

PAOLA CARUSI (*)

L'alchimia di Bernard Palissy (**)

The alchemy of B. Palissy.

Summary - Bernard Palissy (d. 1590) the great French potter, persecuted as a Protestant, devotee of philosophy and natural sciences, is often thought as one of the leading figures in the scientific revolution of the early modern era: many students of the history and philosophy of science have come to this conclusion after studying his work.

Of his many writings on scientific subjects, there are very few dealings with chemistry even though it must be a fundamental element in the background of one skilled in the art of pottery.

However, a study conducted, at same time, on Palissy's scientific and artistic works (both "written" and "modelled") reveals somewhat surprising aspects of his chemistry. Palissy was well aware of how much he differed from the alchemists of his day, who were already on the way to be coming anachronistic witnesses of an outdated concept of the world. The *rustiques figures* and glazed pottery made by him show that he was a perfect example of the old kind of alchemist: an artist-creator to whom chemistry meant art and wisdom rather than science, creation and depiction of the world rather than scientific knowledge of it.

La compenetrazione strettissima di alchimia e di arte, così presente nella cultura alessandrina e nei primi secoli del medioevo islamico e latino,¹ è destinata ad attenuarsi e a venir meno lentamente fino a scomparire nei secoli che immediatamente precedono l'epoca moderna. Nell'Occidente latino, tra XIII e XIV secolo, prendono forma nel corpo della disciplina alchemica due diramazioni, che si differenzieranno sempre di più nei secoli successivi: la prima, che conserva il nome di

(*) Dipartimento di Chimica, Università degli Studi di Roma «La Sapienza».

(**) Relazione presentata al IV Convegno Nazionale di «Storia e Fondamenti della Chimica» (Venezia, 7-9 novembre 1991).

¹ Le quattro preparazioni "alchemiche" cui è dedicata l'opera *Physikà kai mystikà* dello pseudo-Democrito e a cui fanno riferimento le ricette dei due papiri di Leida e di Saccolina sono oro, argento, pietre preziose sintetiche e porpora; ad esse si devono certamente aggiungere, in epoca antica e nel medioevo islamico, le arti del libro (preparazione degli inchiostri, rilegatura etc.). Questa alchimia "metallurgica", che si occupa di trasformazioni su corpi non vivi, e che sembra essere caratteristica del vicino Oriente antico, predomina, o è la sola coltivata, nel medioevo islamico e nel medioevo latino, nei primi due secoli che seguono la trasmissione dell'alchimia dal mondo arabo.

alchimia, trasferisce gli antichi e ormai piuttosto confusi contenuti di filosofia e di sapienza prevalentemente allo studio dei corpi viventi (nuova alchimia/medicina). L'altra, che non ha più nome, o meglio recupera l'antico nome di arte (o di tecnica), conserva la conoscenza delle operazioni sui corpi non vivi (antica alchimia metallurgica),² e con essa le tradizioni care da millenni agli artisti: prime tra tutte la segretezza, l'attaccamento al corpo del sapere tramandato, ivi comprese le allegorie, l'associazione consapevole o inconsapevole tra artigiano e demiurgo. In un futuro ancora piuttosto lontano, entrambe queste diramazioni, la medica e la metallurgica, porteranno, per vie diverse o parallele, i loro contributi alla nascita della chimica: da un lato la chimica di Paracelso, dall'altro, non meno importanti, la *Pirotechnia* di Biringuccio, e l'*Arte Vetraria* di A. Neri.³ Tra XIV e XV secolo, il progressivo maturare di questa evoluzione si manifesta in primo luogo nell'arte,⁴ più tardi, nel fervore di acquisizioni della prima epoca moderna, l'artista metallurgico è definitivamente chiamato ad avvicinarsi alla scienza. Sollecitato dalle pressioni del suo tempo, e tuttavia consapevole dell'impossibilità di rinunciare alle antichissime tradizioni dell'arte, mentre si annuncia da lontano la dolorosa frattura galileiana tra arte

² In apparenza diverse, perché indirizzate a diversi obiettivi, le due alchimie metallurgica e medica manifestano chiaramente, nel parallelismo delle operazioni e degli istenti, la loro appartenenza ad un unico e probabilmente lontanissimo ceppo: ad esempio, mentre l'alchimia metallurgica si propone di rendere più perfetti e inalterabili corpi inanimati (metalli etc.), l'alchimia medica, che vanta illustri antecedenti in India e in Cina, si propone di rendere inscristabile, cioè eternamente giovane o immortale, il corpo dell'uomo. La divisione in due distinte diramazioni cui si accenna in questo lavoro può essere considerata, ed è infatti, forse un po' troppo netta. Quello che mi preme qui sottolineare, in realtà, è che nei secoli che immediatamente precedono l'epoca moderna, le antiche tecniche metallurgiche e le arti che utilizzano in gran parte materiali inorganici (pittura, arti del libro) prendono via via sempre più le distanze dall'alchimia loro contemporanea. Ma nella misura in cui l'alchimia compie una evoluzione che in definitiva l'allontana dall'arte, è proprio presso gli esponenti delle arti figurative, che disconoscono ed amareggiano l'alchimia del loro tempo, che trovano molti caratteri propri degli artisti alchimisti più antichi.

³ V. BIRINGUCCIO, *De la pirotechnia Libri X...*, Venezia 1540; A. NERI, *L'arte vetraria descritta in libri sette*, Firenze 1612; C. PICCOLPASSO, *I tre libri dell'arte del vasaio*, Bologna 1983 (rist. anast. II ediz. it., Pesaro 1879).

⁴ A partire dalla seconda metà del XIV secolo si assiste (si veda B. OMBI, *Les débuts de l'imagene alchimique*, Paris 1982) alla nascita dell'iconografia alchemica: nei quadri, negli affreschi, nelle miniature, gli artisti introducono, talvolta, volentieri, il patrimonio delle loro stesse tradizioni. Opere come il *Paraso* di Andrea Mantegna, o le miniature del manoscritto Biblioteca Apostolica Vaticana Urbinate 899 sono delle eccellenti rappresentazioni 'alchemiche', che l'artista sembra utilizzare in perfetta libertà, indipendentemente dalla richiesta del mecenate e, nel caso delle miniature, dai contenuti del testo in cui sono inserite. Un esempio impressionante di alchimista *magist' lui* è, soprattutto nei suoi aspetti demiurgici, anche Leonardo da Vinci, che G. Vasari chiama 'divinissimo artefice' e di cui dice testualmente (ed. S.P.E.S., IV, pp. 18-19): «... volle la natura tanto favorito, che dovunque e' rivolse il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità nelle cose sue, che nel dare la perfezione, di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia nessuno altro mai gli fu pari. Vedesi bene che Leonardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna mai ne finì, parendogli che la mano aggiungere non potesse alla perfezione dell'arte ne le cose che egli si imaginava, con ciò sia che si fermava nell'idea alcune difficoltà sottili e tanto meravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fossero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai. E tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso de la luna e gl'andamenti del sole».

e scienza, e tra ragione e bellezza.⁷ L'artista del XVI secolo vive una vita giocata sul filo dell'ambiguità; riproduce nei suoi scritti e negli atti della sua stessa vita le contraddizioni dell'epoca di cambiamento cui di buon grado o meno è chiamato a partecipare.

La sintesi di ciò che è stato detto fino a questo momento, sulla compenetrazione antica di alchimia e di arte, sulla divisione progressiva dei ceppi, sull'ambiguità del legame non ancora risolto della scienza e dell'arte, mi sembra possa essere rappresentata nel modo più perfetto nell'opera del grande ceramista francese Bernard Palissy (1510-1590);⁸ personaggio universalmente noto, celebrato anche recentemente nel quattrocentesimo anniversario della sua morte, questo studioso è stato sottoposto ad un gran numero di studi specialistici che di lui hanno elaborato una serie di diverse e non sempre interagenti immagini; l'esponente perseguitato della Riforma, l'uomo di scienza dei tempi nuovi, l'artista insuperato della corte degli ultimi Valois, l'esempio paradigmatico della lingua francese in epoca rinascimentale; a questi quattro personaggi (ma potrebbero essere anche di più), che sono tutti e nessuno Bernard Palissy, non si è aggiunto finora il Bernard Palissy conoscitore di alchimia. L'unico lavoro che in qualche modo si muove in questa direzione, un articolo pubblicato su *Ambix* da W. Kirsop⁹ nel 1961, che riconosce alcuni temi alchemici negli scritti di Bernard Palissy, anche se li riconduce ad esercizi di stile letterario, o, al massimo, a una geniale trasposizione della formula alchemica all'arte ceramica, non sembra aver avuto molto seguito tra gli studiosi.

Se si prendono in considerazione la particolare struttura della disciplina alchemica, costituita allo stesso tempo, è bene ricordarlo, dai suoi scritti sapienziali e

⁷ A proposito di questa dolorosa frattura, che non fu avvertita come tale dagli uomini che la vissero e la realizzarono all'epoca della rivoluzione scientifica, e che è invece oggi, dopo quattro secoli di separazione tra i campi, oggetto di meditazione e di scontro per molti contemporanei, può essere interessante citare il parere di uno storico dell'arte. Alla ricerca di qualche punto di confluenza tra la figura dell'artista e quella dello scienziato, G. KUBLER (*La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino 1989, p. 18) riconduce non a caso il discorso all'artigiano-artista del Rinascimento, ma, condizionato dai suddetti quattro secoli di storia, conclude il suo discorso all'insegna del più puro dualismo: «Scienza e arte si occupano ambedue di certi bisogni umani che la mente e le mani soddisfanno producendo cose. Arnesi e strumenti, simboli ed espressioni, corrispondono ugualmente a determinati bisogni e devono tutti essere prima progettati e poi eseguiti. Ai suoi albori la scienza sperimentale fu intimamente legata agli studi e alle botteghe del Rinascimento... Oggi appare di nuovo chiaro che l'artista è un artigiano e che egli appartiene a un raggruppamento umano distinto quale homo faber il cui compito è quello di evocare un perpetuo rinnovamento di forme nella materia: ed è proprio sotto questo aspetto di 'artigiano' che artisti e scienziati si avvicinano fra loro più che a qualunque altra persona. Dal punto di vista della nostra inchiesta sul divenire nel mondo delle cose, le differenze tra arte e scienza rimangono comunque irriducibili, quasi quanto le differenze tra sentimento e ragione o tra necessità e libertà». Utili suggerimenti e indicazioni bibliografiche sui rapporti arte-scienza in epoca tardomedievale e rinascimentale si possono trovare in F. HUIZEND, *Rubens and Galileo 1604 nature, art, and poetry*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch» XLIV (1983) pp. 175-196.

⁸ Per una piccola bibliografia delle opere di e su B. Palissy, mi permetto, per motivi di spazio, di rinviare alle note e alla bibliografia di un mio precedente lavoro: P. CARMI, *Il giardino allegorico di Bernard Palissy tra l'«Hyperostomachia Poliphili» attribuita a Francesco Colonna e la «New Atlantis» di Francesco Bacon*, Atti del III Convegno Nazionale di Storia e Fondamenti della Chimica, Arcovacata di Rende (Cosenza) 18-20 settembre 1989, Cosenza 1991, pp. 45-56.

⁹ W. Kirsop, *The legend of Bernard Palissy*, «Ambix» 9 (1961), pp. 136-54.

filosofici e dagli oggetti che produce,⁸ e i diversi e non sempre facilmente individuabili canali cui nel tempo si affida la trasmissione dei suoi concetti, non ci si deve meravigliare che dai numerosi studi di carattere specialistico dedicati all'approfondimento di singoli aspetti della personalità di Bernard Palissy, le componenti alchemiche eventualmente presenti non siano ancora venute alla luce. Il Palissy cui si deve rivolgere lo studioso di alchimia è allo stesso tempo l'uomo di fede, l'uomo di scienza, l'uomo di cultura, e anche, e io direi, soprattutto, l'artista di quell'arte ceramica, in cui scienza, fede e cultura confluiscono e producono i loro frutti.

Nei due dialoghi *Traité des métaux et alchimie* e *Traité de l'or potable* apertamente dedicati all'alchimia e agli alchimisti (*Discours admirables*, Paris 1580),⁹ Palissy si dichiara contrario alla disciplina cui nel suo tempo viene dato il nome di alchimia.

Se alchimia è l'arte che si vanta di produrre monete d'oro per arricchire o oro potabile per curare, allora — dice Palissy — non si può stare dalla parte degli alchimisti: l'uomo, infatti, non può fare ciò che solo Dio può fare, e l'oro, appena sottilmente macinato, non può essere assimilato dal corpo umano. È necessario dimostrare l'inconsistenza delle affermazioni pseudo-scientifiche degli alchimisti, svelare i trucchi di bassa lega cui essi ricorrono per ingannare gli ingenui. La sconfessione dell'alchimia, sia medica che metallurgica, che Palissy pone in atto nei dialoghi dedicati all'alchimia, e in altri dialoghi in cui gli alchimisti sono ampiamente citati, sembra dunque totale. Compito dell'uomo di scienza che si interroga, alle soglie della rivoluzione scientifica, sulla trasformazione chimica, non è produrre illusione o vane apparenze, ma conoscere i materiali, effettuare le trasformazioni, comunicare i risultati attenendosi ai fatti.¹⁰ Eppure, le conoscenze alchemiche di Bernard Palissy vanno molto al di là di quello che ci si potrebbe aspettare. Anzitutto, non di tutti coloro che si occupano di alchimia — scrive Palissy — si può dare un giudizio negativo:

«Poiché so che molti cercano questa scienza senza pensare con inganno o malafede, ma perché sono convinti che la cosa è possibile, voglio dire, in questo scritto, che non voglio biasimare tre categorie di persone: i signori che vi si dedicano per occupare e ricreare i loro spiriti, senza desiderio di

⁸ P. CARUSI, *I filosofi con le mani sporche, ovvero comunità chimica, società e storia nell'Italia del X-XI secolo*, in «Le Comunità Scientifiche tra storia e sociologia della scienza», a cura di G. Battistelli, E. Gagliano, *Quaderni della Rivista di Storia della Scienza*, n. 2 (1992), pp. 177-188.

⁹ Le opere di B. Palissy menzionate in questo lavoro sono state consultate nella seguente edizione: B. PALISSY, *Discours admirables*, in *Oeuvres*, ed. a cura di A. France, Genève 1969 (réimp. éd. de Paris, 1880), pp. 159-461. I due trattati citati si trovano, l'uno dopo l'altro, tra le pp. 231 e 283.

¹⁰ Per l'atteggiamento «nuovo» manifestato a proposito dell'acquisizione e della divulgazione della conoscenza scientifica, B. Palissy è stato da molti studiosi avvicinato a Francesco Bacon: ricordiamo a questo proposito i lavori di T.C. Allbutt, di P. Rossi, di B. Farrington. Non solo nell'opera di Bacon sembrano essere presenti riferimenti a Bernard Palissy (lo stesso giardino ideale descritto nella *Recepte véritable* costituisce forse una tappa intermedia tra l'*Hyperotomachia Poliphili* e la *New Atlantis*): sembra anche possibile che, in occasione del suo viaggio a Parigi, Francesco Bacon abbia conosciuto personalmente l'ormai anziano studioso francese e ne abbia riportato una viva impressione.

guadagno illegittimo; tutte le specie di fisici, ai quali è richiesto di conoscere le nature, quelli che hanno il potere e che credono che la cosa sia possibile, e che per niente vorrebbero abusarne».¹¹

In sostanza, dice Palissy, esiste la possibilità di una alchimia che sia praticata senza desiderio di arricchirsi, con purezza di cuore, e in un rigoroso spirito di ricerca; che non manchi di rispetto al Creatore di tutte le cose; che non pretenda di fabbricare cose o di produrre effetti che non è possibile fabbricare e produrre.

L'alchimia, per Palissy, è davvero tutt'altro che una conoscenza superficiale: nel dialogo dedicato all'alchimia, Palissy cita i nomi di coloro che ritiene i più grandi alchimisti (Geber, Arnaldo da Villanova);¹² discute, perfettamente a proposito, della conoscenza del fuoco, punto centrale dell'alchimia in ogni tempo, e dei molti e diversi gradi del fuoco che gli alchimisti devono conoscere, parla dei diversi tipi di operazioni cui gli alchimisti sottopongono i loro materiali, descrive con abbondanza di particolari i truci che essi utilizzano. Ma c'è di più: come ho già avuto modo di osservare in altra sede,¹³ la prima opera di B. Palissy, la *Recepte véritable* (pubblicata a La Rochelle nel 1563), è, a ben guardare, interamente dedicata al sale, che è allo stesso tempo il sale dei fisici e quello degli alchimisti, il sale visibile della scienza nuova e quello invisibile della sapienza di Salomone.

Dopo avere accertato, dalle stesse parole del nostro autore, che a suo parere l'alchimia del suo tempo è cosa vana, ed aver constatato d'altra parte che, mentre nega ogni effetto alle pratiche alchemiche, egli ben conosce ogni termine ed ogni operazione utilizzata dagli illusi o imbroglioni che sta criticando, si potrebbe essere effettivamente tentati di concludere, con Kirsop, che le allusioni alchemiche dei dialoghi dei *Discours admirables* altro non siano che riuscite esercitazioni di stile; avere una buona conoscenza di Bernard Palissy significa anche, però, sapere che in tutta la sua opera non c'è, si badi bene, non c'è una sola parola di troppo, una sola parola che indulga a un qualche vezzo sia pure appena marginale sovrapposto al discorso. Se negli scritti di Bernard Palissy sono presenti così tanti indizi che ci richiamano all'alchimia, è molto probabile che esista veramente, da qualche parte, una alchimia di Bernard Palissy.

La risposta alle nostre domande si può forse trovare in un altro dialogo della raccolta dei *Discours admirables*, dedicato non all'alchimia e agli alchimisti, ma,

¹¹ B. PALISSY, *op. cit.*, p. 252. Nel corso del XVI secolo, il significato della parola *physicien* sembra subire una progressiva evoluzione: utilizzata ancora piuttosto spesso, all'inizio del secolo, per indicare anche il medico, tra la fine del secolo XVI e gli inizi del secolo successivo passa a indicare sempre più lo studioso delle scienze della natura. E a questo secondo e più generale significato che ho dato la preferenza nella mia traduzione.

¹² B. PALISSY, *op. cit.*, pp. 234-235. L'idea di una presunta 'ignoranza' di B. Palissy, basata sulle affermazioni dello stesso autore, è accolta con entusiasmo e sottolineata da diversi studiosi che, considerando B. Palissy uno scienziato moderno, e saltando in lui il personaggio 'palisiano' ante litteram che non conosce la natura dai libri, amano vederlo in qualche modo spoglio del bagaglio culturale dell'Intellettuale tardomedievale e rinascimentale. La cultura di B. Palissy sembra invece tutta da rivalutare: nella seconda metà del '500 la sua dichiarata non conoscenza del latino e del greco non sembra essere più un ostacolo insormontabile per l'acquisizione di una cultura, e, nonostante ciò che il nostro autore dice di sé, il numero degli autori da lui citati in modo esplicito e implicito è veramente cospicuo.

¹³ P. CARUSI, *op. cit.*

significativamente, all'arte ceramica. Il dialogo, che si intitola *De l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*¹⁴ si svolge, come anche gli altri dialoghi, tra due personaggi, Théorique, che qui supplica di poter conoscere i segreti dell'arte, e Practique (in cui non è difficile riconoscere lo stesso Palissy) che glieli nega.

Già nella fase iniziale, il dialogo presenta a chiare lettere la contrapposizione che si va già da tempo delineando tra scienza e arte. Théorique, pur convinto che non riuscirà nel suo intento, si appella, velandolo appena con allusioni religiose, a quello che a partire dal XV secolo è il criterio fondamentale che permette di giudicare della dignità di una disciplina: la possibilità della disciplina di produrre cose utili per il bene della comunità.¹⁵ «Se vuoi tenere il tuo segreto nascosto — dice Théorique — lo porterai nella tomba e nessuno se ne gioverà, così la tua fine sarà maledetta; poiché è scritto che ognuno distribuisca agli altri secondo ciò che ha ricevuto dei doni di Dio. Così io posso concludere che se tu non mi mostri ciò che sai dell'arte suddetta, tu abusi dei doni di Dio».

La risposta di Practique è illuminante:

«Non è della mia arte, né dei suoi segreti, come è di molte altre. Io so bene che un buon rimedio contro una peste o un'altra malattia perniciosissima, non deve essere celato. I segreti dell'agricoltura non devono essere celati. Gli azzardi e i pericoli delle navigazioni non devono essere celati. La parola di Dio non deve essere celata. Le scienze che servono comunemente a tutto lo stato non devono essere celate. Ma della mia arte di terra e di molte altre arti non è così».

Il segreto è assolutamente necessario all'arte ceramica, continua Practique: troppe arti e invenzioni, per essere state divulgate, sono diventate comuni tra gli uomini e sono cadute nel disprezzo. Toccato nel cuore della sua attività, il celebrato uomo dei tempi nuovi si scopre a criticare non solo la meccanizzazione di varie arti, come quella del vetro, e dei bottoni di smalto, e l'utilizzazione di stampi che permettono di produrre molte copie dell'opera di uno scultore, ma anche l'arte della stampa, invenzione di un tedesco di nome Albert, che, come è noto, ha danneggiato molti pittori e ritrattisti sapienti. Posto di fronte alla necessità della conservazione del segreto, primo requisito essenziale per l'artista dell'arte di terra, Théorique si affretta a promettere che non divulgherà ciò che l'altro vorrà rivelargli. Ma ecco che Practique, che pure — dice — vorrebbe favorirlo come se fosse suo figlio (viene in mente tutta una serie di trattati alchemico/tecnici arabi e latini in cui il rapporto tra maestro e allievo è rappresentato significativamente da un 'figlio mio' che figura nell'*incipit*), oppone altre due condizioni indispensabili perché si

¹⁴ B. PALISSY, op. cit. 7, pp. 372-394.

¹⁵ B. PALISSY, op. cit. 7, p. 373. LEONARDO DA VINCI, *Fogli B d'Anatomia*, f. 31 v: «Ma della discorso umano stoltissimo è da essere reputato quello il quale s'istende alla credulità della negromanzia, sorella della archimia, partoritrice delle cose semplici naturali; ma è tanto più degna di repressione che l'archimia, quanto ella non partorisce alcuna cosa se non simile a sé, cioè bagie, il che non interviene nella archimia, la quale è ministratrice dei semplici prodotti della natura, el quale officio fatto essere non può da essa natura, perché in lei non è strumenti organici, colli quali essa possa operare quel che adopra l'uomo mediante le mani, che in tale officio ha fatto e veri etc.» (cit. tratta da L. REZI, *Le arti chimiche di Leonardo da Vinci*, «La Chimica e l'Industria», XXXIV (1952), pp. 1-36).

possa accedere all'arte: l'esperienza, che sola può produrre la capacità di esercitarla, e la disponibilità a dedicare ad essa i propri beni. Inutilmente Théorique spera di sfuggire alla dolorosa fase dell'apprendistato, illudendosi che il suo compagno gli metta per iscritto

«[...] tutti i mezzi per ovviare alle perdite ed ai rischi del fuoco, e anche i materiali di cui di cui tu fai gli smalti, e la dose, misure e composizione di essi».

Dopo aver ricordato i due beni che aveva al tempo in cui cominciò ad imparare l'arte, conoscenze che sono il complemento indispensabile dell'arte ceramica: l'arte della pittura, necessaria alla decorazione, e l'arte vetraria, necessaria alla realizzazione delle coperture, Practique si appresta a narrare come si dedicò ad apprendere, in un lungo e difficile apprendistato solitario, l'arte ceramica.

«Così cercando quest'arte, ho imparato a fare l'alchimia con i denti, cosa che a te darebbe molto fastidio fare».

La narrazione autobiografica di Practique, che è uno dei brani più famosi dell'opera di Palissy e ritenuti più caratterizzanti per la sua biografia,¹⁶ ricostruisce punto per punto nella sua struttura l'itinerario circolare che nell'alchimia-arte dell'epoca classica si muove tra la contemplazione pura ed inconsapevole della bellezza, propria dell'arte, e la consapevolezza razionale delle cause di questa bellezza, propria della scienza. Punto di partenza, è la contemplazione dell'oggetto: «[...] una coppa di terra — dice Practique —, tornita e smaltata di una tale bellezza, che da allora entrai in disputa con il mio stesso pensiero [...]».¹⁷ Nella ricerca degli smalti ceramici, in particolare dello smalto bianco, quello smalto candido che, gioverà forse ricordarlo, era stato molti secoli prima al centro delle ricerche degli alchimisti/ceramisti iracheni (imitazione della porcellana cinese),¹⁸ si

¹⁶ Nell'immagine dell'artista che, desideroso di aumentare il calore dei suoi fuochi, brucia perfino i mobili e le assi del pavimento del suo studio (B. PALISSY, op. cit.°, p. 383), è riconoscibile il ben noto *topos* dell'alchimista che, nel suo desiderio di realizzare la Grande Opera, si fa povero e abietto. Gli studiosi che considerano Bernard Palissy prevalentemente, o soltanto, sotto l'aspetto dello scienziato moderno, tendono a ignorare o comunque a sottovalutare questo passo e i numerosi altri passi che fanno pensare a una correlazione tra Palissy e il mondo degli alchimisti. Questa valutazione sembra essere in qualche modo da rivedere: considerare l'alchimia di B. Palissy un puro e semplice artificio letterario sarebbe possibile e anche doveroso solo se Palissy non affermasse, anche nella sua stessa vita e nelle sue opere modellate, oltre che nelle sue opere scritte, la sua appartenenza all'ambiente e di idee e di manualità caratteristico degli alchimisti-artisti antichi e medioevali. Equilibrata considerazione sulla personalità religiosa ed 'alchemica' di B. Palissy sono espone da J. CHARD in *Relire Bernard Palissy*, «Revue de l'Art», 78 (1987), pp. 77-83.

¹⁷ Molte ipotesi sono state fatte dagli studiosi sulla provenienza di questa coppa. M.L. LEGGO, in *Morts et dissensions de Bernard Palissy*, «Revue de l'Art» 78 (1987), pp. 26-32, sottolinea con disappunto quello che ai suoi occhi (ma non ai miei) sembra essere un ulteriore incomprensibile mistero del ceramista illustre: «Fait-il, comme on l'a fait, épiloguer sur cette coupe et se demander si elle venait de Faenza, d'Allemagne ou de Saint-Porchaire? Ou bien fait-il voir là un épisode symbolique, une sorte de Grail dont l'apparition mystérieuse déclenche la quête, marquée par une longue suite d'épreuves? Il est permis, en tout cas, de commencer à se demander si la Recette et les Discours ne seraient pas plus gênants qu'utiles pour l'histoire de la céramique en France au XVI^e siècle».

¹⁸ Tra le testimonianze che documentano l'interesse degli artisti di Baghdad per la porcellana

manifesta il lungo e difficile cammino di conoscenza di cui che fa apprendistato. Dietro la bellezza dell'oggetto si rivela a poco a poco l'ampio patrimonio delle conoscenze non artistiche, ma scientifiche, necessarie alla costruzione della bellezza: la conoscenza delle miniere, l'estrazione e la purificazione dei minerali, la preparazione degli smalti, la conoscenza delle loro trasformazioni fisiche e chimiche alle diverse temperature (importanti per il colore), dei loro diversi punti di fusione (importanti perché si abbiano o non si abbiano fusioni contemporanee alla stessa temperatura) etc. etc. Contemplare, conoscere, tornare alla contemplazione dopo aver conosciuto: tutto questo è chimica, o meglio alchimia, l'alchimia più antica, quella dei vetrai di Alessandria e di Aleppo, da cui nessuno, dopo averli visti a lungo sperimentare nei loro laboratori, si sarebbe mai aspettato di ottenere ricette veritiere o anche solo chiaramente esposte. La conclusione di *Practique*, alla fine del suo lungo intervento, è perentoria e definitiva:

«Gli smalti di cui ho bisogno sono fatti di stagno, di piombo, di ferro, d'acciaio, di antimonio, di zaffara, di rame, di sabbia, di salicornia, di cenere ottenuta dalla feccia del vino, di litargio e di pietra perigordina.¹⁹ Ecco i materiali dai quali faccio i miei smalti».

Non una dose, non una ricetta: il segreto della scienza, la sua quantificazione, si nasconde nell'oggetto dell'arte, e nell'uomo, solo nell'uomo, che lo può fabbricare. Scovolto dal muro di silenzio che gli si alza di fronte, Théorique lancia al suo torturatore l'ingiuria suprema, quella che gli costerà sicuramente e per sempre l'esclusione dall'arte:

«[...] tu stimi tanto un'arte meccanica, di cui si può facilmente fare a meno».

La risposta di *Practique* è severa:

«Ecco una osservazione dalla quale posso ora conoscere che tu non sei degno di ascoltare nulla del segreto di questa arte: e poiché tu la chiami arte meccanica, non ne saprai più niente per mezzo mio. Si sa bene che in questa arte ci sono alcune parti meccaniche, come battere la terra [...] ma il governo

cinese, tra X e XI secolo, possiamo ricordare quella autorevolissima di al-BIRUNI (m. 1048), che nel suo *Kitāb al-jam'īr fī al-'urf al-jam'īr*, (ed. F. KERNER, Hyderabad 1936, pp. 225-227) dedica a questo argomento un chiaro e documentato paragrafo. La presenza di artisti cinesi a Bagdad, già a partire dall'VIII secolo (conseguenza della battaglia del Talas), è ricordata in J. NEEDHAM, *Contributions of China, India and the hellenistic-syrian world to arabic alchemy*, in «PIPIEMATA. Festschrift für Willy Hartner», Wiesbaden 1977, pp. 247-267.

¹⁹ Nell'ordine, a partire da 'zaffara', e con esclusione di 'rame' e di 'sabbia': ossido di cobalto (III); genere di piante della famiglia Chenopodiacee, ricche di soda, utilizzate in epoca medioevale per la fabbricazione di vetri e saponi; residuo della combustione del tartaro delle botti; ossido di piombo (II); ossido di manganese (IV) (pirolanite). A. FELIBEN, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*, Paris 1676: «Manganese, Megaresse, c'est une pierre qui est ainsi nommée à cause qu'elle ressemble beaucoup à l'aimant, tant par sa couleur, que par sa pesanteur; les verriers s'en servent pour purger leurs matières et y donner une couleur rougeâtre. L'on s'en sert dans les Emaux, et lorsqu'elle est mêlée avec le Saffre, elle fait une couleur de pourpre. Cette pierre s'apporte d'Allemagne. La meslière vien de Piedmont. Il y en a aussi du costé de Viterbe. Les Ouvriers la connoissent mieux icy sous le nom de Perigoux, à cause de celle qu'on apporte de Perigors».

del fuoco non deve essere paragonato alle arti meccaniche [...] bisogna governare il fuoco con una filosofia così accurata che non si sia spesso delusi dopo aver ben lavorato [...] le misure del compasso non possono essere chiamate meccaniche, per il fatto che sono molto comuni, o perché sono poveri i loro operatori; [...] le arti per le quali si richiedono compassi, righe, numeri, pesi e misure non devono essere chiamate meccaniche».

La filosofia del fuoco, l'armonia matematica delle proporzioni, sublimi strumenti di controllo e di comprensione della natura (ricordiamo che la filosofia che sostiene l'intera costruzione della disciplina alchemica è una filosofia platonico-pitagorica²⁰ che legge il mondo come armonia e bellezza generate dai numeri), sono praticate e comprese da umili operatori, e applicate a vasi di terra; alla vecchia tradizione occidentale delle arti meccaniche, la tradizione di Isidoro di Siviglia e di Ugo da S. Vittore,²¹ si contrappone ancora una volta la dignità di quella scienza "totale" della natura che è l'alchimia introdotta da musulmani. Affermata l'utilità dell'arte di terra, utilità che si manifesta non nella divulgazione della disciplina, ma nella possibilità di fruizione degli oggetti²² (e in questo senso l'arte di terra è madre

²⁰ La filosofia greca (in particolare quella di Platone e di alcuni presocratici, come Pitagora ed Empedocle), elaborata e trasmessa nei primi secoli A.D. da stoici, platonici, neoplatonici e neopitagorici, sembra esercitare sui contenuti teorici dell'alchimia arabo-islamica e della successiva alchimia latina una influenza a dir poco determinante. Nell'alchimia islamica un ruolo di primo piano è tradizionalmente attribuito alla scuola di Balīnās (identificato già nel 1799 da Sylvestre de Sacy con Apollonio di Tiana, filosofo neopitagorico, I secolo A.D.); a Pitagora, attraverso Platone, si richiama forse la nota "teoria delle bilance" di Jābir ibn Hayyān. Si veda a questo proposito: C.A. WILSON, *Jābirian numbers, pythagorean numbers and Plato's Timaeus*, «Arabic» 35 (1988) pp. 1-13.

²¹ Alcuni interessanti studi sulle arti meccaniche nel medioevo latino sono raccolti nel volume *Les arts mécaniques au Moyen Age*, «Cahiers d'études médiévales» VII, Montréal-Paris 1982; tra questi (pp. 131-146) è presente un contributo di C. GAGNON intitolato *Alchimie, techniques et technologie*. La tesi esposta da Gagnon considera l'alchimia latina come l'esempio, destinato a scompa-rire, di un maestro tentativo di «concilier une théorie et une pratique qui, historiquement, n'étaient pas nées l'une pour l'autre» (cit. da G. Beaujourn), e conclude: «L'alchimie peut nous apparaître finalement comme un hétérotypie montrant en négatif la tentative de l'homme de sciences de toujours se réapproprier le savoir de l'homme d'atelier [...] L'alchimie médiévale demeure, dans nos archives, à seul fin de nous montrer [...] le labyrinthe de la déraison scientifique». Come è possibile vedere anche dalle considerazioni esposte in questo lavoro, una tale interpretazione non mi convince: per quanto mi risulta dalle mie ricerche sulla storia dell'alchimia arabo-islamica, la struttura della disciplina alchemica, pure in apparenza composita e talvolta difficile da organizzare in un complesso sufficientemente ordinato, sembra avere le caratteristiche di una profonda unità e armonia, che provengono non dall'esterno, ma dall'interno, cioè dalla stessa autovalutazione, ingenua o colta, dell'artista; si presenta come un tutto perfettamente organizzato e interagente, in cui scienza e arte, conoscenza razionale e contemplazione, realtà e apparenza, o se si vuole, illusione, sono legate in modo tanto stretto che anche solo pensare di valutare indipendentemente i diversi aspetti è impossibile. Quando, tra XVI e XVII secolo, al tempo della rivoluzione scientifica, con lo svilupparsi delle nuove scienze e il morire della visione del mondo che le è congenita, l'alchimia è inevitabilmente destinata a disgregarsi e a scompa-rire come disciplina, i suoi contenuti teorici e pratici continuano tranquillamente il loro cammino: quelli teorici restano a lungo ben vivi nella coscienza di molti, nella scienza e nell'arte almeno fino alla metà o alla fine del XVIII secolo; quelli pratici, legati alle tecniche delle varie arti del fuoco, non mi sembrano ancora a tutt'oggi caduti nel dimenticatoio.

²² La fruizione degli oggetti prodotti da una disciplina, che già in epoca medioevale è considerata fatto nobilitante e talvolta indispensabile (si vedano, tra i riferimenti possibili, Vincenzo di

di molte altre arti, e protettrice degli uomini), Practique conclude la sua requisitoria. In chiusura, due ulteriori e decisive testimonianze: i richiami espliciti all'antichità di questa arte (il richiamo all'Egitto, e all'esistenza di Piramidi di terracotta costruite per tramandare memorie e salvarle dal fuoco è, mi sembra, un interessante adattamento, qui realizzato a beneficio dell'arte ceramica, della leggenda islamica del primo Hermes e della conservazione delle scienze antediluviane)²³ e alla sua dimensione sacra.²⁴

Il segreto, l'esperienza personale, la dedizione, la contemplazione e la trasfigurazione della materia, la filosofia del fuoco e del numero, l'antichità, il carattere sacro: sembra chiaro da tutto questo che l'alchimia di Bernard Palissy si nasconde nell'arte. Un esame dell'opera modellata (soggetti rappresentati e composizione chimica del supporto ceramico), sembra confermare punto per punto quanto dichiarato nei testi.

1) Bernard Palissy è un uomo che, come egli stesso afferma, lavora da solo. Nei numerosi anni dedicati all'esercizio della sua arte non scrive, a beneficio del suo prossimo, una sola ricetta,²⁵ non crea una scuola, e anche la collaborazione con

Bestvais, cit. in S. LESIGNON, *op. cit.*²³, pp. 44-45, e LEONARDO DA VINCI, *cit.*²⁴, è, nel medioevo islamico, al centro della polemica che divide per secoli alchimisti e non-alchimisti sulla valutazione dell'alchimia: mentre i non alchimisti, che utilizzano il prodotto finito (dove con tale espressione è considerato anche il godimento estetico che risulta dalla contemplazione di un'opera d'arte), considerano in genere l'alchimia niente più che una tecnica artigianale, sia pure di livello elevato, gli alchimisti, che sono attenti all'opera nel suo divenire, e attribuiscono il controllo delle trasformazioni della materia ad una profonda conoscenza filosofica della natura, (si veda anche P. CARUS, *op. cit.*²⁵) considerano l'alchimia una scienza di carattere speculativo e la trasmutazione una operazione demurgica.

²³ P. CARUS, *La tradizione 'araba' di Ernesto Bissoneglio e i contenuti delle scienze alchemiche*, Atti del I «Convegno (Nazionale) di Storia della Chimica», Torino 7-8 febbraio 1985, Torino 1985, pp. 32-38.

²⁴ Il carattere sacro attribuito in epoca premoderna alla ceramica e alle altre arti del fuoco (e in sostanza all'alchimia metallurgica) sembra essere legato da un lato alla materia, dall'altro alla forma degli oggetti prodotti: alla materia perché è una materia che l'artista perfeziona e nobilita con un procedimento parallelo a quello seguito dalla natura; alla forma, perché, con la rappresentazione di corpi, e in particolare di immagini di esseri viventi, l'artista si pone nella dimensione divina del demurgo (*deus formatorum*). L'idea della creazione del primo uomo a partire da fango plasmato è presente in tradizioni diverse: nella Fucide del II secolo A. D. (PAUSANIA, *Gr. Dicit.* X, 4, 4); Prometeo, donatore del fuoco, è fatto oggetto di culto come vaso plasmato dall'uomo; nell'ambito della tradizione religiosa semitica, si veda ad esempio Coe. LV, 14 (cfr. H. A. BAUMANN, Firenze 1989. Il ediz.): «Creò l'uomo da fango seccato come argilla per vasi».

²⁵ Del segreto mantenuto da B. Palissy sulla composizione dei suoi smalti si sono curiosamente meravigliati, oltre che lamentati, diversi studiosi, che, pur esperti di ceramiche e del mondo dell'arte, non sembrano riconoscere, in questo silenzio, uno dei tratti più caratteristici delle contrattorie degli artisti (e degli alchimisti) antichi e medioevali. Il passo dedicato al segreto di B. Palissy da A. BRIGNONARI, *op. cit.*²⁶, è quasi un grido di dolore: «Si Palissy eût fait connaître ses observations sur les argiles, les terres, les sels et les eaux, sur la fabrication des poteries et des émaux; [...] s'il eût rapporté avec des détails techniques la suite des tentatives faites pour avoir les beaux émaux qu'il est parvenu à mettre sur sa faïence; qu'il nous eût fait connaître les difficultés qu'il a dû éprouver pour faire tenir sur une pâte, presque exempte de chaux et très-fortement cuite, de semblables émaux sans qu'ils écailent; qu'il eût décrit la composition de chacun de ses émaux, la forme de ses fours, etc., comme il eût alors fait autrement que ses

i due figli Nicolas e Mathurin non presenta, nella continuità e nella produzione, le caratteristiche proprie di un sia pur piccolo gruppo di collaboratori. L'isolamento sembra essere confermato dai dati di laboratorio: l'analisi chimica degli smalti ceramici delle opere di Palissy rivela una composizione piuttosto diversa da quella di varie altre ceramiche del suo tempo e dei tempi precedenti, in Francia e non in Francia.²⁶

2) La ceramica di Bernard Palissy si muove intorno ai due soggetti più legati da tempi immemorabili all'alchimia arte/scienza: la rappresentazione/narrazione del mito e la rappresentazione/imitazione della natura; nell'imitazione della natura, gli animali preferiti sono i rettili e gli animali acquatici (serpenti, locerzole, rane, pesci, scorpioni e conchiglie) che la tradizione alchemica utilizza da secoli per alludere al più grande mistero contenuto nella Grande Opera: il sale.²⁷

3) Le opere a soggetto naturalistico manifestano innegabili aspetti demiurgici. Nella *Recepte véritable* Palissy si vanta di riuscire a ingannare, con i suoi animali di terracotta, gli animali vivi che si imbattono in essi;²⁸ nei lavori ceramici, l'imitazione della natura è spinta a tal punto che gli animali rappresentati sono nella maggior parte dei casi realizzati come calchi di corpi veri.²⁹ Connotazione demiurgica, e conferma delle informazioni contenute nell'opera scritta, è anche l'assenza, documentata dagli storici dell'arte, di pezzi imperfetti.³⁰ Delle opere tradizionalmente

contemporains, comme il eût devancé son siècle par cette sagesse et avancé l'art de la faïence par sa communication, Bernard Palissy eût été un grand homme et un homme utile. Mais, ainsi qu'il se fust dit à lui-même par la bouche de Théophraste: "Il a porté son secret dans la fosse, et nul ne l'en eût ressenti".

²⁶ In A. BROWNIER, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, t. II, Paris 1854 (II ediz.), si possono trovare, oltre a molte interessanti considerazioni sulle ceramiche italiana e francese di epoca tardomedievale e rinascimentale, le analisi chimiche percentuali degli smalti delle ceramiche di B. Palissy, eseguite da A. Salvétat, chimico della Manufacture Impériale de Porcelaine de Sevres: silice 67,50, allumina 28,51, calce 1,52, ossido di ferro 2,05, ac. carbon. (e perdita in peso) 0,42. Poste a confronto con i dati di altre dieci paste ceramiche precedenti o contemporanee, queste analisi mostrano il più alto contenuto di silice e di allumina (Lucca della Robbia: rispettivamente 49,65 e 15,50); il più basso di calce e di ferro (Lucca della Robbia, per la calce: 22,44), il più basso valore per ciò che concerne la perdita in peso, e, dato unico tra tutti, nessuna traccia di magnesio.

²⁷ In B. PALISSY, *op. cit.*, p. 317, sono enumerate le doti del sale, tra le quali alcune dichiaratamente legate all'alchimia e all'arte: «[...] entretiens l'amitié entre le male et la femelle [...] aide à la voix de toutes choses animées, voire à toutes espèces de métaux et instruments de musique». Per le diverse possibili "letture" del sale nella *Recepte véritable* si veda: P. CARRE, *op. cit.*

²⁸ B. PALISSY, *op. cit.*, p. 84.

²⁹ Le tecniche utilizzate da B. Palissy nella realizzazione delle sue opere modellate e la probabile non-esistenza inteso al maestro di una vera e propria scuola, sono trattate in vari lavori. Tra quelli ricordiamo *Bernard Palissy et son siècle* (Collection Edouard de Rothschild) *Vie de Bernard Palissy par Germain de Rothschild. L'art de Palissy et catalogue par Serge Gaudier* (ass. Mus. du Louvre), *Préface de Pierre Verlet* (Conserv. en chef du dépôt. des objets d'Art des Musées Nationaux), Paris 1952; *Palissy, Présentation par J. Nicolle, Choix de textes, Bibliographie, Illustrations*, Paris 1966.

³⁰ A. BROWNIER, *op. cit.*, t. II, capitolo dedicato a B. Palissy: «On trouve rarement des pièces défectueuses, et il dit lui-même qu'il brisait tout ce qui se présentait d'imparfait à son défoulement». Il passo cui allude l'autore si trova nel dialogo *L'Art de terre*, *op. cit.*, p. 386, e si riferisce a uno dei tanti innocenti cui Palissy dichiara di essere andato incontro nel suo lungo

giante a noi sotto il nome di B. Palissy è stato oggi dimostrato che non più di dieci o dodici pezzi sono realmente usciti dalle sue mani³¹ nell'atelier di B. Palissy sono distrutte tutte le opere che non sono ritenute all'altezza della perfezione che si vuole rappresentare.

Le numerose evidenze che avevamo individuato nei testi prendono nella ceramica un corpo che non è più fatto di parole: nei colori degli smalti generati dai fuochi, nella geometria delle forme, nell'equilibrio delle composizioni, posti in opera da un artigiano al servizio, e ad imitazione, dell'armonia divina della natura,³² è presente quell'intreccio di arte, scienza e sapienza non ancora divise, che fu nucleo certo e tangibile dell'alchimia metallurgica più antica: tutto questo è, a mio parere, l'alchimia di Bernard Palissy.

e durissimo appenduto: «[...] et combien que la besogne fust par ce moyen perdue, toutesfois aucune en vouloit acheter à vil prix: mais parce que ce eut esté un descrement et rabaisement de mon honneur, je mis en pièces entièrement le total de ladite foarite [...]». Per la relazione tra perfezione dell'opera d'arte e aspetti demagogici nella sua realizzazione, si vedano anche le note 4 e 32.

³¹ Tra XVIII e XIX secolo, con il crescere della fama di Bernard Palissy, e anche per l'assenza di validi criteri di autenticità, si assisté, nei cataloghi e nelle varie opere a stampa, a una stupefacente moltiplicazione delle opere modellate attribuite a Bernard Palissy. Recenti studi basati su tecniche di termofluorescenza (L. N. AMICO, *Les céramiques rustiques authentiques de Bernard Palissy*, «Revue de l'Art» 78 (1987), pp. 61-76) hanno dimostrato che, di circa sessanta ceramiche rustiche attribuite a Bernard Palissy solo dieci pezzi sarebbero stati effettivamente prodotti nell'atelier di Palissy e dei suoi figli, mentre gli altri (più di cinquanta) devono essere attribuiti a imitatori e a falsari, dalla fine del XVI secolo al XIX secolo. L'articolo di L.N. Amico accolta, nella parte conclusiva, lo studio delle ceramiche del XVI secolo allo stadio dei bronzi dello stesso periodo: sottolineando, ma ce n'è ancora bisogno?, il profondo parallelismo che accomuna tra loro, al di là delle differenze dei materiali usati, le diverse arti del fuoco. Gli scavi effettuati a partire dal marzo 1984 nella Cour Napoléon del Palazzo del Louvre hanno portato alla luce i resti di un atelier e molti oggetti e strumenti di lavoro che potrebbero essere appartenenti a B. Palissy e ai suoi figli. Questo atelier, attivo forse già nel 1567 (data in cui è documentata la presenza di Bernard Palissy alle Tuileries), sarebbe stato abbandonato tra il 1584 e il 1590, molto tempo dopo che il maestro aveva smesso di lavorare, in occasione di un ampliamento del palazzo reale realizzato al tempo di Enrico IV.

³² Mi sembra importante, a conclusione di questo lavoro, ricordare «Il capitolo delle vasi antiche», che RICHARD D'ALEZIO nella sua opera *La composizione del mondo* (1282) (ed. a cura di E. Narducci, Roma 1859) dedica ai vasi etruschi. L'autore, che non è un ceramista, ma, non a caso, un cosmologo, descrive le pitture dei vasi etruschi come una vera e propria nuova creazione della natura realizzata nell'umile materiale ceramico: «Nelle quali vasi furono disegnate e scolpite tutte le generazioni delle piante, e delle foglie e delli fiori, e tutte le generazioni delli animali che si possono pensare, in ogni atto mirabile, e perfettamente sì, che passarono dinanzi all'operazione della natura [...] E di queste vasi mi vennero a mano quasi mezza una scodella: nella quale erano scolpiti sì naturalmente e sottili cose, che li conoscitori, quando le vedevano, per lo grandissimo diletto ratieno (sic), e vociferavano al alti, e scieno di sé, e diventavano quasi stupidi, e li non conoscitori la volevano spezzare e gittare. E quando alcuno di questi pezzi veniva a mano a scoltori o a disegnatori, o ad altri conoscitori, tenenli in modo di cose sanuarie, meravigliandosi che l'umana natura potesse montare tanto alto in sottilità, e l'artefice e la forma di quelle vasi, e li colori e l'altro scoltamento; e scieno che quelli artefici furono divini, e quelle vasi discenno dal cielo, non potendo sapere come quelle vasi furono fatte, né la forma, né lo colore né l'altro artificio».