

Tratto da: GINO BARIOLI (a cura di), *Mostra dell'antica ceramica di Este, 11 settembre - 4 novembre 1960*, catalogo della mostra.

LA CERAMICA DI ESTE NEI SECOLI XVIII E XIX

Nell'ampio e nobile panorama che, durante il secolo XVIII, raccoglie la rinascita della ceramica veneta, Este è rappresentata da una serie di manifatture e di artisti che debbono essere senz'altro giudicati di primo piano.

Già le due mostre veneziane del 1936 e del 1939 hanno dato un volto a questa produzione atestina.

Gli scritti successivi, del Baroni e del Morazzoni soprattutto, hanno chiarito alcuni aspetti che erano rimasti nella penombra.

Grandemente attesa fu per molto tempo la pubblicazione delle memorie e delle schede che, in lunghissimo tempo e con viva passione, aveva raccolto Adolfo Callegari: ora finalmente, ed è bello darne la notizia in questa circostanza, quei manoscritti vedranno la luce per merito dell'Amministrazione Comunale di Este, che ne ha fatto l'acquisto, e per lo stimolo di Leonida Gorlato il quale sta diventando il padre putativo della ceramica atestina antica e di quella moderna.

Questa mostra pertanto vuole mettere a fuoco una volta ancora, e possibilmente con maggiore precisione di quanto non sia stato possibile nel passato, gli aspetti caratteristici di una produzione la quale si distingue molto spesso dalle coeve uscite dai centri vicini di Bassano, delle Nove, di Vicenza e di Venezia, ma talora con esse si confonde.

Dopo un lungo silenzio la ripresa della ceramica atestina è un fatto che somiglia molto alla nascita di Minerva: improvvisamente appaiono le manifatture del Brunello, come dal cervello di Giove, già in grado di formar maioliche tali da competere con quelle, già note ed apprezzate dal pubblico e dal governo, che si producevano in altre parti degli Stati Veneti.

E' facile capire questo fatto miracoloso, del quale la documentazione più completa finora rinvenuta si trova nei famosi incartamenti che riguardano il processo del 1765 il quale documenta, con gran copia di particolari, la omerica lotta mossa dall'Antonibon delle Nove praticamente contro tutta la concorrenza. In questa movimentata serie di documenti per la prima volta nella storia della ceramica veneta del Settecento appare il nome di Este. Fu proprio Giovanni Brunello, fiero e turbolento ribelle all'Antonibon, a presentare ai Magistrati una circostanziata relazione in difesa degli operai fuggiti dalle Nove.

Converrà spendere due parole in merito a questa intricata vicenda che coinvolge tutti i ceramisti dello Stato Veneto: succedeva cioè che gli imprenditori si facessero una concorrenza spietata manovrando in tutti i sensi per accaparrarsi con promesse e premi sia gli operai delle altre manifatture al fine di ottenere una manodopera specializzata e qualificata, sia i "segreti" della manipolazione delle paste e della composizione dei colori.

La forma corporativa onde era a quel tempo regolato il lavoro concedeva al padrone, all'imprenditore, determinati vantaggi sul prestatore d'opera il quale era vincolato alla fabbrica per un periodo di anni abbastanza lungo. La cosa, che ora appare assurda ed inumana, si giustificava però con la speciale legislazione su quello che ora si chiamerebbe l'apprendistato e che allora andava sotto il nome di "garzonato". Il giovane garzone veniva alla fabbrica senza nozioni di mestiere e spesso (o meglio quasi sempre) sprovvisto di ogni forma di cultura. Il padrone nei suoi confronti assumeva l'obbligo di istruirlo e di insegnargli il mestiere. Donde i diritti che l'imprenditore manteneva talvolta per lunghi periodi, anche quando il garzone, divenuto uomo, era in grado di badare a se stesso.

Era, come si vede, un paternalistico modo di convivenza fra le due categorie che solo la buona volontà delle due parti poteva rendere proficuo.

Per il Veneto questo sistema corporativo prendeva le mosse dalle "mariegole" o "madriregole" delle Arti veneziane ed era stata efficiente regolamentazione per tutto il medioevo e nelle epoche successive. Specialmente nella capitale dove il controllo era più facile e sicuro.

In periferia non sempre le cose andavano bene.

Alla metà poi del "secolo dei lumi", anche dove non erano penetrate le idee nuove provenienti dalla Francia, la vecchia consuetudine era in disuso e l'operaio era spesso tentato, una volta appresa l'arte, a sciogliersi dal pesante patto.

Così avvenne con clamorosi episodi nelle fabbriche di Pasquale Antonibon e l'esca che gli emissari del Cozzi e di altri gettavano con discrezione in clandestini appuntamenti ai pittori, ai "tornianti" ai modellatori noverosi era ben accolta e quasi desiderata dai più audaci ed ambiziosi di essi che intravedevano una via verso maggiori guadagni e forse verso l'indipendenza .

Intorno a quel fatidico anno 1765 molti abbandonarono le fornaci delle Nove ed alcuni proprio in direzione dei Colli Euganei.

Ne conosciamo alcuni nomi rimbalzati fino a noi da quella vicenda giudiziaria: fra gli altri quello di Giovan Maria Ortolani, di Marco Antonio Verziera e di un certo Reatto. L'Ortolani era appena uscito dal periodo del garzonato ed aveva appresa l'arte della pittura dall'Antonibon stesso. E fu anche in seguito apprezzato pittore.

Il Verziera divenne direttore presso la fabbrica del Brunello (che non godeva di privilegi) e sviluppò assai bene le relazioni commerciali della ditta, non trascurando nel frattempo il suo mestiere di pittore su maiolica. Manovrava abilmente per aggiornare la produzione e sfruttava con sagacia le relazioni che ancor aveva mantenuto alle Nove.

Era quello il tempo in cui l'Antonibon stava tentando di raggiungere gli impasti per la porcellana e rinveniva nuovi colori da aggiungersi al modesto repertorio tradizionale cioè al giallo, all'azzurro e al manganese.

Fra le novità l'Antonibon considerava come un gran segreto il suo rosso, simile al corallo, che rendeva bellissimi e nuovi effetti. Ne brillavano le stoviglie decorate con la "frutta barocca" o con le "cineserie" e i vasi dalle fresche forme rococò.

Il Verziera riuscì a procurarsi i campioni di quel colore e l'Antonibon andò più che mai sulle furie. Ed ebbe anche gli "spolveri" e i disegni che Giovan Battista Gregori preparava per la manifattura delle Nove.

Tutto ciò avveniva poco prima del 1765.

Ecco spiegato come di quella produzione non sia facile rintracciare molti esemplari e come sia possibile la confusione fra queste cose della primitiva ripresa settecentesca della ceramica di Este, data la loro stretta dipendenza, con quella delle Nove.

Aggiungasi che non si usava, nelle maioliche, apporre marche tanto più quando c'era luogo a contraffazione. Ed era la generalità dei casi: Venezia imitava Faenza, l'Antonibon imitava Venezia, ma anche Faenza, Lodi, Genova, Milano. E questo per parlar solo della maiolica.

Comunque questi "ratti" di manodopera e di materie non avvenivano solo a vantaggio di Este: già il padre di Pasquale Antonibon aveva fondato la dinastia maggiore delle Nove, invitando.... formatori, pittori, tornianti dalle manifatture del Veneto e dell'Estero.

Sicchè nella sua fabbrica lavorano savonesi, lodigiani, milanesi, fiorentini, veneziani e infine il Varion.

Con questo "monsieur" Varion francese la ceramica atestina acquista il suo tipico aspetto che sarà maggiormente accentuato dalle geniali creazioni di Gerolamo Franchini fino a diventare tale da non aver, si può dire, bisogno di marchi o contrassegni particolari per essere distinto da quelli degli altri centri di produzione.

Pietro Varion, artista vagante in cerca di fortuna per le terre d'Italia, plasticatore colto ed aggiornato, sperimentatore avventuroso anche se non sempre fortunato, era stato fra il 1749 e il 1752, modellatore di porcellane alla manifattura francese celeberrima di Vincennes. Poi passò le Alpi.

Forse tra i Francesi l'Antonibon assoldò un certo gruppo di Sassoni per gli esperimenti della prima porcellana alle Nove ancora nel 1752. Né sembra che i primi risultati venissero considerati felici. Tuttavia nel 1760 pare che egli fosse ancora alle Nove e che tentasse la produzione della porcellana tenera alla francese. Nel frattempo aveva stretto relazione con quell'ambiente di ceramisti ed aveva sposato Fiorina, figlia di un Carlo Fabris, anch'egli ceramista. Nel 1765 risulta ancora alle dipendenze dell'Antonibon come modellista e tornitore. Nello stesso anno, che vide la diaspora dei ribelli all'Antonibon dalle Nove verso le fabbriche di Venezia, di Este, di Treviso, anche Pietro Varion parte, seguito dalla Fiorina che sempre gli sarà al fianco, valida collaboratrice. Va a Bologna, ma resta a contatto con i fuggitivi che avevano trovato asilo in Este sotto l'egida di Giambattista Brunello, poiché fra di essi era il cognato Giambattista Fabris.

Le peregrinazioni del Varion che si dichiarava capace di far porcellane "ad uso di Francia, Firenze e Vienna" durano un po' di tempo. Intanto si provano le sue porcellane nella manifattura della Ippolita Meneghini in Angarano. Con tale successo da ottenere, nel 1777, l'approvazione dei Cinque Savi alla mercanzia. Egli però non torna a Bassano, ma si fissa, cedendo alle insistenti richieste del Brunello, in Este. Ed è a questo punto che inizia la storia della porcellana atestina. Alla morte del Brunello, il Varion si assocerà al Franchini ed infine alla morte del Varion la fabbrica continuerà per l'opera della vedova e del socio Antonio Costa.

Il Baroni in un suo preciso articolo, pubblicato nel 1942 sulla rivista "Emporium" (numero di gennaio, pag.11-20) mette a fuoco la figura di questo interessante personaggio che praticamente, con Gerolamo Franchini, è l'autore della ceramica atestina. Purtroppo l'opera principale del Varion e quella che, secondo il Baroni, soprattutto è indicativa del suo gusto e della sua abilità tecnica è sparita misteriosamente da lungo tempo. Né si ritrova la copia in terraglia che in tempi non molto remoti si vedeva in casa Franchini.

Vogliamo qui riferirci al trionfo da tavola intitolato il Parnaso.

E' molto probabile che la prima copia fosse destinata all'esecuzione in porcellana. Poi fu eseguito sicuramente in terraglia.

E' un oggetto monumentale formato di due parti: un basamento su cui stanno assisi quattro putti dalle forme abbondanti e gonfie, legati fra di loro da quattro geniotti volanti, e il gruppo vero e proprio sostenuto da una cornice a "rocailles" piuttosto basse e tese all'uso delle ceramiche francesi più delle nostrane. Il gruppo si sviluppa su una specie di monticello piramidale e il Baroni ne trova le fonti della composizione in modelli parigini studiati in gioventù dall'artista. Dal Parnaso, che nel 1721 Everardo Tiron du Tillet aveva divisato di erigere su una delle piazze di Parigi, in onore di Luigi XIV e di cui poi s'era accontentato di far fondere dallo scultore Luigi Garnier il modello in bronzo, deriva, oltre al concetto generale, anche motivi e atteggiamenti delle figure precisate nei loro attributi e modificate nei rapporti fra l'Apollo e il Pegaso per far trionfare il motivo tradizionale del terminale alberello di lauro.

Di netta ispirazione francese dunque questo mitico ed introvabile Parnaso, tanto se il Varion lo ha creato sul ricordo del bronzo visto a Parigi, quanto se si è ispirato alle stampe dell'Audran o a quelle più tarde del Tardieu. Stampe che del resto erano ben note in Italia e nel Veneto.

Resta pur sempre questo Parnaso un fatto in cui i valori della piccola plastica ceramica diventano predominanti ed essenziali.

Le figurette delle muse son disposte su un arcadico praticello, intercalate da putti, globi geografici, strumenti musicali; su di esse apre le sue ali da colombo il Pegaso impennato, più in alto, aureolato come una divinità indiana, l'Apollo con la sua cetra. Più sopra l'alberello alza le acute foglie d'alloro. E' un insieme macchinoso e suggestivo nello stesso tempo che certamente ebbe gran successo.

Già nelle singole figurette di questa piccola "macchina" si avverte distintamente il "modulo Varion" che ebbe gran fortuna nei piccoli gruppi e nelle raffigurazioni isolate, tanto che alle Nove si continuò per molto tempo ancora a chiamare con il nome del Varion certe statuette che si produssero in gran quantità. Nasce questo modulo sul tema del "tutto piccolo, tutto grazioso, tutto liscio".

Le sue figurette hanno mani piccolissime, piccolissimi piedi con gambe e braccia ben tornite che si allargano rapidamente verso il torso. Il risultato è un'anatomia non accentuata, graziosa e sensuale, per i fermenti francesi che la lievitano, saporosa e brillante come le stampe del Piazzetta che illustrano la Gerusalemme liberata.

Le quali del resto riflettono lo stesso ambiente. In questo piano è anche il gruppo della Vittoria e delle Arti della pace che premiano un eroe del museo industriale di Amburgo, come si vede dal confronto con la stampa del Littret che riproduce la tomba di Maria Giuseppina di Saxe e del Delfino desunta da un disegno dello Schenan.

Il gruppetto dell' "Apparizione di Venere e Vulcano" (si trova in porcellana giallina al Victoria and Albert Museum di Londra, ma chi scrive ne espose un esemplare in porcellana bianco-grigia - e quindi delle Nove - alla mostra del 1954 a Vicenza) sembra di un periodo successivo, quando le stampe venete e la convivenza con gli artisti veneti avevano certamente diluito nel Varion il ricordo del suo alunnato a Parigi e a Vincennes, poiché il tono diventa meno sostenuto e nel contempo i rapporti della composizione si fanno più omogenei e compatti.

Permane la stessa fondamentale precisione di linguaggio espressivo, la stessa correttezza nella sintassi anatomica. La materia è pura, linda e lucida, nobilmente preziosa.

Preziosissimi esempi, questi gruppetti e queste figurine, del confluire qui, nel nostro Veneto, di influssi non solo francesi, ma anche tedeschi e viennesi.

Né bisogna infatti dimenticare che le manifatture di Sassonia e di Vienna a quel tempo detenevano un ben solido primato europeo ed erano oggetto di imitazione da parte di quanti intendevano avviare laboratori di porcellane.

Col Varion s'inizia alla ceramica l'altro genio di Este che fu Gerolamo Franchini. Anzi è tradizione che proprio al Parnaso abbiano lavorato insieme.

Può essere, benché non si vede chiaramente come la personalità del Franchini potesse aderire a quella, tutta diversa per preparazione e per inclinazioni, del Varion.

Si trattò per Gerolamo dell'occasione che doveva iniziarlo ai misteri della ceramica? Sembra che così sia stato perché i lavori che gli si possono attribuire lo allontanano le mille miglia dal Francese.

Gli esempi sicuri sono pochi, ma probanti.

Ecco le due statuette di Roncegno (altri due esemplari già furono nella raccolta della contessa di Bessborough a Londra) raffiguranti l'Immacolata e S.Giovanni Evangelista. Qui vi è la preparazione dello scultore, la sensibilità al rilievo mosso e risentito di chi ha dimestichezza con il lavoro di sbalzo in metallo. Il Baroni affianca queste due statuette alla santa Cecilia del veneziano Bartolomeo Trevisani. E' il caso di parlare non più di piccola plastica come si fece per il Varion, ma di grande plastica ed è anche un preludio ai tempi nuovi. Non è più il grazioso raccontino o il soggettino arcadico, o l'allegoria minuta come un'arietta del Metastasio.

Pur eseguiti per lo stampo, questi lavori, usciti dalla manifattura del Franchini, risentono fortemente del clima che formò il Canova. Avvertiamo in essi il ripensamento della grande tradizione figurativa nostrana del Cinquecento. Siamo nella zona del Corradini, ma l'animo del modellatore va al Campagna. Siamo al "S. Gerolamo" che il Baroni dice ripetuto dall'avorio (del Museo di Monaco) di Antonio Leoni.

Ma siamo anche nel tempo di Giuseppe Bernardi-Torretti. I tempi corrono, il neoclassicismo immanente prende una forma concreta, si fa gusto, impone una legge che i ceramisti di Este accettano con tutte le sue conseguenze.

Ed ecco l'infinita serie delle placchette, degli oggetti bianchi in "biscuit", in porcellana, in terraglia. Con le scene mitologiche, con i mascheroni, con le farette, le frecce, i motivi canoviani, che saranno ripetuti per tutto il secolo successivo con quelle varianti e quelle aggiunte che, via via, il mutar delle mode consigliava.

E' perciò il grande momento della porcellana bianca e della terraglia bianca e, per converso, della terraglia e della maiolica nera.

A fianco di questa norma di produzione si sviluppa e continua la serie delle figurine settecentesche riprodotte fedelmente con gli stampi vecchi, delle bambocciate colorate, dei vasi da farmacia marmorizzati, delle stoviglie a pochi colori, dei vasi ravvivati dalle coroncine in rilievo a colori, freschi e vivaci.

Ed ancora nei piatti popolari in ognuno dei quali non è difficile rinvenire l'uso dello "spolvero" proveniente dalle Nove perché non solo uguale è il soggetto, ma anche il disegno. La differenza, in questo caso, è fortissima nei colori sfruttati su una gamma in cui prevale il giallo e l'arancio, vincolati sulla "tesa" da un effetto particolare di marmorizzazione.

Questo è il volto della ceramica di Este.

Questa è una grande tradizione che non si smentisce fino ai nostri giorni e che uomini volenterosi hanno ripreso con gravi sacrifici, ma con superbi risultati come dimostra la nuova moderna fioritura delle manifatture atestine, che si accentrano intorno alla "Este Ceramiche – Porcellane" di G.B. Giorgini.