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: - (1965)

Heft: 66

Anhang: Riassunto = Résumé = Summary

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: 05.04.2026

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

No 64

BULLETIN DES AMIS SUISSES DE LA CERAMIQUE

RESUME

Adalbert Klein
L'image sur la fayence et sur la porcelaine

Au début de son article l'auteur définit le terme «image»: C'est une petite scène encadrée ou sans cadre. Selon l'aspect de l'objet destiné à être porteur de l'image nous pouvons distinguer:
1. L'image sans cadre qui peut entourer l'objet tout entier; 2. l'image encadrée. D'ailleurs l'image peut se présenter sous forme de relief ou de peinture.

L'histoire de la fayence semble attester qu'à l'origine de l'image se trouve l'ornement. En Orient l'ornement montre des éléments figuratifs déjà au 4e millénaire avant J.-Chr. Sur les vases grecs du 8e siècle nous rencontrons des ornements qui se composent d'animaux, de fleurs et de formes géométriques. D'abord l'espace réservé à l'ornement est fixé. Mais l'image dépasse rapidement la zone prescrite pour envahir au besoin l'objet entier.

Au cours du Quattrocento italien la fayence a fini de reprendre son importance comme porteur d'image. Les écuelles de Faenza sont des peintures encadrées. Les artistes inventent leurs sujets qui rappellent ceux de la Renaissance italienne (Fig. 1). Pendant le Cinquecento le cadre se dissout sur les fayences italiennes de la Renaissance (Fig. 2). L'image non-encadrée est très importante au 17e et au 18e siècle et même de nos jours. La tradition de la fayence italienne est reprise par les fayences tyroliennes et celles de Nuremberg du 17e et 18e siècle.

D'ailleurs les artistes de culture germanique préfèrent nettement l'image encadrée.

Au 17e siècle surgit un facteur très important dans l'histoire de la fayence et de la porcelaine en Europe: les chinoiseries (Fig. 3, 6). D'abord il s'agit de copies plus ou moins fidèles de porcelaines chinoises. Puis suivent les imitations libres. Il est entendu que privées de valeur symbolique ces productions n'ont plus rien de chinois. La 3e série de chinoiseries provient du 18e siècle. L'artiste européen dépeint les impressions qu'il a rapportées de ses voyages en Extrême Orient. Souvent le format de ces peintures est très réduit ou se présente sous forme de cartouche. La prédilection pour la cartouche s'étend enfin aux sujets européens.

Entre 1665 et le début du 18e siècle est créée à Nuremberg l'image en forme de cartouche (Fig. 4). Les objets sont cuits à petit feu pour augmenter la vivacité des couleurs. C'est là un procédé qui sera employé aussi pour la cuisson de la porcelaine. Souvent maîtres dans l'art du verre en même temps que peintres, les artistes faisaient preuve d'une grande perfection technique dans le dessin de la perspective. Afin d'agrandir l'image, le cadre devient ruban, guirlande, rocaille (Fig. 9) et envahit de plus en plus les parties blanches. Au besoin le nombre des cartouches est augmenté. Les peintres sur porcelaine essaient d'adapter les méthodes et les goûts de l'art de la fayence aux exigences techniques de la porcelaine. Au début nous trouvons des cartouches relativement grandes (Fig. 5) ou bien des dessins en relief qui couvrent l'objet entier (Fig. 8). Puis le nombre des cartouches diminue de nouveau. Les images par contre augmentent en profondeur et finissent par donner l'illusion d'une vraie peinture réduite à un format minuscule (Fig. 7). L'exiguité du format ne réside pas uniquement dans les exigences du matériel mais dans la prédilection du Rococo pour les petites choses en général. A Meissen par exemple les peintres se mirent à copier des tableaux célèbres (Watteau). Le cadre finit par suffoquer l'image. Mais au fur et à mesure que la porcelaine devient accessible à la bourgeoisie le paysage et le portrait seront les sujets favorits. Donnant une impression de propreté, le fond blanc est une raison de plus pour que la porcelaine soit usitée dans les familles bourgeoises (Fig. 11, 12). Enfin le style Empire est une dernière tentative de faire revivre l'image quoique les images et le matériel soient en contraste évident. Celles-ci deviennent des articles de souvenir.

L'image sur la fayence et la porcelaine n'était-elle pas condamnée à l'avance? C'est là la question que nous nous posons en considérant son histoire. Quoi qu'il en soit il faut admettre que ces images ont été appliquées avec une perfection technique qui est admirable.

Heinz Schaubach
La légende autour de Russinger

L'auteur de l'article concernant Russinger soutient que celui-ci ait été le maître incontestable à Fulda de 1768—1771 (Thieme-Becker, 1935, article de Josten). Josten appuie l'opinion de Röder. L'article sur les pages 9—11 expose encore une fois les erreurs de Röder et de Josten. Différents hommes de science se sont prononcés énergiquement contre le livre de Röder. Notre article expose leurs opinions et donne un curriculum vitae approximatif de Russinger. Le résultat c'est que ce dernier n'a jamais été à Fulda et qu'il s'agit d'un artiste plus que médiocre. Confronter aussi «Die Weltkunst», 1964/1 p. 13 et «Bulletin des amis suisses de la céramique», 1962, «la lutte à propos de Melchior».

No 66

BULLETIN DES AMIS SUISSES DE LA CERAMIQUE

RESUME

Les fayences d'Olmuz
Ruzena Hrbková

Les fayences d'Olmuz du deuxième tiers du 18e siècle jusqu'au premier quart du 19e siècle n'ont pas pu être identifiées jusqu'à présent. Elles ont été attribuées aux manufactures de Wischau ou de Holitsch. Nous devons à Alois *Hanke* la première mention de la fabrication de fayences à Olmuz. (De 1777—1791 il était bibliothécaire à Olmuz.) En 1892 suivent les articles de Karl *Schirek* et en 1941 Karel *Cernohorsky* mentionne l'existence des « Krügelmacher » (faiseurs de brocs) et décrit quelques pièces provenant d'Olmuz dans son livre sur la céramique morave. Les archives démontrent que les fayences d'Olmuz sont fabriquées par des familles d'artisans organisées en corporations. L'auteur de notre article a pu identifier une série de pièces provenant d'Olmuz. Les signes caractéristiques de ces fayences peuvent être observés en examinant la forme, le vernis, la décoration du bord et de l'anse. Outre ceci quelques brocs sont signés et datés et quelquefois ils portent le numéro de la maison de celui pour qui la pièce était destinée. Les couvercles sont en étain et sur le couvercle se trouve une sorte de bouchon sans décoration. Au début ces brocs ont été cuits à grand feu, mais depuis le troisième quart du 18e siècle la cuisson à petit feu est plus fréquente. L'auteur expose en détail les sujets de la décoration et elle raconte ensuite la vie de quelques uns des plus fameux « Krügelmacher » en se basant sur une étude très approfondie des archives.

Les fayences rustiques de la seconde moitié du 18e siècle
par Heinz Mehlhose

Les fayences les plus recherchées sont celles des manufactures célèbres provenant du 18e siècle. Pour ne donner qu'un seul exemple: La manufacture de Strasbourg a porté l'art de la fayence à un niveau très élevé, mais il est évident qu'elle ait produit aussi des series de fayences de qualité médiocre. Comme dans les autres fabriques de fayence européennes il existait à Strasbourg des modèles d'après lesquels la décoration des fayences était exécutée. Selon le talent du peintre, l'objet devenait une pièce de série ou, plus rarement, un produit de grande valeur artistique. D'autre part, il existe aussi des fayences d'un autre type qui datent de la seconde moitié du 18e siècle et qui valent la peine d'être collectionnées: Les fayences rustiques. Elles correspondent au matériel duquel elles sont faites soit pour la forme, soit pour la décoration, et surtout elles ne veulent pas rivaliser avec la porcelaine. La fayence se distingue de la porcelaine avant tout pour la chaleur et la morbidité du matériel qui est le résultat du vernis d'étain appliqué irrégulièrement. Les fayences rustiques ne proviennent pas des grandes fabriques, mais elles sont faites par des familles entières d'artisans. Le procédé est le même que dans les grandes fabriques, mais les fayences rustiques créées « en famille » montrent moins de perfection technique mais une originalité plus prononcée: Pleins de poésie ingénue, ces décors sont appliqués vigoureusement soit que l'artiste choisisse une seule couleur, soit qu'il en mette plusieurs. La cuisson se fait à grand feu. Leur qualité est en général plutôt bonne. L'originalité de ces fayences réside dans la proportion des éléments singuliers et dans leur disposition sur l'objet. Les couleurs sont adaptées à la nuance du vernis. C'est là un effet très difficile à obtenir parce qu'il y a une grande différence entre l'état avant la cuisson et celui d'après.

Ensuite l'auteur examine une série de sujets trouvés sur les fayences rustiques françaises et affirme que l'on pourrait trouver une grande quantité de très bonnes pièces dans les musées provinciaux de la France. Les manufactures les plus importantes se trouvent à Ancy-le-Franc, Moulins, Nevers, St-Omer, La Rochelle, Rouen, Sanadet et Sinceny. L'Allemagne, la Hollande, l'Angleterre et l'Italie ont créé des fayences dans le même genre. Il semble que la Suisse soit la seule à imiter encore aujourd'hui les décors de provenance strasbourgeoise.

SUMMARY

Adalbert Klein
Pictures on ceramics and porcelain

At the beginning of his article the author gives a definition of what he understands by «picture»: a little scene composed of several elements, 1. shut in a frame or 2. extended on the whole object without frame, acording to the caracter of the object on which the object is painted.

The picture may be painted or modelled in form of a relief.

The story of ceramics seems to prove that the ornament was at the beginning of the picture. Already in the 4th millenium before Christ the ornament shows figurative elements (Iran). On the Greek vases of the 8th century we distinguish ornaments composed of animals, flowers and geometrical figures. At first the space reserved for ornaments was exactly limited, but soon this space is enlarged by the growing pictures.

During the Italian Quattrocento ceramics are getting a new importance. The majolica bowls of Faenza are framed pictures (Fig. 1). The artists invent their subjects following the taste of the Italian pictures of the Renaissance. During the Cinquecento the frames of Italian majolica will be dissolved (Fig. 2). Pictures without frame are used during the 17th and 18th century and can be found up to the present times.

The tradition of Italian majolica is continuated by Tyrolian and Nuremberg ceramics during the 17th and 18th century. The artists of Germanic culture prefere framed pictures.

The «Chinoiseries» are created during the 17th century and they are a very important factor in the history of occidental ceramics and porcelain (Fig. 3, 6). The first group consists of more or less true copies of chinese porcelain. They are followed by free imitations. Of course, these productions have nothing to do with chinese porcelain and spirit because of their lacking symbolic value. The third series of chinoiseries (18th century) contains travel-impressions of European artists. Often the size of these pictures is very small. The cartouche is getting fashionable and soon will be used also for European subjects.

Between 1665 and the beginning of the 18th century artists of Nuremberg begin to create pictures framed by cartouches (Fig. 4). For this purpose they are using enamel colours because of their greater vivacity. Later on this proceeding is used also for the cooking of porcelain. These artists were often very good glass-cutters at the same time and developped an excellent technique of drawing in perspective. Slowly the frame is transformed in ribbons, garlands and rocailles (Fig. 9) and the picture is covering a large amount of the white parts. Sometimes we find several cartouches on the same object. The porcelain-painters tried to adapt methods and taste of ceramics as far as possible. At first the cartouches were rather big (Fig. 5). Fig. 8 is showing a relief covering the whole plate. Already the cartouches are diminishing again. Although they are very small, the pictures give the illusion of a big painting (Fig. 7). This tiny size is not only the result of technical necessities but there is during the era of Rococo a predilection for tiny things in general. Artists of Meissen had the idea to copy famous paintings (Watteau e. g.). The frame soon is more important than the picture itself. When porcelain becomes the property of middle-classes, landscapes and portraits are more and more frequently used. At the same time middle-class-families were rather fond of the newly growing white ground, because it gave them the impression of cleanness (Fig. 11, 12). The Empire style is the last one to have a serious influence on porcelain-painting. The picture is reassuming its importance, although it is evidently in opposition to the material. These pictures are developping into articles of souvenir.

Considering the above-mentioned facts, the question is justified if pictures on ceramics and porcelain were not condemned from the beginning. However the technical perfection of these pictures cannot be denied.

Heinz Schaubach
The legend of Russinger

The author of the article concerning Russinger (Josten, Thieme-Becker, 1935) affirms that Russinger must have been the uncontested master of the manufactory of Fulda. Josten follows the opinion of Röder. Our article on p. 9—11 exposes again the errors of Röder and Josten. Different modern scientists protest energically against the book of Röder. Our article exposes their opinions and gives an approximative curriculum vitae of Russinger. The result is that he never worked in Fulda and that he was an artist of rather inferior quality. (Cfr. «Die Weltkunst», 1964/1 p. 13 and «Der Streit um Melchior», Mitteilungsblatt der Keramikfreunde der Schweiz, 1962.)

SUMMARY

Ceramics of Olmuz
Ruzena Hrbková

Till nowadays ceramics of Olmuz of the period between 1760 an 1825 were nearly unknown. Problematic pieces were attributed to Wischau or Holitsch. It was Alois *Hanke* who for the first time spoke of the fabrication of ceramics in Olmuz. (He was librarian in Olmuz from 1777—1791.) In 1892 Karl *Schirek* mentioned the discovery of Hanke. In 1941 Karel Cernohorsky published his book about Moravian ceramics and there he proved the existence of the « Krügelmacher » (productors of jugs in Olmuz), and he gave a description of some newly identified jugs. The archives show that Olmuz ceramics were fabricated by families of artisans organized in corporations. The author of our article was able to attribute a new series of ceramics to Olmuz. The caracteristics of these ceramics can be observed by examination of the form, the varnish, the decoration of the bord and the handle. Some jugs are signed and dated or they carry the number of the house where dwelt the one who had ordered the jug. The lids of the jugs are of tin and on the lid we find a sort of plug without decoration. At first these ceramics were cooked at big fire, since the third quarter of the 18th century enamel colours were used. The author exposes the subjects of the decorations and tells us about the life of some of the most famous « Krügelmacher », basing herself on a very rich documentation.

Rustic ceramics of the 2nd half of the 18th century
Heinz Mehlhose, Basel

Ceramics of the 2nd half of the 18th century are most required. The manufactory of Strasburg e. g. produced the famous flower-decorations which have been copied by other fabrics of Europe, perhaps unconciously. Although Strasburg has created excellent pieces, it is indeniable that there exist whole series of minor quality. Like other European factories Strasburg had models for the decoration of ceramics. An average painter produced average pieces, but a really good painter created objects of highest artistic value. On the other hand there exists a very different kind of ceramics of the 2nd half of the 18th century which is not less worth of being collected. These ceramics are corresponding to the material which they are made of for their form and for their decoration. Above all these ceramics have no intention to enter into rivalry with porcelain. They can be distinguished from porcelain by the warmth and softness of the material originating from the varnish of tin applicated irregularly. Rustic ceramics are not fabricated in great manufactories but they are the result of a family-team-work. If the proceeding is the same as in big fabrics, rustic ceramics created by families of artisans are showing less technical perfection but greater individuality of the subjects. The naive and poetical decorations are painted vigorously using only one colour or several tints. The objects are cooked at big fire. Their artistic quality is generally good. The originality of these pieces is staying in the proportion of the single elements and in their disposition on the object. The colours are harmonized with the tint of the varnish, an effect which is very difficult to manage because there is a great difference between ceramics before the cooking and afterwards.

Having stated these facts, the author tells about the subjects he found on French rustic ceramics and he believes that similar pieces could be found in French provincial museums. The most important French manufactories are: Ancy-le-Franc, Moulins, Nevers, St-Omer, La Rochelle, Rouen, Sanadet and Sinceny. Germany, Holland, England and Italy have created this sort of rustic ceramics. But it seems that only Switzerland continues to copy the flower decorations of Strasburg.

RIASSUNTO

Adalbert Klein
L'immagine sulla ceramica e sulla porcellana

All'inizio del suo articolo l'autore definisce il termine «immagine»: scena intera, chiusa in sè, incorniciata o senza cornice.

Secondo il carattere dell'oggetto destinato ad essere portatore dell'immagine possiamo distinguere; 1. l'immagine senza cornice che al bisogno circonda l'oggetto intero; 2. l'immagine incorniciata. Questa immagine può essere modellata in forma di rilievo o dipinta.

La storia della ceramica sembra attestare che all'origine dell'immagine si trova l'ornamento. Nell'Oriente l'ornamento mostra elementi figurativi già nel 4° millennio avanti Christo. Sui vasi greci dell'8° secolo vediamo ornamenti che si compongono di animali, di fiori e di forme geometriche. All'inizio, lo spazio riservato all'ornamento è di regola. Ma poi l'immagine sorpassa rapidamente la zona prescritta.

Durante il Quattrocento italiano la ceramica riprende la sua importanza come portatore d'immagine. Le scodelle di maiolica di Faenza sono quadri incorniciati. L'artista inventa i suoi soggetti seguendo il gusto della pittura rinascimentale (Fig. 1). Nel corso del Cinquecento poi la cornice delle maioliche italiane si dissolve (Fig. 2). L'immagine senza cornice manterrà la sua importanza attraverso il secolo 18° e 19° fino ai giorni nostri.

La tradizione della maiolica italiana viene continuata nella ceramica tirolese e quella di Norimberga durante il secolo 18° e 19°. Gli artisti di provenienza culturale germanica danno la preferenza all'immagine incorniciata.

Nel secolo 17° sorge un fattore importantissimo nella storia della ceramica in Europa: le «chinoiseries». Dapprima si tratta di copie più o meno fedeli di porcellane cinesi (Fig. 3, 6). Poi seguono le imitazioni libere: si capisce che essendo prive di valore simbolico queste produzioni non hanno più niente di cinese. La terza serie di «chinoiseries» proviene dal secolo 18°. Le scene sono invenzioni dell'artista europeo che dipinge le impressioni dei suoi viaggi nell'Estremo Oriente. Spesso il formato di questi quadri è molto ridotto o addiritura in forma di cartoccio. La predilezione per il cartoccio si estende in seguito ai soggetti europei.

Tra 1665 e l'inizio del secolo 18° viene creato a Norimberga l'immagine in forma di cartoccio (Fig. 4). Gli oggetti vengono cotti a fuoco lento per aumentare la vivacità dei colori procedere che sarà adoperato anche per la cottura della porcellana. Gli artisti — spessissimo anche maestri nell'arte del vetro — facevano prova di grande perfezione tecnica nel disegno della prospettiva. Per estendere l'immagine, la cornice diventa nastro, ghirlanda, rocaille (Fig. 9) e copre maggiormente anche le parti bianche. Eventualmente aumenta anche il numero dei cartocci. I pittori su porcellana cercavano di adattare i metodi e i gusti dell'arte della ceramica ai loro bisogni. Dapprima troviamo cartocci relativamente grandi (Fig. 5) oppure rilievi che coprono l'oggetto intero (Fig. 8). Poi i cartocci vanno diminuendo. Le immagini aumentano in profondità e finiscono per dare l'illusione di una vera pittura, ridotta a un formato minuscolo (Fig. 7). La piccolezza del formato non risiede solo nelle esigenze del materiale ma nella predilezione del Rococo per le cose piccole in genere. A Meissen i pittori di porcellana si misero perfino a copiare quadri celebri (Watteau). La cornice finisce per soffocare l'immagine. Giungendo alla portata della piccola borghesia il paesaggio e il ritratto diventano soggetti favoriti. Procurando un' impressione di pulizia, il fondo bianco viene preferito per l'uso della porcellana nelle famiglie borghesi (Fig. 11 e 12). Finalmente giunge lo stile Empire da Sèvres. Anche se le immagini riprendono importanza, stanno in contrasto troppo grande col materiale e danno l'impressione di essese articoli di ricordo.

La domanda s'impone se l'immagine sulla ceramica e sulla porcellana — non corrispondendo al materiale — non era condannata fin da principio. Però questi quadretti sono eseguiti con una perfezione tecnica degna di ammirazione.

Heinz Schaubach
La leggenda del Russinger

L'autore dell'articolo concernente il Russinger (Josten in: Thieme-Becker, 1935) sostiene che quest'ultimo dal 1768—1771 sarebbe stato maestro incontestabile a Fulda. Josten appoggia l'opinione del Röder. L'articolo sulle pagini 9—11 espone ancora una volta gli errori del Röder e del Josten. Diversi scienziati moderni si sono pronunciati energicamente contro il libro del Röder. Il nostro articolo espone le loro opinioni e dà un curriculum vitae approssimativo del Russinger. Il risultato è che quest'ultimo non è mai stato a Fulda e che è stato un'artista più che mediocre. Confrontare anche «Die Weltkunst», 1964/1 p. 13 e «Der Streit um Melchior», Mitteilungsblatt der Keramikfreunde der Schweiz, 1962.

RIASSUNTO

Le ceramiche di Olmuz
Ruzena Hrbková

Le ceramiche di Olmuz dal secondo terzo del 18° secolo fino al primo quarto del 19° secolo non hanno potuto essere identificate fino adesso. Sono state attribuite alle manifatture di Holitsch e Wischau. — Dobbiamo a Alois Hanke di avere menzionato per la prima volta la fabbricazione di ceramiche a Olmuz. (Da 1771—1791 Hanke era bibliotecario a Olmuz.) 1892 seguono gli articoli di Karl Schirek, e, nel suo libro sulla ceramica della Moravia, 1941, Karl Cernohorsky parla dei « Krügelmacher » (fabbricatori di brocche) e descrive alcune brocche provenienti da Olmuz. Gli archivi dimostrano che le ceramiche di Olmuz erano fabbricate da famiglie intere di artigiani organizzate in corporazioni. L'autrice del nostro articolo ha potuto identificare parecchie brocche originarie di Olmuz. Quali sono le caratteristiche di questi pezzi? Esse possono essere osservate esaminando la forma, la vernice, la decorazione del bordo e del manico. Oltre questo alcune brocche portano la firma dell'artista e la data oppure il numero della casa di colui per chi la brocca era eseguita. I coperchi sono di stagno e sul coperchio si trova una specie di tappo non decorato. In principio queste brocche sono state cotte a grande fuoco, ma fin dal terzo quarto del secolo 18° la cottura a piccolo fuoco era più frequente. L'autrice espone molti particolari riguardando i soggetti della decorazione e racconta in seguito la vita di alcuni dei più famosi artisti basandosi su uno studio molto approfondito degli archivi.

Le ceramiche rustiche della seconda metà del secolo 18°
Heinz Mehlhose, Basilea

Le ceramiche più ricercate sono quelle delle manifatture celebri create nel secolo 18°. Per non dare che un solo esempio: La manifattura di Strasburgo ha portato l'arte della ceramica ad un livello molto alto, però è logico che abbia prodotto anche delle serie di ceramiche di minore qualità. Come nelle altre fabbriche europee esistevano modelli per la decorazione. Secondo il talento del pittore l'oggetto diventava un pezzo di serie o — più raramente — un oggetto di alto valore artistico. Dell'altra parte esistono ceramiche d'un typo differente che datono della seconda metà del secolo 18° e che valgono la pena di essere collezionate: le ceramiche rustiche. Queste ceramiche corrispondono al materiale del quale sono fatte sia per la forma, sia per la decorazione. Soprattutto non vogliono rivalizzare colla porcellana. La ceramica si distingue dalla porcellana per il calore e per la morbidità del materiale provenienti dalla vernice di stagno irregolarmente applicata. — Le ceramiche rustiche non escono dalle grandi fabbriche, ma sono prodotte da famiglie intere di artigiani. Anche se il procedere è lo stesso come nelle fabbriche, le ceramiche rustiche create « in famiglia » mostrano meno perfezione tecnica e maggiore individualità. Piene di poesia ingenua le decorazioni vengono applicate vigorosamente, sia usando un solo colore, sia adoperandone parecchi. Vengono cotte a fuoco alto. La loro qualità è in genere piuttosto buona. L'originalità di questa qualità sta nelle proporzioni dei singoli elementi e nella loro applicazione sull'oggetto intero. I colori sono adattati alla sfumatura della vernice, un'effetto molto difficile da ottenere giacchè c'è una grande differenza tra lo stato prima della cottura e dopo la cottura.

Dopo queste costatazioni l'autore esamina una serie di soggetti trovati sulle ceramiche rustiche francesi e suppone che si potrebbe trovare una grande quantità di pezzi buonissimi nei musei provinciali di Francia. Le manifatture più importanti si trovano a Ancy-le-Franc, Moulins, Nevers, St-Omer, La Rochelle, Rouen, Sanadet et Sinceny. La Germania, La Olanda, l'Inghilterra e l'Italia hanno creato ceramiche simili. Sembra che unicamente la Svizzera abbia continuato ad imitare le decorazioni a fiori originariamente provenienti da Strasburgo.