archeologia

Il Museo Archeologico Ambientale di San Giovanni in Persiceto
La sezione rinascimentale

di Cinzia Cavallari

Le fornaci

Nella sezione rinascimentale del Museo Archeologico di San Giovanni in Persiceto (primo piano, sale 8-9-10, vetrine 1-2-3) viene esposta una selezione dei numerosi materiali provenienti da scavi archeologici, che indiziano la presenza in città di tre fornaci: presso l'area del Palazzo Comunale, infatti, erano ubicati i resti delle strutture murarie di due impianti produttivi, mentre in alcuni edifici di via Rambelli sono state intercettate le tracce di una terza fornace, purtroppo quasi completamente distrutta.
La produzione più antica (prima metà XVI secolo) individuata negli scavi effettuati nel 1981 nell'area del Palazzo Comunale (ceramica graffita rinascimentale, affiancata da una produzione di contenitori da fuoco in ceramica invetriata) sembra riconducibile ai primi due impianti. Alla fornace di via Rambelli sembrano invece attribuibili i materiali più recenti; l'ipotesi appare suffragata dal rinvenimento di ceramiche anche all'interno della struttura e dalle fonti d'archivio, che attestano in quella zona la presenza di una famiglia di vasai dal terzo venticinquennio del XVI a buona parte del XVII secolo.
La produzione tipica delle fornaci di San Giovanni è costituita dalle ceramiche ingobbiate e invetriate, mentre i rinvenimenti di ceramica smaltata sono riconducibili a importazioni dalla Romagna, in cui Faenza e Forlì costituivano i principali centri produttivi.
Le fornaci di San Giovanni presentano le stesse caratteristiche degli impianti produttivi coevi: sono composte da una camera inferiore di combustione (il focolaio), nella quale viene introdotta la legna, e di una camera superiore di cottura ove vengono collocati i manufatti da cuocere (**fig. 1**). I fori alla sommità della fornace servono per lo scarico dei fumi, quelli sulle fiancate (vedette) per controllarne la temperatura interna. Le tecniche di lavorazione e gli strumenti utilizzati sono descritti dettagliatamente in un manoscritto, pubblicato a stampa solo nel 1857: si tratta de *Li tre libri dell'arte del vasaio*, un trattato scritto da Cipriano Piccolpasso su commissione del cardinale Turnone verso la metà del XVI secolo.
La materia prima per fare la ceramica è la terra o argilla, che si

trova abbondantissima in natura, raccolta da cave (adatta soprattutto per le ingobbiate) o lungo i corsi d'acqua (nei depositi che si formano dopo le piogge); il Piccolpasso descrive impianti atti a favorire la raccolta dell'argilla, dotati del sistema delle vasche comunicanti.

Alcune componenti particolari vengono sicuramente importate, come le terre bianche, necessarie per la tecnica dell'ingobbio, presenti a Vicenza o a Siena. L'argilla veniva depurata e stagionata, poi battuta con ferri su tavole e infine impastata (*"diligentemente con mano la si rimeni a guisa che sogliono fare le nostre donne la pasta per il pane.."*, Piccolpasso).

Portata così al giusto grado di umidità la terra si prestava per essere lavorata al tornio o ruota o con stampi in gesso.

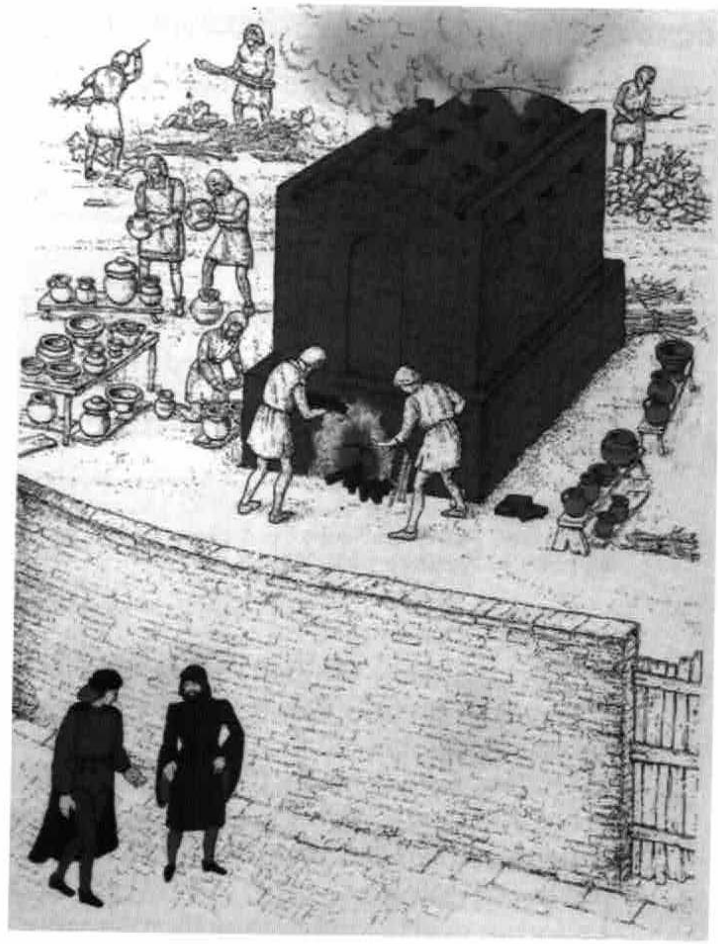

Fig. 1. Ricostruzione della fornace di via Rambelli in attività (disegno di Agnese Mignani) (da Pierangelo Pancaldi, Silvia Marvelli, Marco Marchesini, Museo Archeologico Ambientale. Guida, San Giovanni in Persiceto (BO) 2004, p. 45)

Una volta foggiati e rifiniti gli oggetti venivano perfettamente essiccati, quindi posti in fornace, dove, sottoposti a una cottura di 900°-950° circa, assumevano le caratteristiche della terracotta; le terrecotte destinate a essere rivestite, vengono chiamate *biscotto*, anticamente *bistugio*.

La seconda cottura dei "biscotti" con rivestimento vetroso (ingobbiate, invetriate o smaltate) richiedeva strumenti sofisticati di protezione: il vasellame veniva collocato entro elementi cilindrici, le caselle, dotate di aperture sulle pareti e anche sul fondo, al fine di favorire la circolazione dei gas; le forme ceramiche impilate nelle caselle erano separate da distanziatori, solitamente a forma di treppiede, ottenuti a stampo (**fig. 2**), che

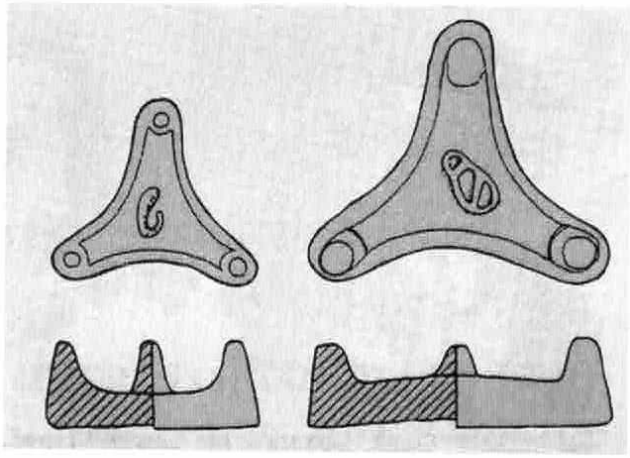

Fig. 2. Disegno di treppiedi distanziatori con simboli apotropaici (da Pierangelo Pancaldi, Silvia Marvelli, Marco Marchesini, Museo Archeologico Ambientale. Guida, San Giovanni in Persiceto (BO) 2004, p. 45)

a cottura ultimata venivano staccati con un leggero colpo. Per evitare che tali strumenti lasciassero segni troppo evidenti si cercava di utilizzare treppiedi dalle punte molto aguzze (perfezionate a mano).
Il cospicuo numero di elementi rinvenuti a San Giovanni ci consente di individuare diverse varianti dimensionali e svariati segni realizzati a crudo, oppure ottenuti mediante matrice sul fondo del treppiede: stelle, fiori, sferette, simboli fallici. Questi simboli erano probabilmente elementi di identificazione, anche se relativamente alla loro interpretazione è possibile soltanto formulare ipotesi: si tratta forse di segni del foggiatore per i conteggi finali delle quantità prodotte, oppure di elementi distintivi delle diverse misure delle forme che dovevano sorreggere o della produzione di diverse fabbriche che per comodità si aggregavano per la cottura.
Le forme aperte venivano principalmente impilate all'interno del forno con l'imboccatura verso il basso; una conferma a ciò deriva dalle colature di vetrina presenti sulla superficie interna dei distanziatori, posizionati quindi con le punte rivolte verso l'alto.
L'osservazione dei recipienti legati all'utilizzo dei distanziatori evidenzia la netta prevalenza di segni lasciati su forme di medie dimensioni (piatti, ciotole e scodelle), mentre risultano più rari su forme più piccole, evidentemente impiegate come riempitivo degli spazi vuoti all'interno del forno. In alcuni contesti (Liguria, Albisola) si è osservato che se i treppiedi distanziatori non si rompevano al momento del distacco, potevano essere riutilizzati in modo esasperato, fino alla quasi totale consunzione delle punte.
Oltre alla produzione di vasellame, le tecniche del graffito e dello smalto venivano adottate anche nella produzione di mattonelle di rivestimento parietale e pavimentale; verso la fine del XV secolo alcuni manufatti attestano iconografie e motivi decorativi affini a quelli della produzione delle forme ceramiche.

Le classi ceramiche:

La ceramica invetriata

Si tratta di ceramiche con una copertura a base silicea, con fondenti al piombo (la vetrina veniva applicata in seconda cottura e solo eccezionalmente in prima). La vetrina poteva essere incolore oppure colorata con ossidi: posta all'interno conferiva impermeabilità al pezzo, mentre all'esterno aveva una funzione essenzialmente decorativa. Le invetriate sono sia da fuoco sia da mensa.

Le invetriate da fuoco sono presenti nel Tardo Medioevo mentre quelle da mensa vengono surclassate dalle prime produzioni in maiolica e dalle ingobbiate, pur continuando la loro esistenza.

Le invetriate da fuoco proseguono con una loro autonomia; in un primo tempo venivano invetriate solo internamente per l'impermeabilizzazione, successivamente, a partire dal Cinquecento, venivano rivestite anche all'esterno, a volte con decorazioni a fasce con ingobbio. I contenitori venivano posti a fianco del fuoco, come confermano le macchie di fumo contrapposte al manico nelle forme che dalla fine del 1300 continuano sino all'età moderna.

La ceramica smaltata

Un altro tipo di rivestimento è costituito da una vetrina piombifera con aggiunta di stagno, la cui presenza conferisce loro un colore bianco uniforme, sul quale viene in seguito dipinta una decorazione ottenuta con ossidi colorati e poi sottoposta a una seconda cottura.

Nell'Italia centro-settentrionale le prime produzioni sono datate alla seconda metà del Duecento e sono dette maioliche arcaiche, i



Fig. 3. Fiasca da pellegrino in ceramica ingobbiata (foto fornita da C. Cavallari)

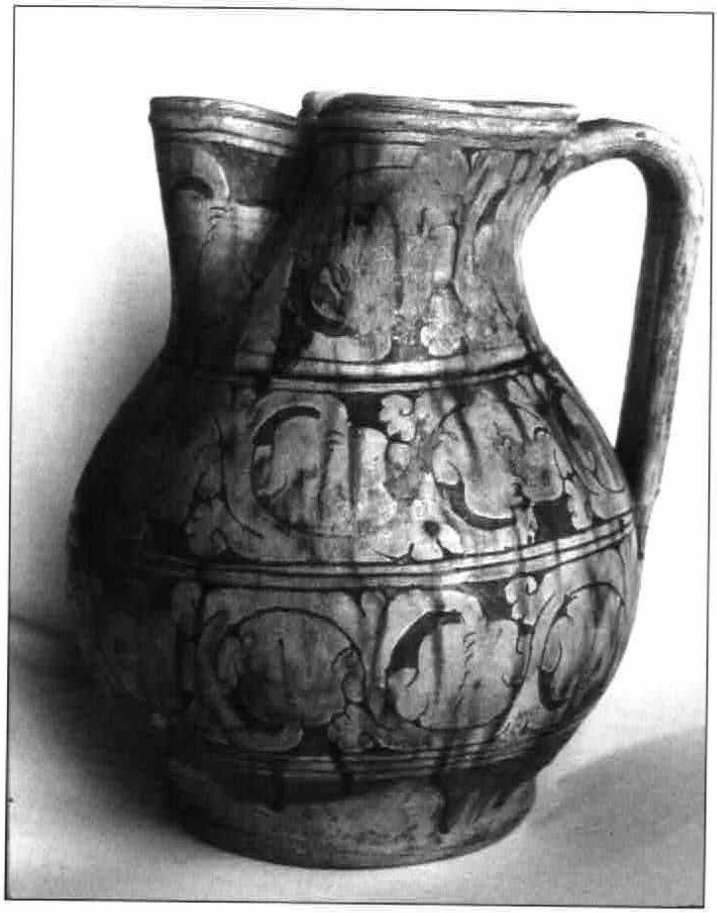

Fig. 4. Boccali in ceramica graffita (foto fornita da C. Cavallari)

cui esemplari più antichi sono decorati con ossidi di manganese (bruno) e rame (verde), su vetrina a base stannifera; altre produzioni, diffuse dalla fine del Trecento in Romagna sono le "Zaffere a rilievo", le smaltate appartenenti alla famiglia "Gotico-floreale", le smaltate "alla porcellana" caratterizzate dall'uso del blu (inizi-oltre metà XVI secolo), le smaltate policrome. Infine, nel gruppo delle smaltate "berettine" sono riunite maioliche che presentano come fondo uno smalto azzurro o blu (metà-fine XVI secolo). I centri produttivi principali sono ubicati in Romagna; tuttavia, dopo la metà del XVIII secolo, alcuni centri, quali Bologna, Colle Ameno a Sasso Marconi e Sassuolo incominciarono a realizzare le prime maioliche, divenendo estremamente competitivi sul mercato.

La ceramica ingobbiata

La fase di seconda cottura della ceramica prevedeva diversi tipi di rivestimento: la terra bianca di Vicenza (località dalla quale ancora oggi viene estratta), o ingobbio (un'argilla calcarea che, essendo priva di ossido di ferro, risulta a seguito della cottura totalmente bianca). L'ingobbio, preventivamente macinato al mulino, veniva disciolto in acqua e poteva essere applicato agli oggetti crudi. La produzione delle ceramiche ingobbiate (**fig. 3**) è estremamente varia: venivano prodotti esemplari dipinti (monocromi o policromi, dipinti, marmorizzati, a maculazione) e graffiti (**fig. 4**), ottenuti incidendo la superficie dell'ingobbio in modo da mettere a nudo l'argilla sottostante mediante una punta sottile oppu-

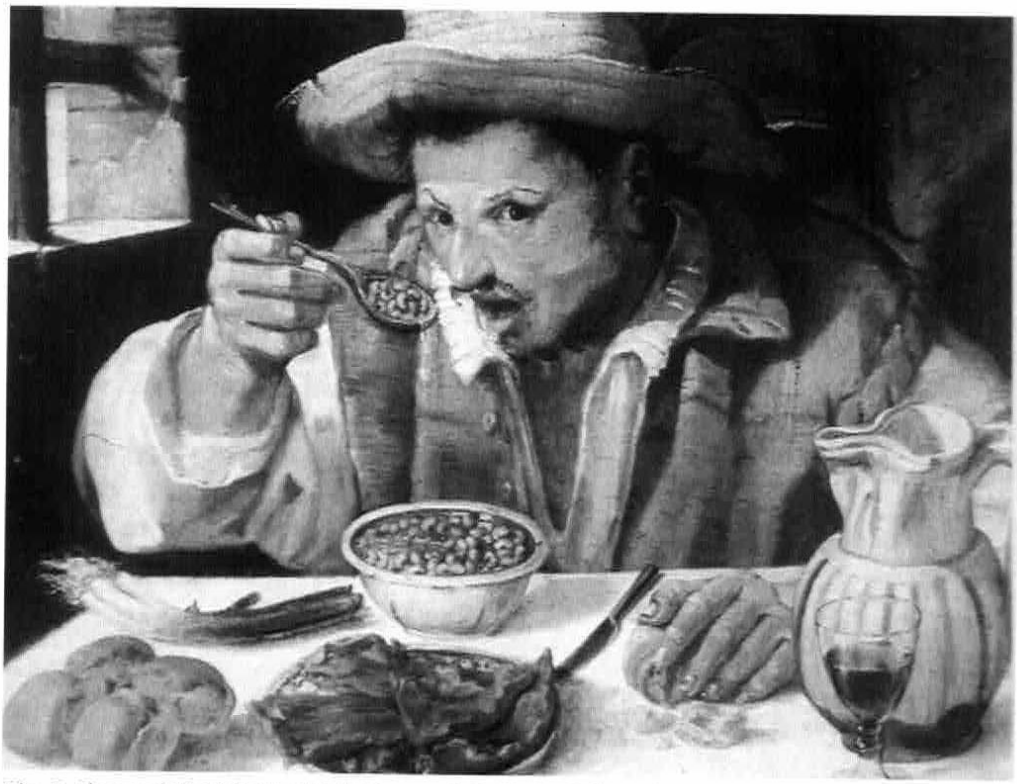

Fig. 5. Il mangiafagioli (Annibale Carracci, Galleria Colonna)

re una stecca. Il manufatto veniva collocato nel forno per una prima cottura; una volta raffreddato esso veniva colorato con ossidi metallici, quali il giallo ferraccia e il verde ramina ma non mancano altri colori come il bruno, ottenuto con il manganese, o il blu cobalto; non mancano attestazioni di questa tipologia di vasellame nella coeva pittura (**fig. 5**). A protezione del manufatto si stendeva in seguito una vernice piombifera, che nella successiva cottura conferiva alla ceramica il caratteristico effetto di lucentezza e trasparenza.

La ceramica "graffita rinascimentale"

Verso la fine del XV secolo nel vasellame ceramico si coglie un mutamento radicale nel repertorio iconografico della ceramica graffita, in cui vengono introdotti nuovi temi, che traggono ispirazione da modelli pittorici, da miniature e dalle incisioni: questa produzione è nota come "graffita rinascimentale". Frequente è la raffigurazione di busti virili o muliebri, chiaramente influenzata dalla coeva ritrattistica (**fig. 6**), alla quale rimandano anche le ricche ed eleganti acconciature. Tali ritratti realizzati sul vasellame graffito (ma anche smaltato) assolvevano solitamente

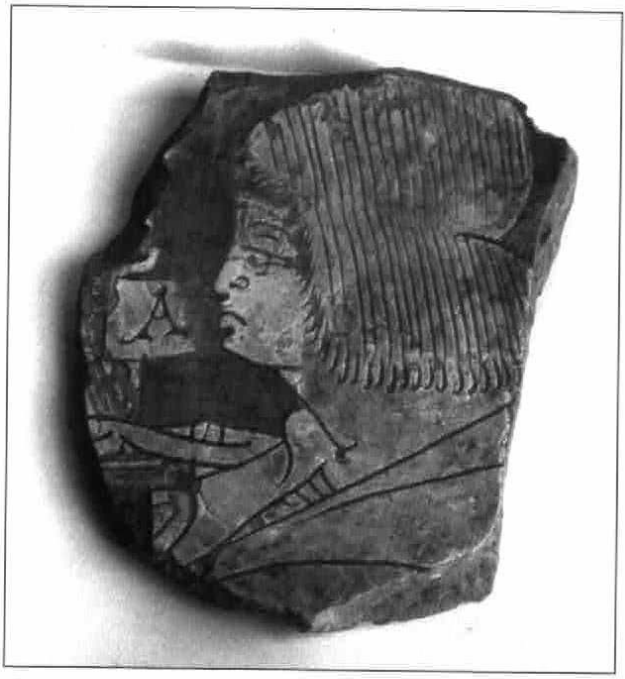

Fig. 6. Frammento di piatto in ceramica graffita con ritratto (foto fornita da C. Cavallari)

a una precisa funzione "amatoria", poiché questi manufatti venivano dedicati e offerti quali doni nuziali o di fidanzamento (*gamelii*) ai futuri sposi. A suffragare tale interpretazione intervengono altri riferimenti simbolici: l'ambientazione (recinto intrecciato come sfondo, ideale *hortus conclusus* allusivo alla fedeltà), la coniglia gravida, beneaugurante, e il cuore trafitto, riconducibile alle pene d'amore.

Talvolta negli esemplari del filone "amatorio" le figure esprimono mediante un cartiglio il sentimento rivolto all'amante: la parola che ricorre più frequentemente è *AMORE* o *AMOR*, ed è piuttosto diffuso il nome dell'innamorata seguito dal classico aggettivo *BELLA*. Gli ambienti culturali curtensi diffondono fuori del "palazzo", tra la popolazione, i simboli di più facile presa e rappresentazione, tra i quali prevalgono i ritmi dei giochi amorosi; da qui l'imitazione e la conseguente ricerca di identità che la borghesia emergente persegue nel confronto quotidiano con le classi nobili dominanti.

Le produzioni graffite evidenziano un processo evolutivo che raggiunge il culmine agli inizi del XVII secolo: i temi decorativi sono in questo periodo costituiti prevalentemente da motivi vegetali, raffigurazioni paesaggistiche, stemmi, sigle e simboli. I motivi centrali (ritratti sempre più stilizzati e corsivi, stemmi familiari ed elementi zoomorfi e vegetali) presentano, nell'ambito di un radicale impoverimento stilistico, soltanto lontane affinità con le produzioni del XVI secolo, mentre emergono alcune analogie iconografiche con altre tipologie produttive (gli stemmi familiari presenti nelle ceramiche graffite vengono presumibilmente mutuati dai "bianchi", le smaltate faentine e bolognesi).

Le ceramiche conventuali

Il repertorio decorativo delle ceramiche rinascimentali risulta sostanzialmente laico fino alla fine del XV secolo, momento in cui sono attestati temi religiosi nella produzione delle cosiddette graffite monocrome "conventuali". Questa classe ceramica, destinata ai consumi delle comunità monastiche, è contraddistinta da una notevole austerità esecutiva, riconducibile non solo alle disponibilità finanziarie dei committenti ma anche a precise scelte ideologiche. La diffusione nella seconda metà del Cinquecento delle graffite monocrome va inquadrata in un fenomeno complesso in cui non sembrano estranei i movimenti del dissenso religioso generati dal Concilio di Trento: tra i protagonisti della riforma tridentina si distingue il cardinale bolognese Gabriele Paleotti, il quale, in aperto contrasto con le classi dominanti, permeate di cultura classica e di miti pagani e dedite all'ostentazione della propria ricchezza, cercò di diffondere un ritorno alla semplicità e all'austerità della vita religiosa.

Nel Quattrocento il vasellame smaltato e graffito a destinazione religiosa e conventuale assume all'interno del volume produttivo delle botteghe italiane un ruolo economico estremamente importante, che porta a un notevole aumento di queste tipologie, chiaramente riconoscibili per le scelte ideologiche e iconografiche. Tra i temi decorativi di questo vasellame diventano molto popolari i simboli della Passione (a volte anche solo il Calvario con la croce e i tre chiodi) ma soprattutto il trigramma di Cristo, assunto e diffuso in seguito alla predicazione di san Bernardino da Siena, il santo francescano canonizzato nel 1450, fervente propagatore della devozione al Nome divino. Questo simbolo (il trigramma "YHS", in origine abbreviazione del nome greco di Gesù, ΥΗΣΥΣ, traslitterato in latino IESUS) è attestato in numerosi esemplari rinvenuti in Emilia Romagna e in molte altre aree regionali italiane. D'altronde esso si adattava bene alla parola del santo che predicava di limitare il lusso e le doti, e il suo trigramma IHS si adeguava al clima moralizzante che, almeno sulla carta, veniva incontro alle disposizioni suntuarie di molti Comuni.

> “*Là dove noi non siamo, si sta bene. Nel passato noi non ci siamo più, ed esso ci appare bellissimo.*”
>
> P. Cechov, scrittore russo, 1860-1904