

Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica

Herausgeber: Keramik-Freunde der Schweiz

Band: - (1957)

Heft: 40

Artikel: Der Bericht des Jesuitenpeters d'Entrecolles aus China über die Herstellung des Porzellans vom Jahre 1712 und 1722 [Fortsetzung]

Autor: [s.n.]

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394961>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Voici une pièce sculptée à relief aux couleurs polychromes décorée par les statuettes de quatre Saints: François, Dominique, Pétrone et Ambroise soutiennent l'image de la ville de Bologne et de ses nombreuses tours. L'A. compare ce morceau avec la «Deposition» du Metropolitan Museum of Art de New York, datée 1487 et sorti des usines de Faenza. Le pavement en carreaux de la chapelle Vaselli dans l'église de St-Pétrone à Bologne, cuvage certain d'artistes faéntins de la même époque, témoigne de l'appartenance de l'objet aux ateliers contemporains de cette dernière ville.

B. Rackham: A propos de «Mazo».

L'A. signale d'autres ouvrages du peintre-potier «Mazo» qui augmentent la liste de ceux précédemment étudiés par lui dans le premier numéro de «Faenza» 1955. Il s'agit de deux plats, dont l'un représente «Agamennon et Ménélas tenant conseil», l'autre «Joseph qui revèle à ses frères le rêve des gerbes de blé», conservés tout les deux dans le château de Ludwigsburg près de Stuttgart.

E. Biavati: Les céramiques dans des inventaires de 1553. Les inventaires, dont on offre un résumé, ont été dressés dans le «Palazzo Vecchio» des Médicis dans la place de la Seigneurie, dans l'ancien palais de la même famille dans la «Via Larga» et finalement dans le Palais Pitti de Florence. Excepté les «vasi di terra da bere» et la vaisselle ancienne et classique, toutes les poteries portent le nom de porcelaines. A remarquer l'absence absolue de poteries. Si l'on considère, d'autre part, le nombre assez élevé des morceaux (369 dans le «Palazzo Vecchio», 23 dans celui de «Via Larga») et on l'approche de 729 pièces de vaisselle et couverts en or et argent, ainsi que de 754 en airain et étain, l'A., dans la première partie de son étude, pense qu'il s'agisse même de poteries décorées «alla porcellana».

III. Der Bericht des Jesuitenpeters d'Entrecolles aus China über die Herstellung des Porzellans vom Jahre 1712 und 1722 (Suite)

Il faut d'abord bien laver cette pierre, après quoi on y apporte les mêmes préparations, que pour le *Pe tun tse*: quand on a dans la seconde urne, ce qui a été tiré de plus pur de la première, après toutes les façons ordinaires, sur cent livres ou environ de cette crème, on jette une livre de *Che kao*, qu'on a fait rougir au feu, et qu'on a pilé. C'est comme la presure qui lui donne de la consistance, quoiqu'on ait soin de l'entretenir toujours liquide.

Cette huile de pierre ne s'emploie jamais seule: on y en mêle une autre, qui en est comme l'ame: en voici la composition: on prend de gros quartiers de chaux vive, sur les

quels on jette avec la main un peu d'eau pour les dissoudre, et les réduire en poudre. Ensuite on fait une couche de fougere séche, sur laquelle on met une autre couche de chaux amortie. On en met ainsi plusieurs alternativement les unes sur les autres, après quoi l'on met le feu à la fougere. Lorsque tout est consumé, l'on partage ces cendres sur de nouvelles couches de fougere séche, cela se fait cinq ou six fois de suite: on peut le faire plus souvent, et l'huile en est meilleure.

Autrefois, dit l'histoire de *Feou Leang*, outre la fougere, on y employoit le bois d'un arbre dont le fruit s'appelle *Se tse*: à en juger par l'âcreté du fruit, quand il n'est pas mûr, et par son petit couronnement, il semble que c'est une espèce de neffle. On ne s'en sert plus maintenant, apparemment parce qu'il est devenu fort rare. Peut-être est-ce faute de ce bois que la porcelaine qui se fait maintenant, n'est pas si belle, que celle des premiers tems. La nature de la chaux et de la fougere contribuë aussi à la bonté de l'huile, et j'ai remarqué que celle qui vient de certains endroits est bien plus estimée, que celle qui vient d'ailleurs.

Quand on a des cendres de chaux et de fougere jusqu'à une certaine quantité, on les jette dans une urne remplie d'eau. Sur cent livres, il faut y dissoudre une livre de *Che kao*, bien agiter cette mixtion, ensuite la laisser reposer, jusqu'à ce qu'il paroisse sur la surface un nuage ou une croûte qu'on ramasse, et qu'on jette dans une seconde urne: et cela à plusieurs reprises; quand il s'est formé une espèce de pâte au fond de la seconde urne, on en verse l'eau par inclination, on conserve ce fonds liquide, et c'est la seconde huile qui doit se mêler avec la précédente. Par un juste mélange, il faut que ces deux espèces de purée soient également épaisse. Afin d'en juger, on plonge à diverses reprises dans l'une et dans l'autre de petits carreaux de *Pe tun tse*: en les retirant on voit sur leur superficie, si l'épaisseur est égal de part et d'autre. Voilà ce qui regarde la qualité de ces deux sortes d'huiles.

Pour ce qui est de la quantité, le mieux qu'on puisse faire, c'est de mêler dix mesures d'huile de pierre, avec une mesure d'huile faite de cendre de chaux et de fougere: ceux qui l'épargnent, n'en mettent jamais moins de trois mesures. Les marchands qui vendent cette huile, pour peu qu'ils aient d'inclination à tromper, ne sont pas fort embarrassés à en augmenter le volume: ils n'ont qu'à jeter de l'eau dans cette huile, et pour couvrir leur fraude, y ajouter du *Che kao* à proportion, qui empêche la matière d'être trop liquide.

Il y a une autre espèce de vernis, qui s'appelle *Tsi kin yeou*, c'est-à-dire, vernis d'or bruni. Je le nommerais plutôt vernis de couleur de bronze, de couleur de caffé, ou de couleur de feuille morte. Ce vernis est d'une invention nouvelle: pour le faire, on prend de la terre jaune commune, on lui donne les mêmes façons qu'au *Pe tun tse*, et quand

cette terre est préparée, on n'en emploie que la matière la plus déliée qu'on jette dans l'eau et dont on forme une espèce de colle aussi liquide que le vernis ordinaire appellé *Pe yeou*, qui se fait de quartiers de roche. Ces deux vernis le *Tsi kin*, et le *Pe yeou* se mêlent ensemble, et pour cela ils doivent être également liquides. On en fait l'épreuve en plongeant un *Pe tun tse* dans l'un et dans l'autre vernis. Si chacun de ces vernis pénètre son *Pe tun tse*, on les juge également liquides, et propres à s'incorporer ensemble.

On fait aussi entrer dans le *Tsi kin* du vernis, ou de l'huile de chaux et de cendres de fougere préparée, comme nous l'avons dit ailleurs, et de la même liquidité que le *Pe yeou*: mais on mèle plus ou moins de ces deux vernis, avec le *Tsi kin*, selon qu'on veut que le *Tsi kin* soit plus foncé ou plus clair. C'est ce qu'on peut connoître par divers essais: par exemple on mesure deux tasses de la liqueur *Tsi kin*, avec huit tasses de *Pe yeou*, puis sur quatre tasses de cette mixtion de *Tsi kin*, et de *Pe yeou*, on mettra une tasse de vernis fait de chaux et de fougere.

Il y a peu d'années qu'on a trouvé le secret de peindre avec le *Tsoni*, ou en violet, et de dorer la porcelaine: on a essayé de faire une mixtion de feuilles d'or, avec le vernis et la poudre de caillou, qu'on appliquoit de même qu'on applique le rouge à l'huile: mais cette tentative n'a pas réussi, et on a trouvé que le vernis *Tsi Kin* avoit plus de grace et plus d'éclat.

Il a été un tems qu'on faisoit des tasses ausquelles on donnoit par dehors le vernis doré, et par dedans le pur vernis blanc. On a varié dans la suite, et sur une tasse ou sur un vase qu'on vouloit vernisser de *Tsi kin*, on appliquoit en un ou deux endroits, un rond, ou un carré de papier mouillé, et après avoir donné le vernis, on levoit le papier, et avec le pinceau on peignoit en rouge, ou en azur cet espâce non vernissé. Lorsque la porcelaine étoit séche, on lui donnoit le vernis accoutumé, soit en le souflant, soit d'une autre manière. Quelques-uns remplissent ces espâces vides d'un fond tout d'azur, ou tout noir, pour y appliquer la dorure après la première cuite. C'est sur quoi on peut imaginer diverses combinaisons.

Avant que d'expliquer la manière dont cette huile, ou plutôt ce vernis s'applique, il est à propos de décrire comment se forme la porcelaine. Je commence d'abord par le travail qui se fait dans les endroits les moins fréquentez de *King te tching*. Là dans une enceinte de murailles, on bâtit de vastes apentis, où l'on voit étage sur étage un grand nombre d'urnes de terre. C'est dans cette enceinte que demeurent et travaillent une infinité d'ouvriers, qui ont chacun leur tâche marquée. Une pièce de porcelaine, avant que d'en sortir pour être portée au fourneau, passe par les mains de plus de vingt personnes, et cela sans confusion. On a sans doute éprouvé que l'ouvrage se fait ainsi beaucoup plus vite.

Le premier travail consiste à purifier de nouveau le *Pe tun tse*, et le *Kao lin*, du marc qui y reste quand on le vend. On brise les *Pe tun tse*, et on les jette dans une urne pleine d'eau: ensuite avec une large espatule, on achieve en remuant de les dissoudre: on les laisse reposer quelques momens, après quoi on ramasse ce qui surnage, et ainsi du reste, de la manière qu'il a été expliqué ci-dessus.

Pour ce qui est des pièces de *Kao lin*, il n'est pas nécessaire de les briser: on les met tout simplement dans un panier fort clair, qu'on enfonce dans une urne remplie d'eau: le *Kao lin* s'y fond aisément de lui-même. Il reste d'ordinaire un marc qu'il faut jeter. Au bout d'un an ces rebuts s'accumulent, et font de grands monceaux d'un sable blanc, et spongieux, dont il faut vider le lieu où l'on travaille.

Ces deux matières de *Pe tun tse* et de *Kao lin* ainsi préparées, il en faut faire un juste mélange: on met autant de *Kao lin* que de *Pe tun tse* pour les porcelaines fines: pour les moyennes, on emploie quatre parts de *Kao lin*, sur six de *Pe tun tse*. Le moins qu'on en mette, c'est une part de *Kao lin* sur trois de *Pe tun tse*.

Après ce premier travail on jette cette masse dans un grand creux bien pavé et cimenté de toutes parts: puis on la foule, et on la pétrit jusqu'à ce qu'elle se durcisse: ce travail est fort rude: ceux des Chrétiens qui y sont employez, ont de la peine à se rendre à l'Eglise: ils ne peuvent en obtenir la permission, qu'en substituant quelques autres à leur place, parce que dès que ce travail manque, tous les autres ouvriers sont arrêtéz.

De cette masse ainsi préparée on tire différens morceaux, qu'on étend sur de larges ardoises. Là on les pétrit, et on les roule en tous les sens, observant soigneusement qu'il ne s'y trouve aucun vuide, ou qu'il ne s'y mèle aucun corps étranger. Un cheveu, un grain de sable perdroit tout l'ouvrage. Faute de bien façonner cette masse, la porcelaine se fêle, éclate, coule, et se déjette. C'est de ces premiers élémens que sortent tant de beaux ouvrages de porcelaine, dont les uns se font à la roue, les autres se font uniquement sur des moûles, et se perfectionnent ensuite avec le ciseau.

Tous les ouvrages unis se font de la première façon. Une tasse, par exemple, quand elle sort de dessous la roue, n'est qu'une espèce de calotte imparfaite, à peu près comme le dessus d'un chapeau, qui n'a pas encore été appliqué sur la forme. L'ouvrier lui donne d'abord le diametre et la hauteur qu'on souhaitte, et elle sort de ses mains presque aussitôt qu'il l'a commencée: car il n'a que trois deniers de gain par planche, et chaque planche est garnie de 26. pièces. Le pied de la tasse n'est alors qu'un morceau de terre de la grosseur du diamètre qu'il doit avoir, et qui se creuse avec le ciseau, lorsque la tasse est séche, et qu'elle a de la consistance, c'est-à-dire, après qu'elle a reçû tous les ornemens qu'on veut lui donner.

Effectivement cette tasse au sortir de la roue, est d'abord reçue par un second ouvrier, qui l'asseoit sur la bâse. Peu après elle est livrée à un troisième qui l'applique sur son moûle, et lui imprime la figure. Ce moûle est sur une espèce de tour. Un quatrième ouvrier polit cette tasse avec le ciseau, sur tout vers les bords, et la rend déliée, autant qu'il est nécessaire, pour lui donner de la transparence: il la racle à plusieurs reprises, la moüillant chaque fois tant soit peu, si elle est trop sèche, de peur qu'elle ne se brise. Quand on retire la tasse de dessus le moûle, il faut la rouler doucement sur ce même moûle, sans la presser plus d'un côté que de l'autre, sans quoi il s'y fait des cavitez, ou bien elle se déjette.

Il est surprenant de voir avec qu'elle vîtesse ces vases passent par tant de différentes mains. On dit qu'une pièce de porcelaine cuite, a passé par les mains de soixante-dix ouvriers. Je n'ai pas de peine à le croire, après ce que j'en ai vu moi-même. Car ces grands laboratoires ont été souvent pour moi comme une espèce d'aréopage, où j'ai annoncé celui qui a formé le premier homme du limon, et des mains duquel nous sortons, pour devenir des vases de gloire, ou d'ignominie.

(A suivre)

IV. Il XV Concorso Nazionale della Ceramica in Faenza

Il XV Concorso Nazionale della Ceramica in Faenza.

Alljährlich Ende Juni/Anfang Juli findet in Faenza der nationale Wettbewerb für Keramiker statt. Eingeladen sind alle italienischen Künstler und dann nach vorheriger persönlicher Einladung auch ausländische Keramikschöpfer. Für Italien bedeutet diese Schau jeweils einen Rechenschaftsbericht, zugleich aber soll er mit neuen Ideen in die Zukunft weisen. Die zur Verteilung bestimmten Preise — sie stufen sich von 500 000 bis 15 000 Lire ab — erreichen die Gesamtsumme von 10 000 Schweizer Franken. Die Goldmedaille wird vom Präsidenten des italienischen Senats gestiftet, die Silberne vom Post- und Telegraphenministerium. Nach der Prämiierung erscheint jeweils ein reichbebildeter Katalog, der die Preisträger und ihre Werke besonders würdigt. Jede Tageszeitung und Spezialzeitschrift befassen sich einlässlich mit dieser Ausstellung. Dadurch bleibt Italien das klassische Land der Keramik, wo die Künstler Unterstützung von höchster Warte aus finden. Für jeden Keramikfreund, der sich auch mit moderner Keramik befasst, ist dieser Katalog unentbehrlich. Wir wollen als Beispiel einer streng sachlichen Kritik den Bericht der Unità (Milano) vom 6. Juli hier bekanntgeben:

Seppur sia difficile stabilire confronti fra rassegne che si succedono nel tempo, ritieniamo doveroso manifestare la nostra preoccupazione su quello che a noi appare un pro-

gressivo decadimento qualitativo medio della mostra. Non che ci sentiamo di avanzare riserve sull'attribuzione del «Premio Faenza» alle opere dello scultore Biancini, premio legittimamente destinato ad un artista che presenta qualità ben più impegnate, di quanto consentano le ristrettezze della decorazione; né sull'assegnazione degli altri premi a Visani, a Mattucci, a Rosanna Bianchi; ma pensiamo che una più intransigente selezione avrebbe eliminato dalla mostra alcuni lavori veramente scadenti. Al riguardo osserviamo che gli allievi dei vari Istituti e Scuole d'Arte presentano dei lavori veramente sorprendenti per la serietà dei loro risultati.

La sezione dedicata alle partecipazioni straniere è quasi interamente occupate (salvo le poche presenze di ceramisti olandesi, svedesi e svizzeri) dalla importante raccolta di ceramiche popolari romene, già appartenente al Museo, la cui consegna ufficiale, da parte di un rappresentante della Romania, non ha avuto luogo, nelle forme d'uso in analoghe circostanze, per la faziosità politica delle varie interferenze dell'organizzazione della mostra.

Nel merito della rassegna a noi sembra che troppo poca importanza sia attribuita al problema tecnico (e per tecnica intendiamo non solo la ricerca di «materia» o di nuove tecniche, ma anche l'esecuzione del lavoro), interessando evidentemente molto più — com'è giusto che sia, ma senza eccessi — i problemi inerenti la ricerca sul piano del gusto.

L'esempio della ceramica romena è senz'altro raggardevole e significativo, ma non va dimenticato che alla base di una così limpida e genuina tradizione artigianale, v'è un legame stretto, diretto e vivo, con un'autentica cultura popolare, con l'educazione di un gusto popolare, i quali, con la loro larga azione, sollecitano anche richieste orientatrici sul piano produttivo. In Italia invece (e non solo in Italia) la profonda frattura creatasi fra la cultura e gli strati popolari (e non solo popolari), l'arte ed il gusto popolare, ha fatto sì che fosse interrotto anche quel'filone della tradizione nazionale, nel quale solamente si riconoscerebbe una cultura nazionale. E' così che tutti quegli elementi culturali, o pseudo tali — di formazione cosmopolita — che hanno orientato ed orientano le arti maggiori (pittura e scultura), influenzano anche la ceramica, con la differenza che in quest'ultima non è più neppure un'esigenza squisitamente di cultura a dettare indirizzi e, perchè no?, formule, ma piuttosto una suggestione formalistica. E' perciò spiegabile come, su tale strada, nell'ambito della decorazione, mancando cioè alla forma la funzione di esprimere un contenuto, sia facile scambiare l'originalità formale — sia pure nell'articolazione limitata all'ambito del gusto — con l'espedito formalistico, e pertanto l'originalità con la bizzarria, l'estro con l'improvvisazione arbitraria e presuntuosa, la spontaneità di un gusto colto ed affinato con il primitivismo incolto.