerito il titolo nella cui definizione si è voluto evitare di considerare i recipienti in terracotta nella loro semplice veste di 'oggetti della quotidianità'; seguendo un percorso di contestualizzazione delle ceramiche, sia sotto il profilo storico-geografico sia da un punto di vista culturale, si è cercato di decifrare e di tradurre il pensiero e l'intenzione dell'artista che, facendo scorrere il pennello sulla tela, sul legno, sulla carta o sull'intonaco, le ha immortalate ed elevate a oggetti carichi di dignità artistica. In fondo, lo stesso termine di 'artigiano' deriva da quello di 'arte'<sup>21</sup> e come chiariva Johann Gottfried Herder<sup>22</sup>, il verbo *können* – da cui *Kunst* (arte) – abbracciava e tuttora racchiude una serie di significati che implicano il sapere, il conoscere, l'aver la capacità di fare qualcosa: i numerosi prodotti giunti difettosi sui mercati oppure scartati direttamente in fase di produzione, confermano come l'arte della ceramica non potesse prescindere da una profonda conoscenza della materia e della tecnologia produttiva. Ma che l'intenzione degli stessi artigiani della ceramica dovesse a volte andare oltre l'utilità e la funzionalità dei manufatti, lo testimoniano l'avvenenza e la complessità di determinati progetti ornamentali che si ritrovano, da un certo momento in poi, soprattutto nelle stoviglie maiolicate e che riflettono gusti, aspettative e ambizioni della società toscana agli albori del Rinascimento.

## Ringraziamenti

Vorrei esprimere la mia gratitudine a tutti coloro che si sono adoperati affinché questo lavoro potesse giungere a compimento.

Ci tengo a ringraziare innanzitutto le persone e le istituzioni che hanno gentilmente dato il consenso ad utilizzare le immagini dei dipinti e dei manufatti.

Un sentito ringraziamento va a Guido Vannini della cattedra di Archeologia Medievale (Università di Firenze), che non solo ha messo a disposizione i materiali degli scavi condotti sotto la sua direzione a Prato (chiesa di San Domenico, Palazzo Banci Buonamici) e nei castelli di Poggio della Regina e di Rocca Ricciarda, ma, sostenendo fermamente il mio lavoro, ha contribuito in maniera determinante alla realizzazione della pubblicazione.

Sono inoltre molto riconoscente ad Alessandro Bagnoli della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio per le province di Siena, Grosseto e Arezzo e

<sup>21</sup> Springer 2014, s.v. *kunnan*, *Kunst*.

<sup>22</sup> Herder 1880: 2, capp. 1, 3.

ad Alessandro Alinari per i preziosi consigli che hanno concorso a migliorare la stesura dell'opera. Un grazie anche ad Ella e Nadia che, con grande pazienza, hanno dedicato tempo alla lettura del manoscritto incoraggiandomi ad andare avanti nel mio progetto.

Vorrei concludere esprimendo la più profonda gratitudine alla mia famiglia, senza la quale non avrei mai trovato la forza di portare a termine questo libro.