

# Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924

NOVANTA ANNI DI ASTE

IMPORTANTI MAIOLICHE  
RINASCIMENTALI

28 OTTOBRE 2014



Pandolfini  
CASA D'ASTE dal 1924

NOVANTA ANNI DI ASTE

**IMPORTANTI MAIOLICHE  
RINASCIMENTALI**

**28 OTTOBRE 2014**



# IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI

Catalogo a cura di Giulia Anversa

## ESPERTI PER QUESTA VENDITA

OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE  
E MAIOLICHE

ESPERTO

Alberto Vianello  
*alberto.vianello@pandolfini.it*

CONSULENTE

Giulia Anversa

ASSISTENTE

Chiara Sabbadini Sodi  
*artiapplicata@pandolfini.it*

## AVVISI

**I lotti presentati potranno essere visionati ed esaminati durante i giorni di esposizione indicati in catalogo.**

**È possibile richiedere maggiori informazioni sui lotti ai dipartimenti competenti, pur rimanendo esclusiva responsabilità dell'acquirente accertarsi personalmente dello stato di conservazione degli oggetti.**

**Per maggiori dettagli si vedano le condizioni generali di vendita pubblicate alla fine del presente catalogo.**

**Si ricorda che per l'esportazione delle opere che hanno più di cinquanta anni la legge italiana prevede la richiesta di un attestato di libera circolazione. Il tempo di attesa per il rilascio di tale documentazione è di circa 40 giorni dalla presentazione dell'opera e dei relativi documenti alla Soprintendenza Belle Arti.**

**Si ricorda che i reperti archeologici di provenienza italiana non possono essere esportati.**

## ESPOSIZIONE

---

Palazzo Ramirez-Montalvo  
Borgo degli Albizi, 26 - Firenze  
dal 23 al 27 ottobre 2014  
orario 10.00-13.00 / 14.00-19.00

## ASTA

---

Firenze  
Martedì 28 ottobre 2014  
ore: 17.00

## PANDOLFINI CASA D'ASTE

---

Palazzo Ramirez Montalvo  
Borgo degli Albizi, 26  
50122 Firenze  
Tel. +39 055 2340888-9  
Fax +39 055 244343  
[info@pandolfini.it](mailto:info@pandolfini.it)

## DIPARTIMENTI

---



### ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

ESPERTO  
Neri Mannelli  
[neri.mannelli@pandolfini.it](mailto:neri.mannelli@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Silvia Cosi  
[archeologia@pandolfini.it](mailto:archeologia@pandolfini.it)

---



### ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

ESPERTO  
Roberto Dabbene  
[roberto.dabbene@pandolfini.it](mailto:roberto.dabbene@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Chiara Sabbadini Sodi  
[argenti@pandolfini.it](mailto:argenti@pandolfini.it)

---



### ARREDI E MOBILI ANTICHI

ESPERTO  
Neri Mannelli  
[neri.mannelli@pandolfini.it](mailto:neri.mannelli@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Silvia Cosi  
[arredi@pandolfini.it](mailto:arredi@pandolfini.it)

---



### ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

ESPERTO  
Thomas Zecchini  
[thomas.zecchini@pandolfini.it](mailto:thomas.zecchini@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Claudia Cangoli  
[arteorientale@pandolfini.it](mailto:arteorientale@pandolfini.it)

---



### ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

ESPERTO  
Jacopo Antolini  
[jacopo.antolini@pandolfini.it](mailto:jacopo.antolini@pandolfini.it)

CONSULENTE  
Andrea Alibrandi

ASSISTENTE  
Carolina Orlandini  
[artecontemporanea@pandolfini.it](mailto:artecontemporanea@pandolfini.it)

---



### ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

ESPERTO  
Alberto Vianello  
[alberto.vianello@pandolfini.it](mailto:alberto.vianello@pandolfini.it)

CONSULENTE  
Lino Signaroldi

ASSISTENTE  
Chiara Sabbadini Sodi  
[artidecorative@pandolfini.it](mailto:artidecorative@pandolfini.it)

---



### DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO  
Francesca Paolini  
[francesca.paolini@pandolfini.it](mailto:francesca.paolini@pandolfini.it)

CONSULENTE  
Roeland Kollwijn

CONSULENTE  
Ludovica Trezzani  
[roma@pandolfini.it](mailto:roma@pandolfini.it)

ASSISTENTI  
Debora Loiacono  
Lorenzo Pandolfini  
[dipintiantichi@pandolfini.it](mailto:dipintiantichi@pandolfini.it)

---



DIPINTI E SCULTURE  
DEL SECOLO XIX

ESPERTO  
Lucia Montigiani  
[lucia.montigiani@pandolfini.it](mailto:lucia.montigiani@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Raffaella Calamini  
[dipinti800@pandolfini.it](mailto:dipinti800@pandolfini.it)

---



GIOIELLI E OROLOGI  
DA POLSO E DA TASCA

ESPERTO  
Maria Ilaria Ciatti  
[ilaria.ciatti@pandolfini.it](mailto:ilaria.ciatti@pandolfini.it)

CONSULENTE  
Luna Mancini  
[gioielli@pandolfini.it](mailto:gioielli@pandolfini.it)

---



LIBRI, MANOSCRITTI  
E AUTOGRAFI

ESPERTO  
Chiara Nicolini  
[chiara.nicolini@pandolfini.it](mailto:chiara.nicolini@pandolfini.it)

---



MONETE  
E MEDAGLIE

ESPERTO  
Claudio Maddalena

ASSISTENTE  
Silvia Così  
[numismatica@pandolfini.it](mailto:numismatica@pandolfini.it)

---



OGGETTI D'ARTE,  
PORCELLANE  
E MAIOLICHE

ESPERTO  
Alberto Vianello  
[alberto.vianello@pandolfini.it](mailto:alberto.vianello@pandolfini.it)

CONSULENTE  
Giulia Anversa

ASSISTENTE  
Chiara Sabbadini Sodi  
[artiapplicate@pandolfini.it](mailto:artiapplicate@pandolfini.it)

---



STAMPE E DISEGNI  
ANTICHI E MODERNI

ESPERTO  
Antonio Berni  
[antonio.berni@pandolfini.it](mailto:antonio.berni@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Debora Loiacono  
[stampe@pandolfini.it](mailto:stampe@pandolfini.it)

---



VINI PREGIATI E  
DA COLLEZIONE

ESPERTO  
Francesco Tanzi  
[francesco.tanzi@pandolfini.it](mailto:francesco.tanzi@pandolfini.it)

ASSISTENTE  
Carolina Orlandini  
[vini@pandolfini.it](mailto:vini@pandolfini.it)

---



#### DIREZIONE

Remo Rega  
Pietro De Bernardi

#### RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi  
massimo.cavicchi@pandolfini.it

#### COORDINAMENTO DIPARTIMENTI

Lucia Montigiani  
lucia.montigiani@pandolfini.it

#### UFFICIO STAMPA

Davis & Franceschini  
P.zza S. Maria in Campo, 1 - 50122 Firenze  
E-mail: davis.franceschini@dada.it  
Tel. +39 055 2347273  
Fax +39 055 2347361

#### SVILUPPO CLIENTI E ABBONAMENTI CATALOGHI

Elena Capannoli  
elena.capannoli@pandolfini.it

#### SEGRETERIA E CONTABILITÀ CLIENTI

Alessio Nenci  
alessio.nenci@pandolfini.it  
Nicola Belli  
nicola.belli@pandolfini.it

#### SEGRETERIA AMMINISTRATIVA

Francesco Tanzi  
francesco.tanzi@pandolfini.it

#### WEB E COMUNICAZIONE

Elena Capannoli  
elena.capannoli@pandolfini.it

#### RITIRI E CONSEGNE

Marco Fabbri  
marco.fabbri@pandolfini.it  
Stefano Bucelli

#### INFORMAZIONI

info@pandolfini.it

## SEDI E REFERENTI

### FIRENZE

---

Borgo degli Albizi, 26  
50122 Firenze  
Tel. +39 055 2340888 (r.a.)  
Fax +39 055 244 343  
www.pandolfini.it  
info@pandolfini.it

Via Poggio Bracciolini, 26  
50126 Firenze  
Tel. +39 055 685698  
Fax +39 055 6582714  
www.poggiobracciolini.it  
info@poggiobracciolini.it

### MILANO

---

Giorgia Testa  
Via Manzoni, 45  
20121 Milano  
Tel. +39 02 65560807  
Fax +39 02 62086699  
www.pandolfini.it  
milano@pandolfini.it

### ROMA

---

Ludovica Trezzani  
Mobile +39 340 5660064  
www.pandolfini.it  
roma@pandolfini.it



Lotto 34, particolare

## IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI

Raramente, negli ultimi decenni, ci si è trovati di fronte a un panorama così vasto e articolato della maiolica italiana, ma soprattutto a tanti esemplari così ben storicizzabili. La selezione di maioliche offerta in quest'asta ci riporta indietro nel tempo, a quando il mercato era vivace e molte delle più importanti raccolte europee ed extraeuropee furono disperse in celeberrime aste, con la conseguente formazione di nuove collezioni e, in alcune occasioni, l'arricchimento di settori specialistici nei principali musei di arti decorative nazionali e internazionali.

Attraverso la lettura di quest'antologia di opere, si potrebbe quasi ripercorrere la storia delle più importanti produzioni della maiolica italiana tra il XV e il XVI secolo, cui si aggiungono poche, selezionatissime opere del XVIII.

Tra i primi esemplari in catalogo troviamo dunque l'importante e raro albarellino con decoro in "azzurro prevalente" e "figura contornata" databile alla prima metà del XV secolo, cui fanno seguito il magnifico albarellino con motivo "pseudo-cufico" e quello con foglia di briona.

Uno splendido e celeberrimo orciolo biansato con ritratti, prodotto a Montelupo, ci conduce poi tra i decori più prettamente rinascimentali legati alle tematiche amatorie, presenti in parallelo con ornati di gusto ancora orientaleggiante, come quello sull'orciolo con palmetta persiana e stemma di papa Leone X, o con opere che ben rappresentano il gusto decorativo a cavallo tra il '400 e il '500: si vedano, per esempio, i due albarelli a "penna di paona" e i due vasi apotecari con motivo a foglie accartocciate, celeberrimi nella storia degli studi ceramologici.

Spicca tra le opere proposte un importante vaso di Giovanni della Robbia, cui è stato dedicato un esauriente studio a cura di Giancarlo Gentilini.

Si segnalano poi due rari esempi di maiolica istoriata di produzione montelupina: il Giudizio di Salomone, opera del "pittore istoriatore della Bibbia", e la splendida crespina frammentaria con la scena della conversione di Saulo, oggetto che, nonostante lo stato di conservazione, va considerato un caposaldo nella produzione dell'istoriato montelupino.

Anche le botteghe della città umbra di Deruta sono ampiamente rappresentate: si ricordano i due eccezionali piatti dipinti con profili femminile e maschile, uno dei quali riecheggia molto da vicino i modi di Pinturicchio.

Faenza spicca per uno splendido vaso ovoidale e per una serie di piatti con decoro a grottesche, tra i quali alcuni esemplari araldici di notevole interesse storico: il piatto del servizio Altoviti - Soderini datato 1524, il grande piatto con l'emblema della marchesa del Monferrato Anne d'Alençon - Paleologo e quelli con stemma della famiglia Soderini e della famiglia Martellini - Tedaldi.

A Gubbio l'arte del "lustrò" ebbe il suo massimo protagonista in Mastro Giorgio, presente in questa selezione con una coppa che si può considerare uno dei massimi capolavori della maiolica rinascimentale, probabile frutto della collaborazione tra uno dei migliori pittori del primo '500 e la bottega eugubina. Ovunque, in ogni modo, la diffusione di modelli e di storie consentita dall'arte della stampa stimolò gli artisti della ceramica a riprodurre, sulle superfici

a smalto delle loro creazioni, i capolavori di Raffaello, i racconti delle Metamorfosi di Ovidio, oppure le storie di Roma antica o i soggetti biblici. Molti di questi temi compaiono nelle maioliche "istoriate" studiate in questo catalogo. Gli autori di queste opere si svelano attraverso la rilettura dei pezzi, molti dei quali noti, resa possibile dagli studi più recenti: Francesco Xanto Avelli, la bottega di Guido Merlino, Orazio Fontana, le opere pesaresi di Sforza di Marcantonio e della bottega Picchi, Mastro Domenico e Mastro Ludovico a Venezia, il Maestro della Cappella Brancaccio a Napoli.

Il *limes* cronologico rinascimentale è oltrepassato solo per aggiungere opere storicamente significative: le due stupefacenti alzate savonesi e il rarissimo piatto firmato e datato da Francesco Saverio Grue a Napoli, studiati nell'attenta schedatura a cura di Raffaella Ausenda, autrice anche di quella sullo splendido piatto rinascimentale di Mastro Domenico.

Tutte queste opere si caratterizzano per la loro notevole valenza storica, fondamentale per la determinazione della capacità produttiva delle manifatture locali e per la comprensione della loro committenza e della circolazione dei manufatti ceramici tra le corti rinascimentali. E, in alcuni casi, sono di per sé "opere documento".

Le maioliche, anche quelle non ricordate in questa breve introduzione, sono tutte di grande qualità formale, estetica e storica, e si presentano per la gran parte in una condizione ottimale. Là dove lo stato di conservazione è più carente, è doveroso notare che prevalgono la rarità e l'importanza storica dell'oggetto, fattori che, comunque, trascendono la mera valutazione economica.

Quanto finora detto spiega la scelta di presentare le opere attraverso una schedatura che non sia meramente commerciale, ma che permetta il più possibile la condivisione di dati storici.

In molti casi sono state proposte alcune ipotesi attributive in attesa di una contestualizzazione storica ancora più puntuale e di studi più accurati che, ne siamo certi, gli appassionati studiosi e gli attenti collezionisti - futuri, fortunati proprietari di queste opere - vorranno compiere.

Giulia Anversa

*Colgo l'occasione per ringraziare gli altri studiosi coinvolti nell'opera di schedatura, Raffaella Ausenda e Giancarlo Gentilini, e tutti coloro che hanno partecipato con suggerimenti e preziosi consigli, in modo particolare Timothy Wilson, per le indicazioni di cui ha voluto onorarmi per la scheda del piatto con lo stemma della marchesa Anne d'Alençon - Paleologo e per i suggerimenti, davvero fondamentali, per una migliore comprensione di alcuni dei pezzi in catalogo. Non ultima, ricordo la sempre preziosa collaborazione degli studiosi e del personale del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza.*

1

## ALBARELLO

### MONTELUPO, 1420-1450

Maiolica decorata in monocromia blu di cobalto

alt. cm 25; diam. bocca cm 11,7; diam. piede cm 10,8

Etichetta "Humphris C. n° 5" che ricopre un'altra etichetta circolare; etichetta stampata "22"

**Stato di conservazione:** Sbeccature di usura all'orlo della bocca e al piede; segni di usura al calice; lievi felature

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, glazed and painted in cobalt blue*

*H. 25 cm; mouth diam. 11.7 cm; foot diam. 10.8 cm*

*Label 'Humphris C. n° 5' over another circular label; printed label '22'*

**Conservation status:** Wear chips to rim and foot; wear to body; minor hairline cracks

*An export licence is available for this lot*

€ 12.000/18.000 - \$ 15.600/23.400 - £ 9.600/14.400





L'albarello ha una larga imboccatura con orlo angolato ed estroflesso tagliato a stecca. Il collo alto e svasato scende alla spalla, obliqua e dal profilo inclinato che si raccorda al corpo cilindrico. Quest'ultimo è unito al calice, anch'esso con profilo arrotondato, che lo collega con forte strozzatura a un piede piano appena estroflesso.

Il decoro è delineato secondo le modalità decorative del gruppo chiamato in "azzurro prevalente". Sul collo corre un decoro a catenella continua, delimitata da linee parallele.

La spalla mostra invece un motivo continuo a spirali inserite a riempimento di una linea sinuosa. Sul corpo, la decorazione è suddivisa in due metope che racchiudono rispettivamente una cicogna inserita in una riserva e circondata da un motivo a rosette e foglie di prezzemolo, e una civetta circondata dallo stesso motivo decorativo. Gli animali, fortemente stilizzati, sono avvolti in una fitta tessitura di puntature, spirali e fogliette. Tra loro è dipinta una fascia verticale con un decoro sinuoso continuo.

Joseph Chompret, pubblicando l'albarello, lo attribuiva a manifattura fiorentina e lo datava al 1460<sup>1</sup>. Carmen Ravanelli Guidotti, analizzando un esemplare di dimensioni minori della collezione Fanfani<sup>2</sup> e un altro appartenente alla raccolta Cora<sup>3</sup>, sposa l'attribuzione alle manifatture di Montelupo ipotizzata da Cora nella sua monumentale opera<sup>4</sup>.

La nuova classificazione proposta da Berti inserisce questo tipo di decorazione nel genere 10.1.1, superando la classificazione di Cora per famiglie: in questo caso la famiglia italo-moresca. Nella produzione italo-moresca compresa nell'arco cronologico dal 1410-1420 fino al 1490 si incontrano generi di decori

ben distinti, che denotano una sempre maggiore standardizzazione indotta dal decollo e dalla commercializzazione della produzione montelupina<sup>5</sup>. Il genere più antico "a figura contornata", realizzato in monocromia azzurra, è tra i più diffusi. La caratteristica principale è data dal collocare la raffigurazione principale all'interno di uno spazio riquadrato da una linea dal profilo irregolare che segue a distanza quello della figura protagonista. L'uso della foglia di prezzemolo è associata al decoro principale.

La datazione degli esemplari con decori "a figura contornata" è compresa tra il 1410-1420 e il 1450 e si distingue per il comparire di scelte cromatiche nuove con il progredire del tempo.

Il confronto con il primo genere è supportato da rassuranti analogie: la figura dell'animale all'interno della cornice non rimarcata in blu; la catenella lungo il collo e il motivo sulla spalla, riprodotti anche in sottogruppi successivi in modalità più corrive; infine i petali dei fiori non riempiti di colore. L'assenza nel nostro esemplare di tocchi di bruno di manganese, il cui utilizzo sembra attestarsi verso la metà del secolo ci fa propendere per la datazione alla prima metà del '400; e anche l'uso della foglia di prezzemolo nei decori minori lo conferma<sup>6</sup>.

Quest'opera viene dal mercato internazionale: oltre che nelle pubblicazioni già citate, abbiamo sue notizie nella collezione dell'antiquario Humphris di Londra nel 1970. Il vaso proveniva dall'asta della collezione Bak, al n. 20 del catalogo<sup>7</sup>, dov'era attribuito a manifatture fiorentine del 1460 circa e ne veniva indicata la provenienza dalla collezione Aynard<sup>8</sup>.

Il vaso è stato pubblicato da Chompret<sup>9</sup>, da Bellini-Conti<sup>10</sup> e da Cora<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> CHOMPRET 1949, ristampa 1986, p. 84, n. 668.2.

<sup>2</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 51-52, n. 16.

<sup>3</sup> BOJANI *et alii* 1985, p. 117, n. 439.

<sup>4</sup> CORA 1973, tav. 137c e confronto in collezione Bode nella stessa pagina (tav. 137a).

<sup>5</sup> BERTI 1997, vol. I, p. 124.

<sup>6</sup> BERTI 1997, vol. I, pp. 209-213.

<sup>7</sup> SOTHEBY'S, Londra 7 dicembre 1965, lotto 20.

<sup>8</sup> AYNARD SALE CATALOGUE, Parigi 1-4 dicembre 1913, p. 127, lotto 141.

<sup>9</sup> CHOMPRET 1949, ristampa 1986, fig. 668.

<sup>10</sup> BELLINI-CONTI 1964, tav. 66b.

<sup>11</sup> CORA 1973, tav. 137c.



2

## ALBARELLO

### MONTELUPO, 1440-1450

Maiolica decorata in monocromia blu di cobalto  
alt. cm 22; diam. bocca cm 12; diam. base cm 12  
Sul fondo etichetta stampata "Galleria Pesaro/Milano"; manoscritto numero "6"

**Stato di conservazione:** Intatto; usure all'orlo, alla spalla e al piede

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, glazed and painted in cobalt blue  
H. 22 cm; mouth diam. 12 cm; foot diam. 12 cm  
Printed label 'Galleria Pesaro/Milano', handwritten n. '6'*

**Conservation status:** In very good condition; wear to rim, shoulder, and foot

*An export licence is available for this lot*

€ 12.000/18.000 - \$ 15.600/23.400 - £ 9.600/14.400







Il vaso apotecario ha un'imboccatura larga con orlo piano appena estroflesso e collo cilindrico breve terminante in una spalla carenata. Il corpo è cilindrico e termina in un calice appena accennato, con una strozzatura che finisce nel piede a base piatta con orlo arrotondato. Sotto la base, è visibile un'incisione scalfita dopo la cottura.

Il decoro, dipinto in blu di cobalto, è incentrato su una distribuzione simmetrica in registri sovrapposti senza soluzione di continuità.

La morfologia del contenitore è ben nota ed è tipica dei manufatti in maiolica prodotti dalle officine toscane già nel corso del secolo XIV, ma con massima diffusione nel corso del secolo XV<sup>1</sup>.

L'albarello proviene dalla collezione Ducrot, passata all'asta a Milano presso la "Galleria Pesaro" nel 1934 come opera di area toscana della metà del secolo XV<sup>2</sup>. Chompret<sup>3</sup> già nel 1946 attribuiva questa serie di opere ad area fiorentina, associando a questo alcuni altri pezzi come confronto: fra questi, per esempio, l'albarello del Victoria and Albert Museum, morfologicamente e stilisticamente assai vicino al nostro vaso<sup>4</sup>.

Molti sono infatti gli esemplari di confronto, conservati nelle principali raccolte museali del settore, ai quali si può fare riferimento. Fra questi, ve n'è uno conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge che presenta una variante nella piccola ansa aggiunta appena sotto il collo<sup>5</sup>; un altro è al Museo di Berlino<sup>6</sup>.

Recentemente Fausto Berti ha fornito un'accurata analisi di questa tipologia

di vasi<sup>7</sup> raggruppando i confronti. Lo studioso fiorentino considera l'albarello riconducibile alla produzione in blu prevalente nella versione ispirata alla pittura araba<sup>8</sup> e pertanto definito "cufico" o meglio "pseudo-cufico". Si tratta di un uso decorativo medio-orientale che, oltre a veicolare i versetti del Corano, fungeva da motivo ornamentale, rifacendosi al vasellame di produzione dei vasai moreschi di Valenza, quello però impreziosito dal lustro metallico. Questo decoro divenne un riferimento per i vasari occidentali, che ne utilizzarono l'intreccio compositivo a puro scopo ornamentale. Tale modalità stilistica rimase in auge per circa un cinquantennio, fino all'incirca alla fine del '400<sup>9</sup>: proprio per questa ragione, la datazione è collocata nel periodo compreso tra il 1430 e il 1460 circa<sup>10</sup>.

Un ulteriore confronto ci viene dall'albarello simile della collezione della Cassa di Risparmio di Perugia, considerato di produzione montelupina e in base ai confronti museali già citati datato agli anni 1440-1470.

Inoltre, un confronto a nostro parere molto prossimo all'albarello in esame ci viene fornito dal vaso pubblicato da Berti in occasione della mostra sulla maiolica di Montelupo: la datazione proposta per tale esemplare è tra il 1440 e il 1450.

Abbiamo già accennato alla provenienza del vaso dalla collezione Ducrot, passata all'asta nel 1934. Nel 1970 fu venduto da Alavoine Antiquités di Parigi, che lo datava al 1450.

<sup>1</sup> SPALLANZANI 2006.

<sup>2</sup> BALLARDINI 1934, n. 6.

<sup>3</sup> CHOMPRET 1949, ristampa 1986, vol. II, p. 83, n. 656.

<sup>4</sup> Id. 1949, ristampa 1986, vol. II, p. 83, n. 654, inv. 1143-1904.

<sup>5</sup> POOLE 1995, pp. 108-110, n. 164, inv. 181-1991.

<sup>6</sup> HAUSMANN 1972, pp. 99-101, n. 76.

<sup>7</sup> BERTI 1997-2003, vol. III, p. 126 e tavv. 11-15.

<sup>8</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 22-25.

<sup>9</sup> Datazione proposta in CORA 1973, p. 129.

<sup>10</sup> Berti sottolinea come, al momento, l'assenza di scavi al di fuori di Montelupo impedisca una corretta attribuzione all'una o all'altra fabbrica del Valdarno, pur ammettendo la presenza del decoro anche nelle manifatture di Baccareto, presso Firenze; inoltre, la mancanza di segni di bottega limiterebbe l'attribuzione a luoghi diversi da Montelupo.

# 3

## ALBARELLO

FIRENZE, 1450-1475

Maiolica rivestita da smalto bianco crema decorata a zaffera blu, con tocchi di verde rame e bruno di manganese nei toni del viola

alt. cm 17,2; diam. bocca cm 10; diam. piede cm 9

Sul fondo numeri a matita poco leggibili

**Stato di conservazione:** Corpo interessato da felature causate dall'uso; usure all'orlo, alla spalla e al piede con cadute di smalto; una rottura scende dall'orlo, di fianco allo stemma, fino al piede e si diparte lungo il corpo per risalire poco oltre

*Earthenware, covered with a creamy-white tin glaze and painted in zaffera blue (cobalt blue) with touches of copper green and manganese*

*H. 17.2 cm; mouth diam. 10 cm; foot diam. 9 cm*

*On the bottom, numbers hand-written in pencil (hardly readable)*

**Conservation status:** Hairline wear cracks to body; wear to rim, shoulder, and foot, with some glaze losses; a crack running across the body from the rim – beside the coat-of-arms – to the foot and up the side of the body

€ 3.000/5.000 - \$ 3.900/6.500 - £ 2.400/4.000





L'albarello ha corpo cilindrico, che si restringe scendendo verso il basso, e piede a base piana. La spalla è arrotondata, il collo è basso con imboccatura larga dall'orlo appena aggettante tagliato a stecca.

Il corpo è interamente ricoperto da smalto bianco, ad eccezione della base e dell'interno. Un motivo decorativo a fasce parallele, una delle quali tratteggiata, corre lungo la spalla. Sul corpo si distingue un decoro a larghe foglie di prezzemolo, disposte a centrare alcune linee a spirale; fogliette minori sono utilizzate a riempimento delle campiture e tocchi di verde ramina completano l'ornato. Al centro della composizione compare uno stemma, a scudo semplice con fasce parallele blu e giallo.

Lo smalto è grasso, i colori stesi in abbondanza: il blu del decoro fogliato è

"a zaffera" corposo, visibilmente in rilievo. Il giallo antimonio dello stemma presenta bolliture e tracce di rosso, quasi fosse stato mischiato con ferro per ottenere un colore più intenso.

L'attribuzione dell'oggetto oscilla tra il Lazio, l'Umbria la Toscana (l'emblema araldico non è stato per il momento individuato), ma la sua collocazione in area fiorentina, o comunque toscana, per quanto generica ci pare probabile. La materia, ancora molto legata alla presenza della zaffera, con l'introduzione di elementi di colore, in particolare bruno di manganese e giallo, e il decoro di transizione tra i motivi ancora legati all'influenza orientale con i primi accenni di un impianto gotico, ci inducono a ipotizzare per questo oggetto una datazione agli ultimi anni del secolo XV.



4

## ORCIOLO BIANSATO

### MONTELUPO, 1470-1480

Maiolica decorata in policromia con blu, bruno violaceo, verde e giallo ocre su fondo a smalto stannifero bianco crema  
alt. cm 23; diam. bocca cm 10,4; diam. piede cm 10,6

Sotto le anse è delineata una marca con il segno della "scala"

Etichetta di spedizione da Parigi stampata con dattiloscritto "C. HUMPHRIS n° 3", che copre un'altra etichetta;  
sotto la base numeri rossi di collezione "L.37.30.75" e "L.1660.75"

**Stato di conservazione:** Sbeccature d'uso al piede e alle anse; consunzione all'orlo<sup>1</sup>

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a creamy-white tin glaze and painted in blue, manganese purple, green, and ochre yellow*

*H. 23 cm; diam. 10.4 cm; foot diam. 10.6 cm*

*Below each handle, 'ladder mark' (painted)*

*Shipping paper label from Paris, typewritten with 'C. HUMPHRIS n°3'; covering another collection label;  
on the bottom, collection numbers in red: 'L.37.30.75' and 'L.1660.75'*

**Conservation status:** Wear chips to foot and handles; wear to rim

*An export licence is available for this lot*

€ 10.000/15.000 - \$ 13.000/19.500 - £ 8.000/12.000









Il vaso ha corpo ovoidale con larga imboccatura dall'orlo piano ed estroflesso che scende in un collo basso e troncoconico. Il piede è a base piana con un accenno di orlo. Dalla spalla, appena sotto il collo, si distaccano due anse a nastro appena incavato, che scendono fino alla parte più prominente della pancia.

La decorazione del collo vede un sottile nastro di colore verde, profilato di blu, che orla una fascia con una serie continua di segni blu a virgola alternati a sottilissime puntature in manganese: un nastro giallo separa il collo dal corpo. Qui la decorazione mostra due ritratti di profilo racchiusi entro medaglioni circolari incorniciati da fasce concentriche di colore verde e giallo, e da una più larga a tratti blu con puntature in manganese. I profili sono circondati da una riserva che ne segue la forma, le campiture vuote sono riempite da piccoli fiori multipetalo e da decori fitomorfi. Il ritratto maschile indossa un copricapo a punta, mentre quello femminile ha un fazzoletto annodato attorno al capo<sup>2</sup>. La parte restante del corpo del vaso è decorata da larghe girali fitomorfe con foglie alternate a piccoli fiori e a sottili elementi a tratteggio. Sotto l'attacco delle anse compare una marca con il segno della "scala".

Numerosi gli esempi di vasi di questa foggia in ambito montelupino a partire dalla metà del XV fino agli inizi del secolo XVI.

Le forme sono attestate con decori di derivazione orientale, "a zaffera", cioè dominati da elementi vegetali realizzati in blu cobalto, "a palmetta persiana" o "in azzurro prevalente", cui appartiene il decoro qui scelto, definito da Fausto Berti come "floreale a girali"<sup>3</sup>, spesso utilizzato nelle forme aperte, ma testimoniato anche in quelle chiuse.

I contesti di scavo di Montelupo hanno restituito reperti databili agli anni Sessanta del '400, anch'essi caratterizzati dal segno della scala<sup>4</sup>.

Si tratta comunque di esempi relativi alla fase di transizione verso i motivi rinascimentali, durante la quale l'influenza orientale è ancora sentita, ma viene sempre più spesso trasformata e adeguata al gusto dell'epoca, orientandosi verso decori di gusto già gotico, per arrivare all'abbandono della tavolozza fredda<sup>5</sup>.

Berti, pubblicando un boccale con ritratto femminile assai simile al nostro, afferma che la forte fisicità del ritratto richiama certe raffigurazioni femminili dell'epoca, ma

spiega anche che, nel caso in cui il pittore avesse voluto raffigurare alcune caratteristiche più "naturalistiche" del soggetto, quali ad esempio i capelli che escono fluenti dal copricapo, ne sarebbe risultato comunque un ritratto da inserire nell'uso amatorio, caratteristico della produzione ceramica dell'epoca. La marca, già studiata da Galeazzo Cora<sup>6</sup>, è attestata a partire dal 1380 e per tutto il '400, con particolare concentrazione negli anni Quaranta del secolo.

Un esemplare proveniente da una collezione privata con caratteristiche morfologiche e decorative simili, ma privo dei medaglioni con ritratti, che presenta analogie stilistiche e cromatiche nella resa dei fiori trilobati dipinti in manganese, è stato esposto a una mostra svoltasi a Brescia<sup>7</sup>.

Il nostro vaso fu pubblicato da De Ricci, con attribuzione "alla ben nota farmacia di Santa Maria della Scala di Firenze"<sup>8</sup>, come facente parte della collezione Mortimer Schiff<sup>9</sup> e proveniente dalla raccolta Sigismond Bardac<sup>10</sup> (vedi fig. 1). Il vaso entrò a far parte dell'attuale collezione nel 1970 tramite acquisto dall'antiquario Humphris di Londra, che definiva l'esemplare come opera fiorentina della metà del secolo XV, proveniente dalle collezioni Sigismond Bardac, quindi Mortimer Schiff e infine Bak<sup>11</sup>. Nella pubblicazione di Cora il vaso è dichiarato come parte della collezione Jean-George Rueff<sup>12</sup>. Dal 1917 al 1919 e poi dal 1937 al 1941 il vaso è stato esposto al Metropolitan Museum of Art di New York.



Fig. 1

<sup>1</sup> Alcune differenze nel ritratto maschile (nello specifico la punta del cappello) fra l'oggetto attuale e la diversa riproduzione nel catalogo della collezione Mortimer Schiff ci hanno fatto ipotizzare la presenza di un restauro. Dopo accurata analisi autoptica riteniamo che il punto non sia interessato da fenditure.

<sup>2</sup> Questo profilo viene utilizzato a Montelupo anche associato ad altre decorazioni, come si può per esempio osservare in un boccale proveniente dallo scavo adiacente al Museo di Montelupo, con decoro a embricazioni del genere 19.1, databile al 1480 (BERTI 1998, p. 214, tav. 18), oppure in un piatto del genere 31, figurato, sempre collocabile nell'arco cronologico 1480-1495 (BERTI 1998, p. 276, tav. 94).

<sup>3</sup> BERTI 1997, p. 293, n. 168.

<sup>4</sup> BERTI 2003, p. 248, nn. 271-275.

<sup>5</sup> BERTI 2002, p. 114, n. 20.

<sup>6</sup> CORA 1973, vol. I, p. 282, tav. 138: il segno della scala è presente anche in forma raddoppiata (si vedano le marche 240-243). Il vaso è pubblicato nelle tav. 156a, 156b, 156c.

<sup>7</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 2006, pp. 22 e sgg., n. 1 nota 8

<sup>8</sup> DE RICCI 1927, ristampa 1987, pp. 58-59, n. 9.

<sup>9</sup> MORTIMER 1943, lotto 18.

<sup>10</sup> LEMAN 1913, n. 10.

<sup>11</sup> BAK SALE, Sotheby's, Londra 7 dicembre 1965, lotto 17. Nella scheda si fa riferimento alla questione dell'assegnazione alla farmacia fiorentina, riportando l'affermazione di Wilhelm von Bode, convinto che il segno della scala sia una marca di bottega e non il simbolo della farmacia.

<sup>12</sup> CORA 1973, vol. I, tav. 156a, 156b, 156c.





UN CELEBRE ALBARELLO DI "TIPO SANTA FINA"

5

## ALBARELLO

### MONTELUPO, 1480-1490 CIRCA

Maiolica ricoperta da uno smalto spesso, color bianco-crema, dipinto in blu, giallo-arancio e bruno di manganese.

Sotto la base tracce di cartellino e tracce di numeri scritti a china

alt. cm 34,3; diam. bocca cm 12,2; diam. piede cm 12,8

**Stato di conservazione:** Intatto, salvo una felatura passante che interessa il collo e parte del corpo; cadute di smalto ricoperte da restauro lungo la spalla e lungo il calice

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a thick, creamy-white tin glaze and painted in blue, yellowy-orange and manganese*

*H. 34.3 cm; mouth diam. 12.9 cm; foot diam. 12.4 cm*

*On the bottom, remains of a paper tag and remains of numbers hand-written in black ink*

**Conservation status:** In very good condition, with the exception of a heavy hairline crack running along the neck and part of the body; some glaze losses covered by restoration along the shoulders and body

*An export licence is available for this lot*

€ 12.000/18.000 - \$ 15.600/23.400 - £ 9.600/14.400







L'albarellino ha un'imboccatura larga con orlo appiattito, tagliato a stecca, con accenno di estroflessione. Il collo cilindrico, molto breve, si apre in una spalla appena angolata dal profilo arrotondato; essa scende nel corpo cilindrico lievemente carenato che si richiude in un calice breve, concluso da un piede piano con orlo appena espanso all'esterno.

Il vaso, di grandi dimensioni, è interamente ricoperto da una decorazione "a foglia di prezzemolo", costituita da una densa serie di segni blu disposti a stella al centro di una fitta rete di sottili segni tracciati in manganese, collocati simmetricamente e inframmezzati da puntature arancio. La rete è intervallata da sottili linee verticali con puntature di colore blu cobalto. La parte frontale del vaso è interessata dalla decorazione principale: un emblema dipinto con ampio uso di manganese che riporta un simbolo, probabilmente farmaceutico, non individuato<sup>1</sup>. Il simbolo è circondato da una corona a petali di colore arancio poggiante su una fascia blu. Al centro del medaglione un fitto motivo puntinato alternato a nuvole riempie la riserva bianca.

Questo decoro rappresenta uno dei generi principali nella produzione vascolare toscana a smalto dell'ultimo ventennio del secolo XV.

La documentazione di maggior rilievo è rappresentata da un gruppo di ceramiche custodite nella Farmacia di Santa Fina a San Gimignano.

Il decoro principale trae la sua ispirazione da motivi "ispano-moreschi"<sup>2</sup>: si tratta del decoro a *hoja de pérejil*, spesso utilizzato dai ceramisti spagnoli di Manises nel corso del secolo XV. Il motivo decorativo è stato accolto dai ceramisti toscani sostanzialmente con poche varianti. L'uso del decoro è presente in ceramiche di uso domestico, come nel vasellame da mensa, e in forme chiuse di uso farmaceutico dove è testimoniato da alcuni esemplari. Galeazzo Cora nel 1973 trattò con molta attenzione questo gruppo di ceramiche, tanto da darne la definizione di "tipo Santa Fina". Oggi si è osservato che, nel gruppo di ceramiche della farmacia di San Gimignano da

cui deriva il nome, la decorazione è dipinta sull'ingobbio ed è di una qualità inferiore rispetto a quella di altri esemplari con medesimo ornato.

Fausto Berti ha nuovamente classificato tali oggetti sulla scia dei nuovi ritrovamenti archeologici di certa provenienza montelupina e comunque del Valdarno<sup>3</sup>.

Un piatto o vassoio databile al 1489-1492, conservato al Museo Archeologico della Ceramica di Montelupo, è un chiaro esempio di decoro in cui già si nota come la sostituzione del lustro spagnolo con i tratti in manganese e lumeggiature arancio, pur risultando efficace, non raggiungesse la profondità del lustro. La stessa tecnica più corviva, ma comunque associata a un medaglione principale con cornice di foggia simile a quella nell'esemplare in esame, si trova in un boccale dello stesso museo<sup>4</sup>.

Anche gli orcioli con emblema mercantile probabilmente da farmacia, di cui Berti presenta un esemplare da collezione privata, dimostrano come in questa fase l'invasività del decoro a piccole foglie prevalga ancora sull'emblema<sup>5</sup>.

Gli esempi ci fanno meglio comprendere come il decoro si sia evoluto e diversificato anche in base alle forme.

L'albarellino in esame era stato associato nelle prime pubblicazioni alla farmacia di Santa Fina, mentre alla luce degli studi attuali pensiamo sia più corretto collocarlo fra le produzioni montelupine classificabili all'interno del gruppo 13.2.2 per l'uso della corona con petali ovoidali arancio e, più in generale, per le modalità stilistiche del tratto pittorico dell'intricata rete del decoro a foglie.

L'albarellino è stato pubblicato da Cora nel 1973 come opera di area fiorentina<sup>6</sup>; lo studioso lo individua nella collezione Adda di Parigi.

Conti lo pubblica nello stesso anno come tipologia fiorentina con ornato italo-moresco e ne segnala la presenza nella collezione Jean-George Rueff, sempre a Parigi. Rackham<sup>7</sup> aveva a sua volta già pubblicato l'albarellino come opera fiorentina ascrivibile agli anni 1450-1460, proveniente dalla collezione Adolf von Beckerath<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Per la possibile attribuzione di simboli come emblema di proprietà delle farmacie assai interessanti sono gli studi di NARDELLI 1998. Questo simbolo trova affinità con quelli delle spezierie pubblicati in LUZI-MANCINI-MAZZUCCATO 1992, p. 25, fig. 5, dove sono presentati alcuni emblemi con un cerchio, sormontato da croce semplice o doppia, che racchiude lettere o altri simboli, e una tabella con marchi e marche mercantili (p. 99).

<sup>2</sup> Sulla problematica relativa al concetto storico di "ispano-moresco", e in particolare sul diffondersi dell'influenza culturale islamica già prima della comparsa dei primi esemplari a lustro nel secolo XV, con l'attestazione di una fase di sviluppo in cui la diffusione di tali

stilemi è presente in una sensibilità estetica già condivisa dai ceramisti italiani, si rimanda a BERTI 1997, pp. 107-125.

<sup>3</sup> BERTI 1997, pp. 209-213, tav. 235-263.

<sup>4</sup> BERTI 2002, pp. 133-138, nn. 24-25.

<sup>5</sup> BERTI 1999, p. 136 e tav. 46, 47, 48.

<sup>6</sup> CORA 1973, tav. 164c (opera fiorentina della seconda metà del secolo XV, GRUPPO VII D).

<sup>7</sup> RACKHAM 1959, p. 67, n. 269, tav. 109b.

<sup>8</sup> LEPKE, Berlino 1-5 novembre 1913, tav. 10, n. 32.

6

## ORCIOLO

**MONTELUPO, LORENZO DI PIERO DI LORENZO, 1513-1534**

Maiolica decorata in blu di cobalto in tono intenso e materico, rosso ferraccia e giallo antimonio

alt. cm 23,5; diam. bocca cm 8,5; diam. base cm 11

Sul retro, sotto l'ansa, marca incrociata "L. O. P."

Sotto la base, numero "988" timbrato in inchiostro blu

**Stato di conservazione:** Intatto; sbeccature d'uso sull'orlo, sull'ansa e sul piede; lievi cadute di smalto sul corpo; segni di appoggio in cottura

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in an intense and textured cobalt blue, iron red, and antimony yellow*

*H. 23.5 cm; mouth diam. 8.5 cm; foot diam. 11 cm*

*On the back, below the handle, 'L. O. P.' crossed mark*

*On the bottom, number '988' stamped in blue ink*

**Conservation status:** In very good condition; wear chips to rim, handle and foot; minor glaze losses to body; kiln-support marks

*An export licence is available for this lot*

€ 10.000/15.000 - \$ 13.000/19.500 - £ 8.000/12.000







L'orciolo, con orlo tagliato a stecca, ha un versatore a beccuccio che si diparte dal corpo verso l'alto ed è raccordato al collo da un cordolo a sezione cilindrica. Il piede è piano, appena estroflesso. L'ansa, a nastro e con costolatura al centro, parte poco sotto il bordo e si raccorda al corpo nel punto più largo della pancia. La superficie del vaso è interamente smaltata, anche all'interno, fatta eccezione per la base del piede.

Lungo tutto il corpo si sviluppa un decoro a "palmette", interrotto solo da uno stemma collocato sotto il beccuccio e da una riserva al di sotto dell'ansa, nella quale si legge la sigla della bottega. L'ansa è decorata con pennellate blu. Il decoro principale è realizzato in blu di cobalto con il ferraccia e il giallo antimonio utilizzati per dar luce alle palmette e poi riutilizzati nella decorazione dello stemma. Il gioco cromatico che alterna il giallo e il ferraccia è utilizzato nelle chiavi di San Pietro, e nelle rosette laterali allo stemma dominato dalla tiara papale. Lo stemma d'oro a sei palle – poste in cinta la prima, in capo d'azzurro caricata in tre gigli, le altre cinque in rosso – si riferisce a un papa della famiglia Medici: Leone X (1513-1521) oppure Clemente XVII (1523-1534).

Lo stemma è ampiamente rappresentato in opere di maiolica delle manifatture fiorentine e di Montelupo, spesso senza riferimenti attributivi iconografici, e quindi difficilmente assegnabile all'uno o all'altro papa Medici<sup>1</sup>. Gli studi più recenti hanno meglio definito gli ambiti produttivi toscani, spostando l'attribuzione di molti esemplari dalle manifatture di Cafaggiolo a quelle di Montelupo Fiorentino. In particolare, sappiamo che le botteghe montelupine furono spesso ingaggiate per i "fornimenti" di maioliche per il patriziato fiorentino<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda l'attribuzione a Montelupo, e con maggiore precisione alla bottega dei Sartori, si deve obbligatoriamente fare riferimento agli studi che negli anni Ottanta del secolo scorso hanno visto le osservazioni tipologiche proposte dagli studiosi suffragate da una vasta e nuovissima indagine archeologica, avviata negli anni Settanta. In particolare Alessandro Alinari<sup>3</sup>, nell'analisi della sigla presente anche nel nostro orciolo, ricorda una delle ipotesi di G. Guasti, che nel 1902 aveva indicato una possibile lettura in un intreccio tra una "L", una "P" e una "O", attribuendo la sigla a un "Lorenzo di Filippo orciolaio". Marco Spallanzani si associa a tale attribuzione<sup>4</sup>, anche alla luce dell'identica provenienza dei reperti recanti questa sigla<sup>5</sup>. Alinari approfondisce la lettura e in base ai caratteri stilistici dei frammenti crea un insieme di gruppi, diverse botteghe riconoscibili tramite la mano di più pittori<sup>6</sup>. La recente pubblicazione, da parte di Berti, dell'opera monografica su Montelupo Fiorentino supporta l'attribuzione a Lorenzo di Piero di Lorenzo nella bottega montelupina dei Sartori<sup>7</sup>.

Questa tipologia è considerata prodotta dal 1490 al 1530, ma anche in base alla doppia interpretazione dello stemma papale si può circoscrivere la datazione tra il 1513 (inizio del pontificato di Leone X) e il 1534 (fine di quello di Clemente VII).

Il motivo a "palmette persiane" venne usato da molte botteghe italiane, ma la precisa analisi tipologica di tale decoro nel nostro pezzo, con palmetta alternata a rosetta gialla e blu, porta al confronto con una bottiglia trilobata della collezione Cora<sup>8</sup>, ed anche ad altri confronti, prevalentemente su forme chiuse, databili intorno al 1520 circa<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Nelle prime rappresentazioni della produzione stemmata papale, al di sotto della tiara compariva una piccola testa di leone come riferimento simbolico al nome di papa Leone X; tale usanza tende poi a scomparire. La forma del triregno farebbe propendere per questo pontefice. Si veda il boccale con stemma mediceo al Victoria and Albert Museum (RACKHAM 1940, riedito 1977, n. 948). Sui manufatti ceramici con stemma mediceo e in particolare sullo stemma di papa Leone X si veda quanto detto in MARINI 2012, pp. 27-29.

<sup>2</sup> SPALLANZANI 1984, pp. 381 e sgg.

<sup>3</sup> ALINARI 1983, pp.199 e sgg.

<sup>4</sup> SPALLANZANI 1984, pp. 384.

<sup>5</sup> BERTI 1982, p. 209.

<sup>6</sup> Per un approfondimento e per più attenti riferimenti bibliografici, si veda RAVANELLI GUIDOTTI 1987, pp. 179-181.

<sup>7</sup> BERTI 2003, vol. V, p. 219, nn. 81-86.

<sup>8</sup> BOJANI *et alii* 1985, p. 198, n. 492.

<sup>9</sup> BERTI 1997, vol. II, pp. 111-114.



UN VASO MEDICI DI GIOVANNI DELLA ROBBIA



## VASO DECORATIVO DEL TIPO AD ANFORA

FIRENZE, GIOVANNI DELLA ROBBIA, 1515-1520 CIRCA

Terracotta invetriata in azzurro ceruleo, con stemma Medici (del ramo detto "di Chiarissimo"), riferibile a Paolo di Piero di Orlando, Gonfaloniere della Repubblica; alt. cm 28, 5, diam. bocca cm 17,5, diam. piede cm 14,4

**Stato di conservazione:** Cadute di smalto sul corpo. Restauri al piede, all'orlo della bocca e ad una baccellatura

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a cerulean blue glaze, with Medici coat-of-arms (of the so-called 'di Chiarissimo' family branch) that can be referred to Paolo di Piero di Orlando, Gonfaloniere della Repubblica*

*H. 28, 5 cm, mouth diam. 17,5 cm, foot diam. 14,4 cm*

**Conservation status:** Restoration to rim, foot and a "baccellatura"; minor glaze losses to body

*An export licence is available for this lot*

€ 20.000/30.000 - \$ 26.000/39.000 - £ 16.000/24.000





Suntuoso nell'elegante profusione ornamentale di gusto archeologico e potente nelle misurate proporzioni questo ricercato vaso decorativo ad anfora di forma composita, smaltato in azzurro ceruleo intenso e screziato a simulare un intaglio nella pregiata pietra di lapislazzuli, si distingue tra le testimonianze più rappresentative e rare - anche in ragione della singolare presenza di uno stemma che ne sancisce la prestigiosa committenza medicea - di una peculiare produzione particolarmente apprezzata nella pur vasta e varia attività robbiana, che, al pari della più popolare plastica araldica, ne attesta il felice impegno nella scultura aniconica e nell'arredo profano.

Fu sullo scorcio del Quattrocento Andrea della Robbia (Firenze 1435-1525), intraprendente nipote ed erede nell'arte del grande Luca (Firenze 1399/1400-1482), magistrale, prolifico interprete della sua 'segreta invenzione' della scultura invetriata, a tradurre in opere autonome i raffinati vasi all'antica, smaltati ad imitazione di pietre dure, già da tempo modellati a rilievo nelle cornici di ancone e tabernacoli come sorgivo supporto dei festoni vegetali che contraddistinguono la plastica robbiana. Ma spetta a due dei figli e collaboratori del maestro dotati di una più spiccata vena decorativa, Giovanni (Firenze 1469-1529/30) e Luca 'il giovane' (Firenze 1488 - Parigi 1566), la diffusione nei primi decenni del Cinquecento di simili manufatti. Perlopiù provvisti di un coperchio in forma di rigoglioso mazzetto di frutta e fiori, furono utilizzati sia in contesti ecclesiastici, spesso come ornamento apicale di edicole ed altari invetriati allusivo ai doni della grazia divina, sia come festosi e pregiati arredi domestici dei palazzi signorili, dove potevano simboleggiare la prosperità della casa e la fecondità della famiglia, posti, talora in coppie, sopra le cimase di porte, lavabi, camini, come attestano gli inventari del tempo, od anche sopra le testiere dei letti, come si vede in alcuni rilievi dello stesso Giovanni della Robbia raffiguranti la *Nascita del Battista* (formelle replicate nei fonti battesimali di San Giovanni Battista a Galatrona, 1510-21; di San Leonardo a Cerreto Guidi, 1511; della pieve di San Donato in Poggio, 1513, etc.). Una fortunata produzione, che purtroppo attende ancora un'esauriente, ricognizione sistematica, raggruppabile secondo le forme e gli ornati in quattro principali tipologie - la più diffusa con corpo ovoide ad orciolo, le altre ad anfora, con corpo composito di complessità crescente -, ciascuna replicata, presumibilmente con l'ausilio di calchi, in diversi esemplari spesso contraddistinti da qualche variante, cui si aggiungono una mezza dozzina di modelli noti in una sola versione.

L'inedito vaso in esame documenta un modello del tipo ad anfora del quale non si conoscono altri esemplari, e, come suggerisce lo stemma, probabilmente fu così realizzato per soddisfare il gusto del committente, come pezzo unico o al più di una coppia in seguito smembrata. Sul collo, di foggia scampanata con larga apertura profilata da un labbro modanato, si distendono embricature a scaglie e freccette crescenti verso il basso, ed ai lati sono applicate due anse verticali ad S in forma di delfino. Il corpo, di proporzioni ampie ed erette, ha forma composita, costituita da una coppa

svasata, decorata da robuste baccellature rilevate e da una balza sulla quale corre un motivo a festoni perlinati, congiunti da nastri svolazzanti e cadenzati da borchie circolari, che si raccorda al collo mediante un alto fregio ornato da intrecci di corde (nodo a 'rete decorativa a due legnoli' iterato). Il piede tornito, basso e solido, è invece costituito da semplici modanature levigate (due tondini e una gola diritta) che conferiscono l'aspetto di un mezzo rocchetto.

Lo stemma è applicato su di una sola faccia del vaso, sopra la balza della coppa - dunque in una posizione ribassata che suggerisce una collocazione ad una certa altezza - in modo non simmetrico rispetto all'andamento dei festoni, cosa che potrebbe rivelare una variante in corso di foggatura, forse inizialmente intrapresa come di consueto senza tale inserto. Lo scudo, di elegante forma sagomata con lembi leggermente accartocciati, presenta un blasone a otto palle (disposte 2.3.2.1) con il capo d'Angiò (tre gigli d'oro ordinati in fascia ed alternati dai quattro denti di un lambello di rosso in campo azzurro): privilegio, frequente nell'araldica fiorentina, conferito dagli Angioini a diverse famiglie che si erano distinte per la loro fede guelfa. Una più esauriente lettura e comprensione dell'arme è oggi ostacolata dalla perdita dei colori araldici stesi a freddo sul manufatto e delle dorature a mordente, peraltro testimoniate da tracce sui gigli e sul campo dello scudo che, insieme ad alcuni residui di rosso ravvisabili nelle palle, contribuiscono ad identificarlo, come meglio vedremo, in uno stemma della famiglia Medici (d'oro, a sei, sette od otto palle di rosso). Ulteriori, significative e più consistenti tracce di dorature si conservano anche in molte parti decorative del vaso (sugli occhi, la bocca e le pinne dei delfini, sulle embricature del collo, i cordami, i festoni perlinati e le borchie dei fregi), tali da poterlo considerare un manufatto particolarmente pregiato e costoso.

Le baccellature della coppa, le anse a delfino, consuete in quanto allusive alle acque, le embricature a scaglie, che conferiscono un carattere architettonico a guisa d'urna, sono ornamenti d'ispirazione classica ricorrenti nei vasi robbiani, seppure in parti diverse (talora le scaglie ricoprono il corpo) e declinati con qualche variante (ad esempio le baccellature sono spesso profilate e meno rilevate, in specie negli esemplari più antichi), e così pure il fregio ad intrecci, adottato, con nodi di vario tipo, sia nella tipologia ad orciolo che nella più semplice delle tre tipologie ad anfora, verosimilmente quella realizzata per prima.

Già utilizzato da Giovanni della Robbia nella cornice di un medaglione raffigurante la *Madonna in adorazione del Bambino e San Giovannino* databile intorno al 1500 (Firenze, Museo del Bargello), il motivo a intrecci, ampiamente diffuso nell'arte medioevale e soprattutto islamica (da cui la definizione "cordelle alla damaschina" o "gruppi moreschi"), conobbe una rinnovata fortuna nei decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, promossa dai celebri, virtuosi "ghiribizzi" disegnati negli anni Ottanta da Leonardo - «gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguisse tutto il resto



fino all'altro», li descrive con stupore il Vasari (1568) -, poi tradotti in stampe (*Leonardus Vinci Accademia*, Milano, Biblioteca Ambrosiana) anche ad opera di Dürer (1507). Una moda ben attestata nella pittura del Perugino, che l'adotta costantemente per ricamare le bordure delle vesti delle sue *Madonne*, del Pinturicchio, dove si distende anche a incorniciare dipinti e pareti affrescate, e di Raffaello, come si vede nell'intricata trama di cordini d'oro nel paliotto al centro della *Disputa sul Sacramento* nella Stanza della Segnatura (1508-11), consegnata infine al singolare repertorio decorativo pubblicato in Francia nel 1530 da Francesco di Pellegrino, collaboratore del Rosso Fiorentino a Fontainebleau, *La fleur de la science de la portriature, patrons arabique et ytalique*.

L'intreccio, come si è detto, assume qui un andamento 'a rete', con moduli più ampi e morbidi rispetto ai nodi a sviluppo geometrico ricorrenti in gran parte dei vasi robbiani, che ritroviamo solo in alcuni esemplari attribuiti a Giovanni della Robbia, soprattutto del tipo ad orciolo (Londra, British Museum; già vendita Bardini, Londra 1899; già Pesaro, galleria Altomani; etc.), ma anche di quello ad anfora, come il vaso della donazione Lorian Bertini



al Museo del Bargello. Concorrono a confermare una paternità di Giovanni la tonalità carica dello smalto, più tenue nei lavori ricondotti a Luca 'il giovane', la forma bassa, ampia e scampanata del collo ricoperto a scaglie, consueto nei vasi ad anfora che gli vengono riferiti, le proporzioni robuste e le baccellature rilevate, come in quello posto a coronamento del monumentale *Altare di Sant'Anna* in San Lucchese a Poggibonsi, opera tra le più rappresentative della maturità del maestro (1517). Ma la dichiara soprattutto la fantasiosa esuberanza decorativa, che nella duplice fascia suggerisce una datazione verso il 1520, successiva alla più comune tipologia ornata da un solo fregio a intrecci (Sèvres, Musée National de la Ceramique; Firenze, Museo del Bargello; Gazzada, Raccolta Cagnola; etc.), forse coeva a quella dove ai nodi si sostituisce una greca e si associa una balza a palmette (già Firenze, collezione Contini Bonacossi; Philadelphia, Museum of Art; etc.), ed anteriore al modello

ancor più ricco e monumentale che nella coppa oltre alla greca presenta protomi leonine, festoni e cherubini (Londra, Victoria and Albert Museum; Firenze, collezione Luzzetti; etc.). Invenzione inedita nel pur vasto repertorio decorativo dei vasi robbiani è il fregio che orna la balza della coppa, ulteriore conferma di uno spiccato gusto archeologico e di un riferimento a Giovanni, il solo ad impiegare nei suoi lavori i festoni perlinati, come nel vaso apicale della nicchia del San Domenico oggi al Bargello databile verso il 1510, le piccole

borchie circolari, ricorrenti nei fregi di cibori, fonti battesimali ed altre strutture monumentali, ed entrambi questi motivi, composti in modo identico con i nastri svolazzanti, nella cornice della giovanile *Madonna del Cuscino* pure al Bargello.

Ma la peculiarità più rilevante di questo vaso, quella che, come si accennava in apertura, ne determina il valore di documento eccezionale della fortuna di tale produzione presso una committenza particolarmente colta e raffinata, è la presenza di uno stemma riferibile alla famiglia Medici, la più prestigiosa e influente del Rinascimento, al tempo all'apice del potere su Firenze, dove aveva fatto ritorno nel 1512, e sulla cristianità, col pontificato del figlio di Lorenzo

il Magnifico, Giovanni de' Medici, papa Leone X dal 1513 al '21. A questo proposito è opportuno osservare che l'identificazione del blasone potrebbe apparire inficiata dalla presenza di otto palle ad una data in cui l'araldica medicea, almeno quella più nota del ramo principale detto 'di Cafaggiolo', ne adotta di norma sei, in accordo ad una scelta di Lorenzo, e non più le otto in uso sulla metà del Quattrocento al tempo di Cosimo il Vecchio o le sette assunte dal figlio Piero il Gottoso (1464-69); seppure a ben vedere si registra qualche eccezione, ad esempio nella produzione ceramica di Montelupo che in alcuni manufatti di primo Cinquecento presenta stemmi medicei a sette palle, anche in un piatto datato 1514 (Montelupo, Museo Archeologico della Ceramica) ed in quello più fastoso raffigurante *l'Ingresso di Leone X a Firenze* realizzato nel 1515-16 (Londra, Victoria and Albert Museum). Inoltre come privilegio araldico ci potremmo aspettare la consueta palla caricata dei

tre gigli di Francia, concessi a Piero de' Medici dal re Luigi XI nel 1465, in posizione centrale o apicale, e non il capo d'Angiò.

Ma, escluse - anche in ragione delle tracce di dorature e di pigmento rosso - altre famiglie fiorentine che nel loro blasone adottano otto palle (o bisanti), come i Federighi e i Borgognoni, o palle (sette o sei) associate al privilegio angioino, come i Da Magnale e i Barducci Chierichini, possiamo infine riscontrare che il Capo d'Angiò contraddistingue un raro, ma importante stemma mediceo, quello nel *Monumento sepolcrale di Orlando di Guccio de' Medici* alla SS. Annunziata, scolpito nel 1455-58 e attribuito a Bernardo Rossellino. Dunque, seppure anche in questo caso il blasone reca solo sei palle, considerando la fluttuazione numerica attestata in tempi diversi nell'araldica medicea e di altri casati fiorentini (esemplare l'arme Federighi ad otto, sette o sei palle), possiamo fondatamente riferire lo stemma presente sul nostro vaso al ramo collaterale dei Medici cui appartenne Orlando, detto dal nome dell'avo 'di Chiarissimo', e con buona probabilità più in specifico al nipote Palo di Piero, che fu più volte magistrato dei priori (1517, 1527) e ricoprì la prestigiosa carica di Cancelliere della Repubblica fiorentina proprio nel 1519: una data, come abbiamo visto, particolarmente confacente all'opera, anche per la forma ansata e accartocciata dello scudo quale si riscontra in questi stessi anni nella produzione araldica robbiana.

Giancarlo Gentilini

---

#### Bibliografia di riferimento

- P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, serie I, Milano 1813-49, III, *Medici* (speciatim tav. IV). - A. Marquand, *Robbia Heraldry*, Princeton 1919.
- A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton 1920 (speciatim pp. 35-40 nn. 22-36). - G. Cora, *Vasi robbiani*, in "Faenza", XLV, 3-4, 1959, pp. 51-60.
- A. Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeto 1977 (speciatim pp. 64-68, 112-114 n. 8, 165-166 doc. 21).
- E.H. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino 1984.
- G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 voll., Firenze 1992 (speciatim, pp. 218, 221, 235, 281-282, 306, 358, 368).
- R. Ciabani, *Le famiglie di Firenze*, 4 voll., Firenze 1992.
- *Ceramica e araldica medicea*, catalogo della mostra (Monte San Savino, Cassero, 20 giugno - 30 agosto 1992) a cura di G.C. Bojani, Monte San Savino 1992 (speciatim pp. 31, 152-153 n. 4, 156-157 n. 6).
- *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio - 1 novembre 1998) a cura di G. Gentilini, Firenze 1998 (speciatim schede di F. Quinterio, A. Bellandi, pp. 235-236 n. II.36, pp. 275-278 nn. III.17-20, pp. 310-313 nn. IV.15-18).
- F. Quinterio, *Natura e architettura nella bottega robbiana*, Ivi, pp. 57-85.
- J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 2000.
- *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna, 21 febbraio - 7 giugno 2009) a cura di G. Gentilini, Milano 2009 (speciatim schede di A. Guerrieri, pp. 300-302, 371-372 nn. 124-126).
- G. Gentilini, T. Mozzati, *Naturalia e mirabilia nell'ornato architettonico e nell'arredo domestico*, Ivi, pp. 144-151.
- *Museo Nazionale del Bargello. La raccolta delle robbiane*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, I. Ciseri, Firenze 2012 (speciatim pp. 90-93 nn. 26-27, pp. 106-111 nn. 34-35).
- *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee e Casa Buonarroti, 26 marzo - 6 ottobre 2013) a cura di N. Baldini, M. Bietti, Firenze 2013.
- *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo. Per un catalogo araldico storico e artistico*, a cura di R. Dionigi, Firenze 2014.







DUE VASI APOTECARI  
DALLA FARMACIA DELLA CALENDULA

## COPPIA DI ALBARELLI

## MONTELUPO, 1500 CIRCA

Maiolica decorata in policromia con verde, giallo, arancio, blu e bruno di manganese nei toni del nero-violaceo

a) alt. cm 25,5; diam. bocca cm 11,7; diam. base cm 11

b) alt. cm 26,8; diam. bocca cm 11,2; diam. base cm 11

Sotto la base entrambi gli albarelli presentano etichette e numeri di inventario delle collezioni di provenienza:

a) Etichetta dattiloscritta: "M.M.14./ MAIOLICA DRUG VASE (Albarello)/ Painted with leafy scrolls/ and the inscription "Coloquintida" (Colocynth) Faenza (Casa/Pirota) Italian. 15th century./ J.P. Morgan Collection."; Etichetta "Humphris C./ n° 8/2.". Numeri di inventario L. 37.30.17, PM 2191, L.1650.17, scritti in rosso sulla terracotta

b) Etichetta dattiloscritta: "M.M.16./ MAIOLICA DRUG VASE (Albarello)/ Painted with leafy scrolls &/ the inscription "Dictivio/ Bia(N)cho" Faenza. (Casa/ Pirota) Italian. 15th century./ J.P. Morgan Collection."; Etichetta "Humphris C. n° 8/2.". Numeri di inventario L. 37.30.18, PM 2199, L.1650.18, scritti in rosso sulla terracotta

**Stato di conservazione:** Intatti; a) usure all'orlo e alla spalla; b) cadute di smalto

Corredato da doppio attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in green, yellow, orange, blue, and blackish manganese purple*

a) H. 25.5 cm; mouth diam. 11.7 cm; foot diam. 11 cm

b) H. 26.8 cm; mouth diam. 11.2 cm; foot diam. 11 cm

*On the bottom, old collection labels and inventory numbers:*

a) Label, typewritten with: 'M.M.14./ MAIOLICA DRUG VASE (Albarello)/ Painted with leafy scrolls/ and the inscription 'Coloquintida' (Colocynth) Faenza (Casa/ Pirota) Italian. 15th century./ J.P. Morgan Collection.'; label 'Humphris C./n° 8/2.'; inventory numbers 'L. 37.30.17, PM 2191, L.1650.17' written in red on earthenware

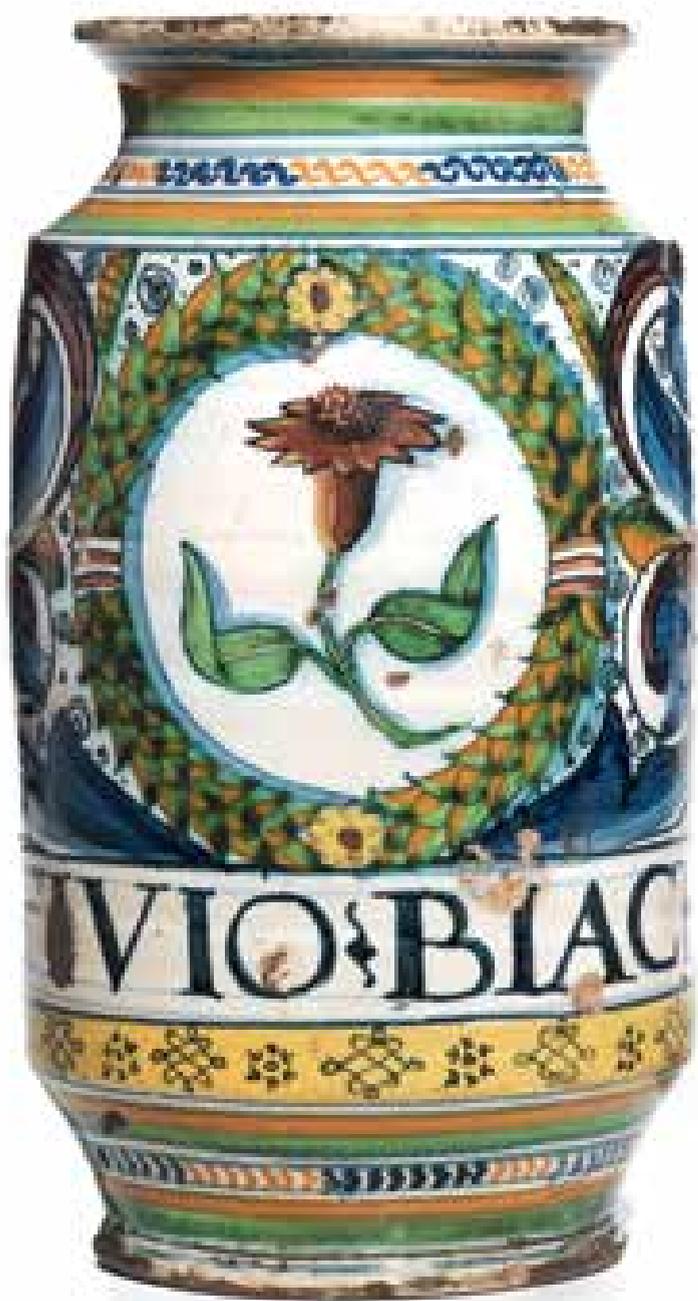
b) Label, typewritten with:

'M.M.16./ MAIOLICA DRUG VASE (Albarello)/ Painted with leafy scrolls &/ the inscription "Dictivio/ Bia(N)cho" Faenza. (Casa/ Pirota) Italian. 15th century./ J.P. Morgan Collection.'; label 'Humphris C. n° 8/2.'; inventory numbers 'L. 37.30.18, PM 2199, L.1650.18' written in red on earthenware

**Conservation status:** In very good condition; a) wear to rim and shoulder; b) glaze losses

An export licence is available for this lot

€ 15.000/20.000 - \$ 19.500/26.000 - £ 12.000/16.000



Gli albarelli hanno forma cilindrica, con larga imboccatura ad orlo estroflesso e base piana. La superficie è smaltata anche all'interno. La decorazione presenta, al centro del corpo, una corona fogliata che incornicia un emblema, probabilmente quello della farmacia di provenienza, costituito da un garofano su stelo con due foglie stilizzate. Tutt'intorno corre un motivo gotico a larghe foglie accartocciate, tra le quali s'inseriscono sottili spirali e puntini a riempimento delle campiture libere. Nella parte bassa del vaso, entro un nastro orizzontale, corre la scritta apotecaria "COLO qVINTIDA" nel primo albarello, e "DicTIVIO. BIACHO" nel secondo. Nelle fasce decorative secondarie si scorgono leggere differenze: sulla spalla e nella parte bassa dei vasi è presente un motivo a spina nel primo albarello e a "S" nell'altro; e, a scendere fino al piede, compaiono un decoro a fioretti e righe parallele nell'albarello a) e uno a nodo "a groppo" seguito da una riga a spina nell'esemplare b).

Entrambi gli albarelli conservano ancora il cartellino che ne indica l'appartenenza alla celebre collezione newyorkese Morgan con la tradizionale attribuzione a Faenza.

Questo tipo di maioliche era considerato opera delle botteghe faentine del secolo XVI: l'attribuzione è riportata da Seymour de Ricci nel 1927, che sposava l'attribuzione proposta da Castellani in occasione del passaggio sul mercato di questi due vasi a Roma nel 1884. La paternità faentina fu

confermata da Wallis nella schedatura di un vaso dello stesso corredo apotecario, oggi conservato al Victoria and Albert Museum, nonché di uno venduto all'asta a Berlino nel 1913 e proveniente dalla collezione Beckerath<sup>1</sup>. L'assegnazione alla città romagnola venne accettata da Mario Bellini e Giovanni Conti che, nel loro volume sulla maiolica italiana, pubblicarono come presente nella collezione Bak di New York proprio uno dei vasi in esame<sup>2</sup>.

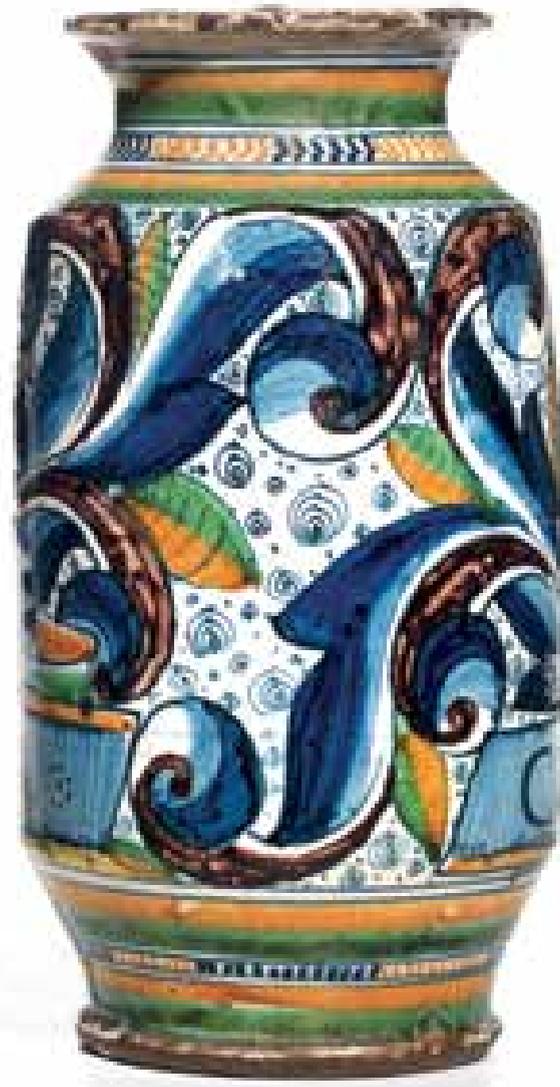
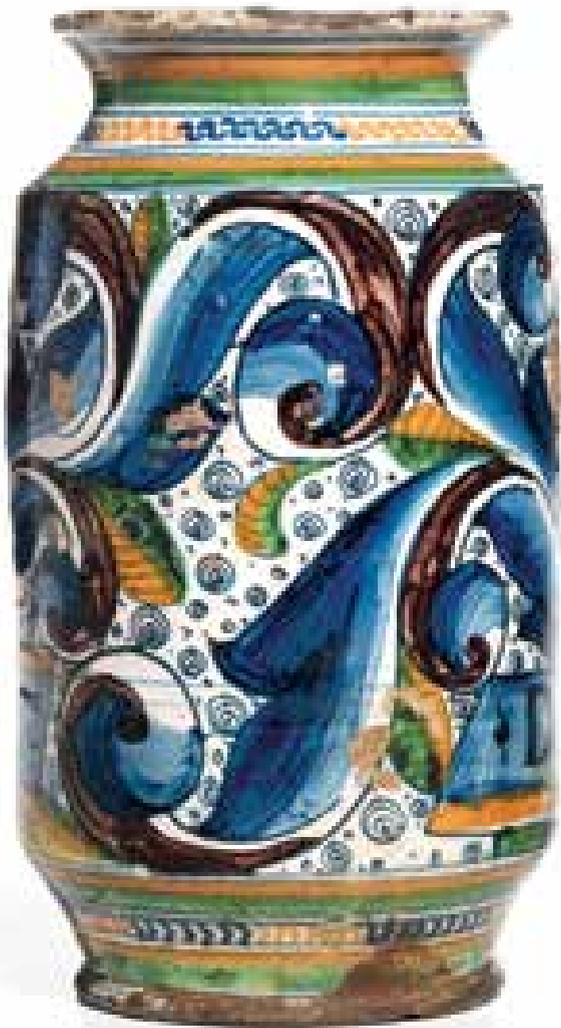
Nel 1973 Galeazzo Cora ha infine attribuito questa serie di vasi all'area toscana, più probabilmente a quella fiorentina<sup>3</sup>. La presenza della foglia accartocciata in particolare evidenzia l'appartenenza dell'oggetto all'area montelupina: fino agli anni Quaranta del '500 questo motivo si mantiene invariato fino alle forme più estenuate<sup>4</sup>.

Questa tipologia chiamata *carnation-series* (o "servizio della calendula")<sup>5</sup> è ancora oggi attribuita ad area Toscana. Un orciolo, proveniente dalla stessa farmacia, è conservato al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza e reca sotto l'ansa la lettera "I", che ne conferma l'attribuzione alla Toscana<sup>6</sup>. Si veda in proposito il vaso farmaceutico della raccolta Bayer di Milano acquistato negli anni Novanta del '900<sup>7</sup>.

La pubblicazione nel 2006 di un altro albarello della serie conferma l'esistenza di un intero corredo farmaceutico<sup>8</sup>.

Per quanto riguarda la formula farmaceutica, è stato possibile individuare con





certezza il Coloquintide (*Citrullus colocynthis* (L.) Schrad.), una pianta erbacea perenne appartenente alla famiglia delle Cucurbitacee<sup>9</sup>, mentre supponiamo che il Dictyvio Biacho possa corrispondere al dittamo bianco (*Dictamnus albus*) delle Rutacee, chiamato anche timonella, dittamo o frassinella<sup>10</sup>.

Entrambi gli albarelli conservano ancora il cartellino che ne indica l'appartenenza alla collezione Morgan. I vasi furono acquistati nel 1901 da Charles Mannheim ed erano entrambi attribuiti a Faenza<sup>11</sup>. Seymour de Ricci suggerisce che gli albarelli provenissero dalla collezione Castellani.

Come si è detto L'albarello a) è pubblicato da Bellini e Conti come appartenente alla collezione Bak<sup>12</sup>. Conti pubblica poi entrambi i vasi sempre nella collezione Bak di New York nel 1973<sup>13</sup>. Nello stesso anno l'albarello con scritta "Coloquintida" è pubblicato da Cora<sup>14</sup> come collezione Jean-George Rueff (Parigi). Oggi possiamo aggiungere un passaggio attraverso Humphris di Londra e poi, da lì, all'attuale raccolta, passaggio avvenuto comunque attorno agli anni Settanta del secolo scorso.

<sup>1</sup> SEYMOUR DE RICCI 1988, n. 72.

<sup>2</sup> BELLINI-CONTI 1964, p. 96, tav C.

<sup>3</sup> CORA 1973, tav. 216 a e b, Gruppo VIIIB, marca M72.

<sup>4</sup> BERTI 1998, p. 114.

<sup>5</sup> A nostro parere il riferimento botanico dell'emblema non è del tutto corretto e andrebbe approfondito. Ce ne dà conferma la dott.ssa Adele Signorini del Dipartimento di Biologia dell'Università degli Studi di Firenze, che ringraziamo per le informazioni. Signorini è più propensa a ritenere l'immagine come quella di un fiore di melograno, anche se raffigurato con più punte del normale, come può accadere nelle specie coltivate.

<sup>6</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1985, n. 451.

<sup>7</sup> BISCONTINI UGOLINI 1997, p. 60, n. 9.

<sup>8</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 2006, pp. 26-29, n. 2; si rimanda a questo testo per l'elenco completo degli albarelli di questo corredo, fino ad ora noti.

<sup>9</sup> Questa pianta, conosciuta dagli egizi, veniva menzionata già nel 1500 a.C. ed era utilizzata in fitoterapia, con proprietà purganti drastiche, come emagogo e abortivo.

<sup>10</sup> È pianta ignorata dagli antichi e scoperta solo nel Rinascimento, che le attribui diverse proprietà medicinali. Le parti utilizzate sono la scorza della radice, i fiori e le foglie; i costituenti sono olio essenziale alcaloide (distamina) e saponina. Quanto alle proprietà curative, il dittamo bianco è un antispasmodico, digestivo, tonico e stimolante.

<sup>11</sup> WILSON 2012: i dati sono stati ricavati dalla lista della raccolta J.P. Morgan presente nel sito dell'Ashmolean Museum <http://www.ashmolean.org/documents/Staff/WilsonTim/MorganMaiolicaList.pdf>.

<sup>12</sup> BELLINI-CONTI 1964 p. 96, tav C.

<sup>13</sup> CONTI 1973, tav. 73-74.

<sup>14</sup> CORA 1973, tav. 213a e 131b.

## COPPIA DI ALBARELLI

## MONTELUPO, 1480-1495

Maiolica decorata in policromia con rosso, arancio, giallo, verde e blu

a) alt. cm 22,6; diam. bocca cm 9,8; diam. piede cm 9,9

b) alt. cm 22,7; diam. bocca cm 10; diam. piede cm 10,4

Sotto la base numero a china manoscritto: a) 744; b) 741

**Stato di conservazione:** a) minime sbeccature al piede e usure all'orlo; b) minime sbeccature al piede e usure all'orlo

*Earthenware, painted in red, orange, yellow, green, and blue*

*a) H. 22.6 cm; mouth diam. 9.8 cm; foot diam. 9.9 cm*

*b) H. 22.7 cm; mouth diam. 10 cm; foot diam. 10.4 cm*

*On the bottom, number hand-written in black ink: a) '744'; b) '741'*

**Conservation status:** a) minor chips to foot and wear to rim; b) minor chips to foot and wear to rim

€ 8.000/10.000 - \$ 10.400/13.000 - £ 6.400/8.000







I vasi presentano corpo cilindrico con base carenata e piede piano. Hanno spalla stretta e alta molto inclinata, bocca ampia con orlo appena estroflesso e orlo a taglio netto.

La superficie degli albarelli è interamente ricoperta da smalto color crema, su cui è tracciato con ampie pennellate un motivo a "occhio di penna di Paona". Questo decoro, di origine medio-orientale<sup>1</sup>, costituisce insieme al decoro con palmetta persiana uno degli elementi caratterizzanti della fase propriamente rinascimentale della maiolica italiana (1480-1520)<sup>2</sup>. Questa tipologia decorativa ebbe un notevole successo nelle botteghe faentine, tanto che spesso molti manufatti di diversa provenienza, sui quali era presente questo motivo, erano attribuiti alla città romagnola. Galeazzo Cora ha poi conferito la classe ceramica qui presentata alle manifatture toscane<sup>3</sup>: in particolare, un piccolo albarello appartenente alla collezione G.C. con caratteristiche stilistiche decorative affini a quelle del nostro esemplare viene ascritto ad area fiorentina<sup>4</sup>. Gli scavi condotti nel territorio di Montelupo hanno permesso di aggiudicare con maggior certezza questo gruppo, anche se i due centri di produzione, Faenza e

Montelupo, hanno entrambi utilizzato questo ornato in forme variate e, talvolta, contaminate da altri decori, ma sempre con un diverso equilibrio formale e cromatico<sup>5</sup>. Lo stesso motivo decorativo, che si inserisce nella produzione montelupina come elemento accessorio attorno al 1470<sup>6</sup>, è stato riproposto anche dalle manifatture senesi e derutesi, ma con esiti più contenuti. Nell'analisi degli esemplari della raccolta Fanfani<sup>7</sup> Carmen Ravanelli Guidotti propone alcuni esemplari che, per impianto decorativo, si discostano dai nostri albarelli, con un'ornamentazione comunque maggiormente semplificata. Più affine per modalità decorative è il boccale della collezione Cora ora al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza<sup>8</sup>. Esemplari che potremmo definire analoghi sono i due albarelli della collezione Mereghi<sup>9</sup>, anch'essi al museo di Faenza, un altro conservato al Kunstgewerbemuseum di Berlino<sup>10</sup> e un oggetto simile segnalato nella collezione Kahan e venduto in un'asta Sotheby's negli anni Sessanta del '900<sup>11</sup>. Le campiture tra i decori, nelle quali si possono riconoscere dei rombi riempiti da puntature e motivi vegetali stilizzati, ci portano a datare i due albarelli tra il 1480 e il 1495<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> In Oriente esso veniva considerato affine alla simbologia del sole nascente, mentre recenti studi ne hanno proposto una lettura religiosa, interpretando la "pavona" cristiana come simbolo di resurrezione (STROCCHI 1913, pp. 105-108; RAVANELLI GUIDOTTI 1996, p. 196).

<sup>2</sup> BERTI 1998, p. 109 sul genere 20.

<sup>3</sup> CORA 1973, Gruppo IX A, p. 140.

<sup>4</sup> CORA 1973, tav. 222a.

<sup>5</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 63-64.

<sup>6</sup> Nel corso della sua evoluzione formale viene adattato alle esigenze della produzione ceramica attraverso un'opera di standardizzazione che lo trasforma in un ornato strutturato e lineare, ideale per essere utilizzato in opere morfologicamente differenti. La penna perde di profondità e diviene appiattita, grafica, con accentuazione del profilo lanceolato definito

da una linea blu che lo conduce lungo il corpo del vaso, racchiudendolo in un tessuto di rombi e ovali. Altre parti del decoro si distinguono grazie a un cromatismo articolato in quattro fasce: una bianca a risparmio, una in bruno di manganese arcuata, una verde rame e una color arancio.

<sup>7</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 63-64.

<sup>8</sup> BOJANI *et alii* 1985, p. 193, n. 480.

<sup>9</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1987, pp. 184-185, nn. 65-66 e bibliografia relativa.

<sup>10</sup> HAUSMANN 1972, pp. 101-104 e relativi confronti, di dimensioni minori.

<sup>11</sup> SOTHEBY'S 1962, lotto 51.

<sup>12</sup> BERTI 1998, p. 109.

10

## ALBARELLO

**MONTELUPO, 1570-1590**

Maiolica decorata in policromia con verde, arancio, giallo, blu e bruno di manganese  
alt. cm 15,4; diam. bocca cm 10,9; diam. piede 10,9

**Stato di conservazione:** Sbeccature e consunzioni d'uso alla spalla, all'orlo e al piede; restauro e fermatura di una felatura passante che dall'orlo scende fino al piede, passa sotto a questo assottigliandosi e risale sull'altro lato, fermandosi alla spalla

*Earthenware, painted in green, orange, yellow, blue, and manganese  
H. 15.4 cm; mouth diam. 10.9 cm; foot diam. 10.9 cm*

**Conservation status:** Chips and wear to shoulder, rim, and foot; a consolidated hairline crack, fixed with a metal clip, running from the rim down to the foot, going up the other side, and extending to the shoulder

€ 2.000/3.000 - \$ 2.600/3.900 - £ 1.600/2.400





Il piccolo vaso apotecario ha corpo di forma cilindrica appena assottigliato al centro; il piede è piano, leggermente svasato all'esterno e con orlo arrotondato. La spalla è arrotondata, il collo breve e stretto con imboccatura larga, svasata con labbro tagliato a stecca.

La decorazione si ripete in modo continuo sull'intera superficie dell'albarellino e vede, sul collo, una serie di linee parallele fino al termine della spalla; il motivo è riproposto, in forma assottigliata, sul piede. Nella fascia centrale, una serie continua di ovali riempiono la superficie, disponendosi verticalmente verso la spalla e verso il piede. Il motivo è a sua volta decorato con linee a scalare, in arancio, blu e giallo, e racchiuso in un ovale blu. Gli spazi vuoti sono interessati da un sottile decoro in manganese che simula

un motivo floreale fortemente stilizzato e semplificato.

Un esemplare molto simile, proveniente dalla donazione Cora, è conservato al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza<sup>1</sup>.

Fausto Berti nel pubblicare questa tipologia decorativa sottolinea come a partire dalla metà circa del XVI secolo la produzione di maiolica cominci a riproporre i motivi ornamentali con stanchezza e in modo ripetitivo. Questa tendenza è maggiormente evidente proprio nelle maioliche da farmacia destinate a un uso meno prestigioso. L'ornato "ad ovali" del nostro vaso appartiene a questa fase, in cui gli artigiani tendevano a semplificare e a ripetere in modo frettoloso, quasi esasperato, la decorazione commissionata<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> BOJANI *et alii* 1985, p. 205, n. 513.

<sup>2</sup> BERTI 1999, vol. 3, p. 147, fig. 55, con decoro in versione orizzontale, e p. 279, n. 104.

11

## CRESPINA

### MONTELUPO, 1570-1575

Maiolica decorata in policromia con giallo antimonio, ocra, bruno di manganese nei toni del marrone, blu e verde  
alt. cm 6; diam. cm 32; diam. piede cm 11,7

Sul retro iscrizione in bruno di manganese ".S. paulo/ Chonverso"

**Stato di conservazione:** Ricomposto da più frammenti; piede mancante (probabilmente tagliato per inserire l'oggetto in una cornice); sbeccature e cadute di smalto

*Earthenware, painted in antimony yellow, ochre, brownish manganese, blue, and green*

*H. 6 cm; diam. 32 cm; foot diam. 11.7 cm*

*On the back, inscription in manganese '.S. paulo/ Chonverso'*

**Conservation status:** *Recomposed from fragments; missing foot (it has probably been cut away to fit the dish in a frame); chips and glaze losses*

€ 7.000/10.000 - \$ 9.100/13.000 - £ 5.600/8.000







La coppa, o crespina, è modellata a stampo nella tipica forma con parete baccellata, orlo mosso con bordo arrotondato e piede svasato, qui mancante. Questa forma ebbe successo presso tutte le manifatture italiane del '500, con alcune varianti morfologiche. Sul retro cerchi concentrici giallo-verdi, blu e arancio incorniciano la legenda.

Sul fronte della coppa è raffigurato l'episodio del Nuovo Testamento con la "Conversione di San Paolo"<sup>1</sup>. Paolo, giudeo ormai cittadino romano, cade da cavallo, abbagliato da un raggio luminoso che scende dalla mano di Dio, raffigurato nella parte alta del piatto in un cerchio di nuvole. Intorno a lui alcuni soldati, tra quelli che lo stavano accompagnando a Damasco, fuggono spaventati, altri gli prestano soccorso. Sullo sfondo si apre un paesaggio con una città con torri, cupole e palazzi, probabilmente Damasco, che si specchia in un fiume. Poco lontano, sulla sinistra, nelle vicinanze di alcune grotte arcuate e di una grande erma, due soldati sembrano condurre in catene una terza persona con la barba: forse una prefigurazione dell'arresto di Paolo a Gerusalemme prima del trasferimento a Roma.

Le caratteristiche stilistiche e pittoriche della crespina ci indirizzano nell'attribuzione alle produzioni delle botteghe di Montelupo in un arco cronologico che va dal 1570 al 1575.

Infatti la pubblicazione<sup>2</sup> di una crespina molto simile, considerata una pietra miliare nella storia dello studio della maiolica figurata di Montelupo, determina con sicurezza l'attribuzione e costituisce un importante punto di riferimento per facilitare il riconoscimento delle maioliche in stile istoriato prodotte dalle manifatture toscane, in precedenza attribuite a Casteldurante o a Faenza: si tratta infatti di "una delle più straordinarie realizzazioni di 'figurato canonico' di Montelupo". Entrambe le opere presentano sul retro le caratteristiche fasce concentriche, a larghe pennellate, che si alternano nei colori del giallo e del blu, molto diluiti, a sottolinearne la foggia irregolare. Nella tavolozza domina il giallo intenso, ma si osserva anche la caratteristica variante

marrone del manganese utilizzata nella definizione dei dettagli e in intere sezioni del decoro, non ultima per la scritta sul retro. In quest'ultima si nota la somiglianza fra il ductus del "Ch" e della "S" e quello riscontrabile in oggetti simili di manifattura montelupina. La scena raffigurata è la medesima, ma lo stile nel nostro esemplare è molto preciso; tuttavia sono molte le variazioni rispetto all'incisione da cui il pittore ha tratto spunto. La figura principale di San Paolo è molto fedele all'incisione<sup>3</sup> in entrambe le crespine; diverso è invece l'uso, nella parte alta del cavetto, della figura del Padreterno al posto del Cristo nel nimbo, come pure il raggio che dà origine alla conversione di Saulo, particolarmente marcato nel nostro esemplare.

La stessa scena, probabilmente tratta da un'incisione differente, con una ulteriore variante del Padreterno nel nimbo accompagnato da angeli e serafini, compare su un altro piatto pubblicato nel 2007 attribuito a bottega forlivese<sup>4</sup>. La diffusione di questo tema in ambito romagnolo pare confermare l'influenza delle manifatture prossime a Faenza per questo tipo di istoriato.

Carmen Ravanelli Guidotti ipotizza la presenza, presso le manifatture montelupine, di un pittore faentino che, dopo essersi espresso nel primo istoriato di Faenza<sup>5</sup> o comunque nelle prime manifestazioni dell'istoriato in stile compendiaro, si sarebbe trasferito in Valdarno dove, sul finire del '500, avrebbe fatto suoi i caratteri tecnici peculiari montelupini, pur mantenendo le caratteristiche stilistiche faentine<sup>6</sup>.

In quest'ambito va pertanto collocata questa crespina che, per caratteristiche tecniche e stilistiche, va ascritta alla mano di un decoratore di qualità, abituato all'uso delle incisioni. Le proporzioni, la qualità della pittura, lo stile sicuro nella definizione delle figure principali – in contrasto con uno stile più personale nelle figure secondarie, nelle quali gli elmi e le teste sono leggermente allungati – e la raffinatezza nel delineare i paesaggi e i dettagli ci paiono indicare in quest'opera la presenza di personalità artistica chiaramente sviluppata.

<sup>1</sup> Nuovo Testamento, Atti 9, 91.

<sup>2</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 2012, pp. 137-139, n. 2; pp. 36-54.

<sup>3</sup> *La conversione di San Paolo* di Marco Cartaro (RAVANELLI GUIDOTTI 2012, pp. 137-140). La studiosa fa riferimento al piatto con Giudizio Universale dei Musei di Brescia, in cui viene utilizzata una fonte incisoria di questo stesso autore, attivo a Roma attorno agli anni Sessanta

del '500.

<sup>4</sup> FIOCCO-GHERARDI in WILSON 2007, vol. II, p. 202, n. 125, con riferimento all'incisione *Caduta di Saulo* di Enea Vico da Franz Floris.

<sup>5</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1996, pp. 350-351 e bibliografia relativa.

<sup>6</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 2012, p. 140.

12

## PIATTO

### MONTELUPO, PITTORE "ISTORIATORE DELLA BIBBIA", 1575

Maiolica decorata in policromia con giallo, giallo ocra, bruno di manganese nella tonalità del marrone, verde e blu su smalto stannifero molto povero  
alt. cm 5,8; diam. cm 31; diam. piede cm 11

Sul retro, al centro del cavetto, iscrizione in bruno di manganese nel tono del marrone "Come sollomoñ/ trouo di chera/ il fanciullo morto/ el il vivo Dettolle/ ala madre sua"

**Stato di conservazione:** Piccole felature; cadute di smalto fittamente cretato sul retro

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a very poor white tin glaze and painted in yellow, yellowy ochre, brownish manganese, green, and blue*

*H. 5.8 cm; diam. 31 cm; foot diam. 11 cm*

*On the back, at the centre of the well, inscription in brownish manganese 'Come sollomoñ/ trouo di chera/ il fanciullo morto/ el il vivo Dettolle/ ala madre sua'*

**Conservation status:** *Minor hairline cracks; glaze losses; the glaze on the reverse is extensively crackled*

*An export licence is available for this lot*

€ 8.000/10.000 - \$ 10.400/13.000 - £ 6.400/8.000





Piatto con cavetto poco profondo, ampia tesa appena inclinata e basso piede ad anello poco rilevato. Attorno al disco che ospita l'iscrizione è disegnata una doppia corona di petali.

Sul fronte, ambientata nell'agorà di un'antica città, è rappresentata la drammatica scena biblica del giudizio di Salomone (Re 3, 16-28), descritta poi anche nella lunga frase apposta sul retro.

Salomone, re d'Israele (961-922) e figlio di David, fu nominato alla successione per le pressioni della madre Betsabea. Ereditò uno stato assai ampio, ma rinunciò alle attività militari e perse alcuni territori, mantenendo buoni rapporti con le popolazioni vicine al punto da sposare una figlia del faraone. Nella capitale costruì il palazzo reale e il tempio per cui è famoso. Rimasero proverbiali le sue doti di giustizia e di sapienza, obiettività e imparzialità assolute. L'episodio descritto nel piatto è la celebre storia del giudizio di Salomone, che narra di due donne che vivevano insieme e avevano partorito negli stessi giorni un bambino: uno dei due morì nella notte e la madre ne scambiò il corpo con il figlio della compagna, la quale per questo motivo portò in giudizio l'altra donna rivolgendosi al re. Salomone ordinò allora di tagliare il bambino conteso in due e di darne una metà all'una e una metà all'altra. La vera madre allora rifiutò, piuttosto di fare del male al bimbo, e quindi il saggio re salvò il piccolo riconsegnandolo alla vera madre. Sul piatto, Salomone è raffigurato mentre, seduto sul trono, collocato sotto un porticato antistante la piazza,

indica il bambino tenuto in braccio da un soldato incaricato di ucciderlo; le due madri sono sulla destra del piatto, una in piedi e l'altra inginocchiata in segno di preghiera; dei soldati, alcune donne e un giovane appoggiato a una colonna alle spalle del re assistono curiosi alla scena.

Il disegno rapido e la tavolozza basata sui toni del giallo ocra aranciato, accompagnato dal blu cobalto acquarellato e dal verde ramina, presenta un carattere stilistico originale. Il piatto trova infatti riscontro nella serie prodotta dall'anonimo pittore attivo a Montelupo negli anni 1570-1575 denominato da Fausto Berti<sup>1</sup> "Istoriatore della Bibbia", il cui corpus di opere è stato recentemente aumentato e riordinato grazie alla pubblicazione dello studio di Carmen Ravanelli Guidotti<sup>2</sup>. Particolarmente interessante è il confronto con uno di quei piatti: coerente è la distribuzione delle figure intorno a un personaggio in trono; lo stile pittorico è assai simile anche nell'aspetto dei personaggi, caratterizzati dalla figura snella e dai piedi allungati, con volti dal naso piccolo e sottile; lo stesso dicasi per i panneggi degli abiti, larghi e appiattiti. Pure la narrazione figurata, sapientemente espressiva, deriva dalle *Figure de la Biblia illustrate da stanze tuscanne* di Gabriel Symeoni, opera pubblicata a Lione nel 1565 presso Guglielmo Rovello<sup>3</sup>.

Gli elementi di confronto ci conducono quindi a un'attribuzione in ambito montelupino, contesto in cui questo prolifico pittore dipinse in maniera innovativa in questo stile così particolare e riconoscibile.

<sup>1</sup> BERTI 1998, pp. 175-185.

<sup>2</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 2012, pp. 146-147, n. 5.

<sup>3</sup> SYMEONI 1565.



13

## BOCCALE

### MONTELUPO, FINE DEL XVI SECOLO

Maiolica decorata in policromia con giallo, arancio, verde rame, blu di cobalto e bruno di manganese nei toni del nero-marrone  
alt. cm 21,5; bocca cm 11,5 al beccuccio; diam. piede cm 11,8

**Stato di conservazione:** Lacuna sul collo; cadute di smalto sul corpo; sbeccature d'uso al piede

*Earthenware, painted in yellow, orange, copper green, cobalt blue, and brownish-blackish manganese  
H. 21.5 cm; mouth 11.5 cm (width from handle to spout); foot diam. 11.8 cm*

**Conservation status:** Loss to neck; glaze losses to body; wear chips to foot

€ 4.000/6.000 - \$ 5.200/7.800 - £ 3.200/4.800





Il boccale ha corpo globulare, imboccatura trilobata e ansa a nastro verticale contrapposta al beccuccio; poggia su un basso piede piano poco aggettante, e sul fronte presenta un medaglione profilato in bruno di manganese, circondato da una fascia bianca a risparmio e da una giallo-arancio, a sua volta profilata da linee in bruno di manganese. La cornice del medaglione termina sotto il beccuccio con un motivo decorativo, in cui si riconosce la rappresentazione di un anello con pietra incastonata. All'interno del medaglione è raffigurato un profilo femminile con capigliatura folta e crestina di pizzo bianca. Il ritratto, quasi caricaturale, spicca su un fondo giallo. Il resto del corpo presenta una decorazione a palmette attorniate da spirali e da trattini a riempimento delle campiture. Una fascia attorno e sotto l'ansa è lasciata libera ed è occupata solo dal monogramma "Z". L'ansa è a sua volta decorata da due linee verdi parallele.

Il boccale appartiene a una produzione di Valdarno, che vede l'incontro e l'unione di più elementi datanti. Il ritratto femminile richiama stilemi ancora arcaici, d'ispirazione quattrocentesca (si vedano per esempio i ritratti degli albarelli montelupini più antichi<sup>1</sup> con il profilo accentuato, il mento basso, il naso fortemente pronunciato e la capigliatura a masse sovrapposte), tuttavia i tratti somatici sono qui dipinti in modo rapido, corrivo, quasi disgregato. Il decoro a palmetta persiana, realizzato in versione evoluta, è anch'esso tratteggiato in modo rapido, poco accurato, quasi standardizzato. Ma, oltre a questi elementi, è soprattutto la marca a indurci a datare il pezzo attorno agli anni Settanta del '500: essa infatti, come segnalato da Galeazzo Cora<sup>2</sup>, caratterizza gli esemplari prevalentemente provenienti dal Borgo di Montelupo.

<sup>1</sup> BOJANI et alii, 1985, p. 51, n. 16.

<sup>2</sup> BERTI 2003, vol. II, p. 111; vol. III, p. 237; generi 10 e 21 evoluto rispetto agli esemplari

montelupini M219-221 in CORA 1973, vol. I, p. 256, tav. 82.

14

## VASO APOTECARIO BIANCATO

**MONTELUPO, 1620-1640 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con azzurro, blu, verde, giallo, giallo-arancio e bruno di manganese nel tono del marrone  
alt. cm 34; diam. cm 12,2; diam. piede cm 11; ingombro massimo con le anse cm 30

**Stato di conservazione:** Sbeccature d'uso alle anse e al piede; un'ansa presenta una rottura incollata; qualche caduta di smalto al corpo

*Earthenware, painted in light blue, green, yellow, yellowy orange, and brownish manganese  
H. 34 cm; diam. 12.2 cm; foot diam. 11 cm; maximum width with handles 30 cm*

**Conservation status:** *Wear chips to handles and foot; one handle repaired; some glaze losses to body*

€ 8.000/10.000 - \$ 10.400/13.000 - £ 6.400/8.000







Il vaso presenta corpo ovoidale su base stretta con piede distinto, piano e appena estroflesso; l'imboccatura è larga ed estroflessa; dai fianchi si dipartono due anse plastiche a forma di "drago", dipinte in verde ramina e poggianti su due mascheroni a volto di satiro foggiate a rilievo e colorati di giallo. L'oggetto è privo di beccuccio per la fuoriuscita dei liquidi.

Il corpo è interamente decorato con un motivo fitoforme, delineato in blu su fondo smaltato bianco: si tratta del decoro denominato "alla foglia blu", che prevede l'utilizzo della girali "foliate" qui in una versione atipica, sostanzialmente semplificata con un tratto rapido ma sicuro, che delinea le foglie sul fondo bianco con una prima linea sottile per poi riempire le zone a risparmio dando corpo alle ombreggiature della foglia e del frutto con una pennellata più marcata. Sul fronte, entro un medaglione delimitato da pennellate blu, su un fondo giallo mosso da pennellate brune spicca la figura dell'Assunta seduta su una nuvola e sorretta da Angeli con le mani aperte nel segno dell'orante. Al di sotto del medaglione un cartiglio reca la scritta apotecaria, delineata a caratteri capitali, in bruno di manganese nel tono del marrone "AQVa Di CETACcA". Il cartiglio è incorniciato da un motivo a volute verde ramina centrato nella parte superiore da un amorino e in quella inferiore da mascherone.

La decorazione "alla foglia blu" è tipica della produzione degli ultimi fornimenti da farmacia di produzione montelupina, e Fausto Berti fa notare come l'opzione decorativa sia stata scelta anche da due forniture farmaceutiche ancora di rilievo, quella dell'Annunciazione e quella di Tobia accompagnato

dall'Angelo<sup>1</sup>, forse addirittura eseguite dalla stessa bottega con datazione intorno agli anni Quaranta del '600. Si tratta comunque di un gruppo omogeneo, caratterizzato da una decorazione uniforme e ripetitiva, che denuncia la decadenza delle botteghe montelupine. Dal gruppo si distinguono alcuni esempi destinati a farmacie fiorentine di una certa importanza, tra i quali Berti pubblica due orci probabilmente provenienti dalla stessa farmacia del vaso in esame: il primo esemplare è conservato nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano<sup>2</sup>, il secondo in una raccolta privata fiorentina. Gli orci presentano uno smalto meno ricco, ma la stessa decorazione, limitata però alla sola parte a vista dei contenitori, che per loro morfologia sono dotati di beccucci per la fuoriuscita dei liquidi e non dovevano quindi essere mossi dallo scaffale. Entrambi gli orci mostrano la figura dell'Assunta, priva di amorini ma con nemi che incorniciano interamente il medaglione, e il cartiglio con cornice a volute, dei quali uno anepigrafo<sup>3</sup>.

I due contenitori di confronto recano sotto l'ansa la marca dell'"amo", la quale ci riconduce a una nota bottega montelupina che contrassegna le proprie maioliche fino al 1622<sup>4</sup>. Secondo Berti la cronologia di questi vasi non dovrebbe distanziarsi troppo da tale produzione: la campitura gialla che circonda la figura femminile richiama la produzione figurata di Montelupo, definendo così un arco cronologico non troppo avanzato e ascrivibile al terzo decennio del '600.

Il vaso è presente nel catalogo Sotheby's dell'asta fiorentina di Palazzo Capponi del 1970, con attribuzione a Montelupo, ma datato al 1580 circa<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>BERTI 1999, p. 160; p. 341, tavv. 254-255; p. 342, tavv. 256-257.

<sup>2</sup>BERTI in AUSENDA 2000, pp. 45-47, nn. 21-22.

<sup>3</sup>BERTI 1999, p. 170, fig. 72; p. 367, tavv. 310-311.

<sup>4</sup>Marca sicuramente riferibile a Dionigi Marmi (BERTI in AUSENDA 2000, p. 47, n. 22).

<sup>5</sup>SOTHEBY'S OF LONDON, Firenze 19 ottobre 1970, lotto 76.

15

## ALBARELLO BIANCATO

**DERUTA, 1460-1490**

Maiolica decorata in policromia con blu a zaffera, verde rame e bruno di manganese nei toni del violaceo  
alt. cm 25,6; diam. bocca cm 12,6; diam. piede cm 10,8

**Stato di conservazione:** Intatto; sbeccature d'uso all'orlo, alle anse e al piede

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in zaffera blue (cobalt blue), copper green, and manganese purple  
H. 25.6 cm; mouth diam. 12.6 cm; foot diam. 10.8 cm*

**Conservation status:** *Wear chips to handles and foot; one handle repaired; some glaze losses to body*

*An export licence is available for this lot*

€ 10.000/15.000 - \$ 13.000/19.500 - £ 8.000/12.000







Il vaso apotecario ha bocca larga con orlo piano molto estroflesso che scende su un collo cilindrico basso, il quale a sua volta si congiunge con una spalla carenata dal profilo rigonfio. Il corpo è cilindrico, appena rastremato al centro; il calice è angolato, con profilo arrotondato, e scende con una forte strozzatura fino al piede piano e con orlo appena estroflesso. Le due anse, larghe e a nastro, sono tripartite con cordonatura centrale piana terminante in un bottone concavo e cordonature laterali dal profilo arrotondato che si dipartono dalla spalla per scendere fino quasi al bordo del calice.

Il decoro del collo mostra una serie continua di tratti ed è replicato anche lungo il piede. La spalla è decorata da una serie di palmette e palmette a ventaglio, secondo uno schema di gusto tardo-gotico. Il corpo è ornato da due metope principali con decori a foglie stilizzate, delimitate da due fasce verticali. Tra le metope su un lato si legge una lettera gotica "C" affiancata da motivi fogliati e puntature e racchiusa in una riserva che ne segue il profilo, segnata in azzurro, sull'altro lato è dipinta una pianta di carciofo con due fiori, anch'essa racchiusa in una riserva profilata di azzurro.

Le anse sono dipinte con tratti orizzontali in ramina e viola manganese nella cordonatura centrale e con pennellate appena arcuate tutt'intorno. L'attacco inferiore, premuto "a pizzico", è messo in risalto dal colore verde ramina.



Gli esemplari di confronto sono numerosi, e tra loro un riscontro morfologicamente puntuale si trova in un vaso della raccolta della Cassa di Risparmio di Perugia<sup>1</sup> datato 1460-1490.

La tipologia è stata per lungo tempo attribuita variamente alle botteghe faentine<sup>2</sup> o alla Toscana, e in seguito ricondotta alla bottega originaria<sup>3</sup>.

La produzione di questi albarelli dovette essere cospicua, con grande varietà di forme e decori: gli scavi a Deruta hanno restituito frammenti relativi a esemplari con anse simili a quelle dell'opera in esame, ma prevalentemente a oggetti con anse a torciglione<sup>4</sup>. I decori hanno trovato riscontro in mattonelle di pavimenti coevi e propongono motivi tardo-gotici con foglia accartocciata, fiamme, corde, lettere gotiche e altro. Molti reperti sono conservati nel museo di Deruta<sup>5</sup>.

Il vaso è accompagnato dalla documentazione relativa al suo passaggio sul mercato – in occasione della vendita della collezione Bak di New York – nella quale viene attribuito a una manifattura faentina del 1470<sup>6</sup>;

a conferma di quanto detto qui sopra, viene fatto riferimento, come provenienza, alle collezioni S. von Auspitz prima e Lanna di Praga<sup>7</sup> poi. L'attribuzione si basava probabilmente sugli studi disponibili all'epoca, come per esempio il repertorio di Jeanne Giacomotti, nel quale erano raccolti diversi esemplari di questo genere<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> SANI in WILSON-SANI 2007, p. 76, n. 90.

<sup>2</sup> Si veda, per esempio, CHOMPRET 1949, ristampa 1986, vol. II, p. 50, nn. 372-377, con varie tipologie di ansa.

<sup>3</sup> FIOCCO-GHERARDI 1988-1989, pp. 50-57: gli autori sollevarono il problema attributivo. Per i problemi attributivi si veda FIOCCO-GHERARDI-SFEIR-FAKHIRI 2001, n. 46, nota 2.

<sup>4</sup> BUSTI in AUSENDA 2000, n. 45.

<sup>5</sup> BUSTI-COCCHI 1987, pp. 14-16, tav. V.

<sup>6</sup> SOTHEBYS, Londra 7 dicembre 1965, lotto.

<sup>7</sup> Collezione non più esistente nel 1938 (BALLARDINI 1938, p. 39).

<sup>8</sup> GIACOMOTTI 1974, nn. 87; 88; 91; 92; 93, tutti con la più comune ansa a torciglione.





DUE ALBARELLI GIÀ "ADDA COLLECTION"

16

## COPPIA DI ALBARELLI

**DERUTA, 1510 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con rosso, arancio, giallo scuro, blu, verde ramina e bruno di manganese

a) alt. cm 22,6; diam. bocca cm 10,5; diam. piede cm 11,7

b) alt. cm 21,8; diam. bocca cm 9,8; diam. piede cm 11

Sotto la base segni incisi dopo la cottura; numeri incisi e dipinti di bianco: a) "261"; b) "26".

Tracce di cartellini con numerazione

**Stato di conservazione:** a) cadute di smalto e sbeccature sul fronte; usure alla spalla; sbeccatura al piede; b) felatura all'orlo; usure alla spalla

Corredato da doppio attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in red, orange, dark yellow, blue, copper green, and manganese*

*a) H. 22.6 cm; mouth diam. 10.5 cm; foot diam. 11.7 cm*

*b) H. 21.8 cm; mouth diam. 9.8 cm; foot diam. 11 cm*

*On the bottom, some marks have been carved in after firing; numbers incised and painted on in white: a) '261'; b) '26'.*

*Remains of paper tags with numbers*

**Conservation status:** *a) on the front, glaze losses and chips; wear to shoulder; chip to foot b) hairline crack to rim; wear to shoulder*

*An export licence is available for this lot*

€ 10.000/15.000 - \$ 13.000/19.500 - £ 8.000/12.000







I due contenitori apotecari hanno corpo cilindrico rastremato al centro, imboccatura larga con orlo svasato, un collo breve e spalla molto carenata. Il piede piano non smaltato, diviso dal corpo da una breve strozzatura, ha orlo arrotondato. Il corpo ceramico color camoscio scuro è ben visibile all'interno dei vasi, che non sono rivestiti da smalto, ma solo da invetriatura.

La decorazione dell'albarellino a) mostra un busto maschile di profilo, racchiuso in una ghirlanda di foglie e frutti centrata da due fiori racchiusi in un medaglione azzurrato. Nella parte posteriore, si sviluppa un lungo stelo con foglie dalla forma gotica e fruttini trilobati, circondato da piccole spirali a riempitura dei campi. Lungo la base, si articola un motivo a cordone seguito da una corona stilizzata. Sotto il piede, sono visibili dei segni incisi dopo la cottura.

L'albarellino b), fortemente coerente, è decorato da un profilo muliebre con capelli raccolti in una cuffia, abito con bustino e spalle coperte da uno scialle. Il profilo è circondato da una ghirlanda con foglie di quercia e piccole ghiande; anche in questo caso la ghirlanda è centrata da due fiori racchiusi in un medaglione. Il retro del vaso è occupato da un tralcio fitoforme con arricciature, piccole fogliette trilobate e fiori dalla corolla multipetalo, dipinti in verde e arancio. Il fondo

vuoto è riempito da pennellature, cerchietti puntinati e spirali. Lungo la base, un motivo a cordone, seguito da una corona stilizzata, riprende la decorazione del collo.

Diversi albarellini appartengono alla stessa celebre serie di vasi sfornati a Deruta: ad esempio una coppia di albarellini con profili assai simili è conservata nella raccolta Gillet del Musée des Arts Décoratifs di Lione<sup>1</sup>. Le differenze, rispetto ai nostri esemplari, sono minime: il coprispalle, le ghiande al posto dei fruttini e la scelta decorativa nei retri. Un albarellino coerente, decorato con un profilo di giovane con copricapo, è conservato al Metropolitan Museum of

Art di New York e databile 1510<sup>2</sup>.

Due esemplari simili dichiarati come datati 1507, l'uno decorato dal profilo di un giovane con berretto, l'altro da un profilo di donna, si trovavano nella collezione Adda<sup>3</sup>: ad essi si fa generalmente riferimento per la cronologia di questo corredo farmaceutico. L'attribuzione è stata sostenuta per la prima volta da Rackham<sup>4</sup>, che smentisce l'ipotesi di paternità senese sostenuta da Falke<sup>5</sup>.

Si è ipotizzato che i nostri due albarellini potessero addirittura corrispondere ai due vasi pubblicati da Rackham nella sopracitata monografia sulla collezione Adda da cui provengono altri oggetti presenti in questa raccolta: gli albarellini sono infatti perfettamente sovrapponibili<sup>6</sup>, ma non compare la data "1507" indicata dallo studioso.

Molto simile al nostro esemplare con profilo maschile è anche l'albarellino riprodotto nel catalogo della collezione Sigismond Bardac<sup>7</sup>, proveniente dalla raccolta Bardini e all'epoca ancora attribuito a manifatture faentine della fine del secolo XV (vedi fig. 1), nella cui scheda non c'è alcuna indicazione relativa alla presenza di una data sul retro.

I due oggetti in esame sono pubblicati invece nel catalogo di Humphris del 1967 relativo alla mostra sugli oggetti provenienti dalla raccolta Adda<sup>8</sup> ascritti a un arco cronologico tra il 1500 e il 1510 (anche qui nessun accenno alla presenza della data). Dal catalogo Humphris riportiamo l'elenco delle provenienze: collezione Stefano Bardini fino al 1899<sup>9</sup>, collezione Sigismond Bardac<sup>10</sup> e collezione Alfred Pringsheim fino al 1939<sup>11</sup>, quindi nella raccolta Adda fino al 1965.

Possiamo a questo punto affermare che si tratta proprio dei due albarellini che, in uno dei momenti di maggior fervore degli studi sulla maiolica antica, hanno comportato la variazione di attribuzione di questo gruppo ceramico da Faenza-Siena a Deruta.



Fig. 1

<sup>1</sup> FIOCCO-GHERARDI 2001, pp. 40-41, nn. 52, 53 e 54 e confronti indicati in scheda.

<sup>2</sup> Inv. 46.85.38 Fletcher Fund.

<sup>3</sup> RACKHAM 1959, p. 102, nn. 369-370.

<sup>4</sup> RACKHAM 1915, pp. 28-35.

<sup>5</sup> FALKE 1929, p. 365.

<sup>6</sup> Osservando con attenzione le sbecature sul piede dell'albarellino con profilo maschile, si noterà che esse coincidono perfettamente con quelle presenti nell'oggetto illustrato nella

collezione Adda: è quindi nostra opinione che i vasi siano i medesimi.

<sup>7</sup> LEMAN 1913, n. 22.

<sup>8</sup> HUMPHRIS LTD., Londra 18 giugno 1967, nn. 42 e 44.

<sup>9</sup> CHRISTIE'S, Londra 6 giugno 1899, lotti 103 e 107, tav. 5.

<sup>10</sup> LEMAN 1913, n. 22.

<sup>11</sup> SOTHEBY'S, Londra 7-8 giugno 1939, n. 39.

17

## TONDINO

### DERUTA, 1500-1520 CIRCA

Maiolica decorata in policromia con arancio, blu, verde rame e bruno di manganese nei toni del nero-marrone su smalto bianco crema cretato  
alt. cm 2,8; diam. cm 25; diam. piede cm 8,2

Sul retro cartellino di collezione molto usurato, numeri di inventario delle raccolte di provenienza in rosso: "L.37.03.92" e "L.1660.92"; "44459(?)"

**Stato di conservazione:** Nella parte alta della tesa sbeccatura ricoperta, con felatura passante che scende fino al medaglione; piccola caduta di colore integrata sul fronte a destra in alto vicino al medaglione; sbeccature minime al bordo e usure

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a crackled creamy-white glaze and painted in orange, blue, copper green, and blackish-brownish manganese*

*H. 2.8 cm; diam. 25 cm; foot diam. 8.2 cm*

*On the back, collection paper tag (worn); old collection inventory numbers in red: 'L.37.03.92' and 'L.1660.92'; '44459(?)'*

**Conservation status:** *On the upper part of the broad rim, a chip repainted and a heavy hairline crack running down to the central decorative panel; on the front, a minor colour loss, repainted; minor chips to rim; slight wear*

*An export licence is available for this lot*

€ 12.000/18.000 - \$ 15.600/23.400 - £ 9.600/14.400







Il tondino presenta un cavetto profondo a larga tesa piana con orlo arrotondato. Il decoro vede, al centro del cavetto, un ritratto di paggio con lunghi capelli e copricapo: il fanciullo indossa una casacca chiaroscurata in un color verde molto diluito. Lo sfondo alle spalle del personaggio è suggerito, in alto, da alcune righe azzurre, mentre sul davanti il profilo è fortemente risaltato da pennellate blu scuro che si schiariscono progressivamente, ombreggiando lo sfondo. Il tondo che racchiude la figura è delimitato da un motivo decorativo a cordonatura, cui si sovrappone una fascia a punte, nelle quali sono iscritti piccoli triangoli blu, contornata da semisfere arancio disegnate di blu. L'attribuzione alla città umbra di Deruta è ormai generalmente accettata.

Lo studio di un gruppo di piatti "petal back" associati a monogrammi o lettere pubblicati da Bernard Rackham nel 1915 aveva inizialmente comportato l'attribuzione alle botteghe di Deruta<sup>1</sup> piuttosto che a Faenza, Forlì, Pesaro o Cafaggiolo precedentemente citate. In opposizione a Rackham, Otto Von Falke aveva invece sostenuto l'attribuzione di questo gruppo alla bottega di maestro Benedetto di Siena<sup>2</sup>. Chompret aveva sposato quest'ultima ipotesi, nonostante la scoperta a Deruta di alcuni frammenti<sup>3</sup>.

Riguardo a questo motivo decorativo, è significativo quanto pubblicato dopo gli scavi nelle vicinanze dell'Istituto d'Arte di Deruta, che hanno portato alla luce resti di fornace: infatti attraverso la pubblicazione dei frammenti sono state chiarite le tipologie e la cronologia di questo genere di motivi<sup>4</sup>.

Un confronto assai prossimo è costituito da un piatto del Fitzwilliam Museum di Cambridge<sup>5</sup>, con ritratto di San Francesco, che presenta caratteristiche

decorative molto simili: si veda per esempio l'uso della fascia dentellata a decoro del medaglione centrale e alcuni dettagli nella decorazione della tesa. Il piatto, attribuito all'Umbria e datato tra il 1500 e il 1520, si distingue dall'esemplare in esame per il retro, nel quale il motivo ornamentale è solo accennato.

I piatti con ritratti, come quello in oggetto, appartengono alla categoria dei "ritratti amatori", molto in voga tra la fine del '400 e gli inizi del '500, e prodotti da tutte le manifatture italiane. I piatti amatori ebbero grande fortuna a Faenza e raggiunsero il massimo sviluppo nei piatti da pompa prodotti proprio dalle botteghe di Deruta<sup>6</sup>, espressione dell'usanza, tipicamente rinascimentale, del far dono di stoviglie in pegno d'amore o per particolari occasioni. Spesso tali oggetti raffiguravano il ritratto dell'amato o dell'amata, o un simbolo che evocasse il patto d'amore<sup>7</sup>.

Il nostro tondino proviene dalla collezione Mortimer Schiff<sup>8</sup> con attribuzione a una manifattura senese.

La dichiarazione d'autenticità che accompagnava il piatto, redatta a cura di Alavoine Antiquités di Parigi, testimonia l'evoluzione degli studi nel settore attorno agli anni Sessanta del secolo scorso e ricorda pubblicazioni ed esposizioni. Conferma anche la provenienza dalla collezione Sigismond Bardac<sup>9</sup> e il passaggio dalla raccolta Mortimer Schiff (New York); non indica invece la presenza di quest'oggetto nella collezione Bak (New York)<sup>10</sup>, dove rimase fino agli anni Sessanta del '900. L'oggetto è stato esposto al Metropolitan Museum of Art di New York negli anni 1917-1919 e 1937-1941.

<sup>1</sup> RACKHAM, "A new Chapter in the history of Italian Majolica", in *Burlington Magazine*, maggio 1915, pp. 28-35.

<sup>2</sup> FALKE 1929, pp. 363-368.

<sup>3</sup> CHOMPRET 1949, p. 51 e pp. 178-179.

<sup>4</sup> FIOCCO-GHERARDI, *Faenza*, LXIX, 1983, 1-2, pp. 91-92; BUSTI-COCCHI 1987A, *Prime considerazioni su alcuni frammenti da scavo in Deruta*, in FIOCCO-GHERARDI 1987, 1-3, pp. 14-20, tav. IV-XII. Ma anche BUSTI-COCCHI in SANNIPOLI 2010, pp. 62-63, n. 1.2.

<sup>5</sup> Inv. C.105-1927. BORENIUS 1931, *The Leverton Harris Collection*, London (Privately printed);

POOLE 1995, pp. 185-186.

<sup>6</sup> Ne sono un esempio i piatti presentati ai lotti 18, 19 e 21 di questo catalogo.

<sup>7</sup> Ne è un esempio il piatto presentato al lotto 20 di questo catalogo.

<sup>8</sup> DE RICCI 1927, ristampa 1987, pp. 162-163, n. 57; PARKE-BERNET, New York, 4 maggio 1946, n. 90.

<sup>9</sup> LEMAN 1913, n. 19.

<sup>10</sup> SOTHEBY'S, Londra 7 dicembre 1965, lotto 45.

## PIATTO DA POMPA

**DERUTA, 1500-1520**

Maiolica decorata in blu di cobalto e lustro dorato  
alt. cm 9,4; diam. cm 42; diam. piede cm 13,9

Sul retro etichetta brunita di vecchia collezione con manoscritto a china in corsivo: "n° 685./ Inscription/ Un bel morire tutta/ la vita onora/ A beautiful death/ confers illustration/ for a lifetime/ From Chevalier Massa/ Collection [...]" (illeggibile); sul retro n. 783 in inchiostro rosso

**Stato di conservazione:** Intatto; lievi consunzioni all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in cobalt blue and golden lustre  
H. 9.4 cm; diam. 42 cm; foot diam. 13.9 cm*

*On the back, old collection label hand-written in black ink: 'n° 685./ Inscription/ Un bel morire tutta/ la vita onora/ A beautiful death/ confers illustration/ for a lifetime/ From Chevalier Massa/ Collection [...]; on the back n. 783 in red ink*

**Conservation status:** *In very good condition; minor wear to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 28.000/35.000 - \$ 26.400/45.500 - £ 22.400/28.000





L'esemplare ha un cavetto profondo e largo, la tesa è ampia e termina in un orlo rifinito a stecca appena rilevato. Il piatto poggia su un piede ad anello anch'esso appena rilevato e forato in origine, prima della cottura. La foggia è quella tipica delle produzioni derutesi, che ha fatto la fortuna delle manifatture della città umbra: questa forma era destinata ad accogliere i celeberrimi ritratti di belle donne, stemmi nobiliari o soggetti importanti come le immagini di santi ed eroi dipinti con tecnica mista ottenuta in due cotture: la prima a gran fuoco con blu a due toni, la seconda in riduzione per l'ottenimento del lustro. Retro con invetriatura appesantita di bistro che ricopre l'intera superficie.

Al centro del cavetto è raffigurata, di profilo, una giovane donna alla vita, che sostiene nella mano sinistra un garofano dallo stelo lungo e sinuoso. Di fronte al ritratto, si svolge un cartiglio che reca la scritta a caratteri capitali "UMBE/L MoRIR/ETU/TALAVITA-ONO/RA" (un bel morir tutta la vita onora), tratta dal *Canzoniere* di Petrarca<sup>1</sup>. Il profilo è fortemente sottolineato da pennellate blu scuro che si schiariscono progressivamente, andando ad ombreggiare lo sfondo intorno al cartiglio. Una sottile fascia con un motivo decorativo a corona fogliata separa il cavetto dalla tesa, decorata da una ghirlanda di fiori a bocciolo, collegati da una breve rametto con foglie lanceolate disposte simmetricamente.

Com'è consuetudine in questa tipologia ceramica, la stessa immagine è ripetuta, in modo sostanzialmente simile, anche in altri piatti con analoga

impostazione decorativa, direttamente ispirata dalle figure del Pinturicchio che ornano l'appartamento Borgia in Vaticano o dalla Sibilla Eritrea raffigurata negli affreschi del Perugino che decorano la Sala delle Udienze nel Collegio del Cambio a Perugia<sup>2</sup>. Per confronto si vedano l'esemplare con il motto virgiliano "Omnia vincit amor" del Museo delle Arti Decorative di Lione<sup>3</sup> e quello del British Museum<sup>4</sup> con tesa decorata da una bordura molto simile, databile tra il 1500 e il 1520. Un altro piatto molto vicino all'oggetto in esame, pubblicato da Wilson qualche anno fa<sup>5</sup>, presenta solo lievi differenze nei decori minori dell'abito e nella presenza di fiori arrotondati al posto delle fogliette nella tesa, oltre a un tratto pittorico più evanescente, meno incisivo di quello del nostro esemplare.

Questo gruppo di piatti è databile grazie al confronto con il piatto del British Museum dalla tesa decorata a ghirlanda recante lo stemma di papa Giulio II, che data l'intera serie tra il 1503 e il 1513, gli anni del suo pontificato<sup>6</sup>.

La documentazione che accompagna l'oggetto in esame ne attesta l'arrivo nell'attuale collezione tramite un acquisto effettuato da Humphris di Londra nel 1969. Nel suo catalogo relativo agli oggetti provenienti dalla collezione Adda<sup>7</sup>, Humphris cita il testo di Rackham sulla famosa raccolta<sup>8</sup>, in cui è possibile ricostruire il percorso dell'oggetto come proveniente dalla collezione Beit<sup>9</sup>, poi venduto da Sotheby's nel 1948<sup>10</sup>. Il noto studioso ipotizza che il piatto potesse essere lo stesso menzionato nel 1851 da James Dennistoun<sup>11</sup> come proveniente dalla collezione del "Cavalier Massa di Pesaro"<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, CCVII, v. 65.

<sup>2</sup> BUSTI-COCCHI 2004, pp. 30-35 e 106-107.

<sup>3</sup> FIOCCO-GHERARDI 2007, p. 51, n. 79, con bordura differente.

<sup>4</sup> THORNTON-WILSON 2009, pp. 467-469, n. 278.

<sup>5</sup> WILSON 2006, p. 62, n. 26.

<sup>6</sup> THORNTON-WILSON 2009, p. 467, n. 277.

<sup>7</sup> HUMPHRIS LTD., Londra 18 giugno 1967, n. 39.

<sup>8</sup> RACKHAM 1959, pp. 95-96, n. 344, tav. 153b.

<sup>9</sup> RACKHAM-VAN DE PUT, p. 53, n. 783, tav. XXI.

<sup>10</sup> BEIT SALE 1948, SOTHEBY'S, Londra 7 ottobre 1948, tav. 8, n. 130.

<sup>11</sup> DENNISTOUN 1851, Vol III, p. 396.

<sup>12</sup> Probabilmente si fa riferimento all'importante raccolta del cav. Domenico Mazza, nobile pesarese vissuto tra il 1753 e il 1847, grande collezionista di maioliche. La sua straordinaria collezione di circa 350 pezzi del '500 venne acquistata dal Comune di Pesaro nel 1857 ed oggi è esposta al Museo Civico. Vi appartengono una quindicina di maioliche derutesi a lustro di cui uno di bellezza paragonabile al nostro. MANCINI DELLA CHIARA- FONTEBUONI 1979, n. 167. Sulle collezioni del periodo si veda anche AUSENDA 2011.



A

R

ONO VILLAMINI

RE

K

LARI

VMBE

19

## PIATTO DA POMPA

**DERUTA, 1500-1520**

Maiolica decorata in blu di cobalto e lustro dorato

Alt. cm 8,4; diam. cm 42; diam. piede cm 13,6

**Stato di conservazione:** Intatto; lievi consunzioni all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in cobalt blue and golden lustre*

*H. 9.4 cm; diam. 42 cm; foot diam. 13.6 cm*

**Conservation status:** *In very good condition; minor wear to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 28.000/35.000 - \$ 26.400/45.500 - £ 22.400/28.000





L'esemplare ha un cavetto profondo e largo, la tesa è ampia e termina in un orlo rifinito a stecca appena rilevato. Il piatto poggia su un piede ad anello anch'esso appena rilevato e forato in origine, prima della cottura avvenuta con tecnica mista in due tempi: prima a gran fuoco con blu a due toni, poi in riduzione per l'ottenimento del lustro. Retro con invetriatura color bistro che ricopre l'intera superficie.

La forma, comunemente destinata ad accogliere i ritratti, è qui utilizzata per un insolito e ricercato ritratto maschile a mezzo busto. Al centro del cavetto spicca il profilo di un uomo barbato con un elmo da parata dalla foggia straordinariamente complessa, riccamente adornato sulla celata con figure di delfino e di sfinge. Il copricapo, che riproduce la lavorazione a sbalzo, è dotato di un vistoso copriorecchie a chiocciola, sul quale si aggrappa un piccolo putto alato vivace. L'uomo indossa un mantello chiuso alla spalla da una fibula. Con la mano destra, non visibile, sostiene un'alabarda decorata da un nastro sinuoso.

Un motivo a corona di alloro separa il cavetto dalla tesa, decorata da una ghirlanda di fiori a bocciolo collegati da un breve rametto con foglie lanceolate disposte simmetricamente: un ornato del tutto analogo a quello presente sul piatto proposto al lotto 18 di questo stesso catalogo.

Anche tecnicamente il piatto mostra chiare analogie con quello a figura femminile appena citato. Il decoro è stato realizzato lasciando a risparmio

il fondo maiolicato, fortemente distinto dalla parte a lustro grazie a linee di cobalto stese con maggiore o minore densità, così da creare un gradevole effetto di ombreggiatura che dà profondità all'opera. Un importante esemplare di confronto è il piatto da pompa con busto di guerriero del Museo delle Arti Decorative di Lione<sup>1</sup>: anche in quel caso il decoro e la tecnica sono raffinatissimi. Il giovane protagonista della decorazione è raffigurato di fronte e indossa un elmo alato con una lorica, arricchita da una lavorazione fitta ed elegante, quasi un lavoro di oreficeria. Anche la tesa di quell'esemplare è molto simile alla nostra, per la cui datazione si fa ugualmente riferimento al piatto del British Museum recante lo stemma di papa Giulio II, cioè al decennio che va dal 1503 al 1513<sup>2</sup>.

Ci piace pensare che la finalità della decorazione sia di celebrazione amorosa, nonostante la serietà del personaggio: ciò s'intuisce dalla presenza del piccolo Erotino che, chiaramente, non fa parte della decorazione dell'elmo, ma sembra inserirsi nella composizione come se provenisse dall'esterno, quasi fosse latore di un segreto messaggio d'amore.

La documentazione che accompagna l'oggetto ne testimonia l'acquisto nel 1969 da Humphris di Londra. L'antiquario londinese in essa ricostruisce i passaggi dell'oggetto a partire dalla sua presenza nella raccolta Cook<sup>3</sup> di Londra, dove Rackham alcuni anni dopo afferma che fosse erroneamente catalogato come "maiolica di Gubbio"<sup>4</sup>, e poi nella collezione Adda.

<sup>1</sup> FIOCCO-GHERARDI 2007, p. 49, n. 74.

<sup>2</sup> THORNTON-WILSON 2009, p. 467, n. 277.

<sup>3</sup> Il piatto compare nel catalogo della vendita della collezione Cook, CHRISTIE'S, Londra 7 luglio

1925, lotto 10.

<sup>4</sup> RACKHAM 1959, p. 98, n. 353, tav. 152b.



## PIATTO

## DERUTA, 1520 CIRCA

Maiolica decorata a policromia in blu, giallo antimonio, verde ramina e rosso ferro  
alt. cm 4,1; diam. cm 22,2; diam. piede cm 7,9

Sul retro etichetta stampata "ESPOSTO ALLA MOSTRA NAZ. DELL'ANTIQUARIATO/ Milano - 19 nov. 11 dic. 1960"; altra etichetta dattiloscritta con "piatto Deruta sec XVII (Amatorio)"

**Stato di conservazione:** Rottura radiale sulla parte alta, restaurata con qualche integrazione alla pittura; piccola lacuna reintegrata sulla tesa; coperture lungo il bordo del cavetto e in prossimità della frattura

*Earthenware, painted in blue, antimony yellow, copper green, and iron red*

*H. 4.1 cm; diam. 22.2 cm; foot diam. 7.9 cm*

*On the back, printed label 'ESPOSTO ALLA MOSTRA NAZ. DELL'ANTIQUARIATO / Milano - 19 nov. 11 dic. 1960'; label typewritten with 'piatto Deruta sec XVII (Amatorio)'*

**Conservation status:** *On the upper part, a radial crack restored with areas of repaint; a minor loss to broad rim, repainted; some areas of repaint along the edge of the well and close to the crack*

€ 3.000/5.000 - \$ 3.900/6.500 - £ 2.400/4.000



Il piatto presenta cavetto profondo, larga tesa piana con orlo arrotondato, piede a fondo leggermente concavo. Il decoro al centro del cavetto raffigura due mani che si stringono sopra una fiamma ardente, sormontate da una corona affiancata dalle iniziali "E." ed "E." scritte in blu in caratteri capitali. Il decoro è realizzato in policromia con l'utilizzo del blu di cobalto, del giallo antimonio, del verde ramina e del rosso ferro. Il motivo decorativo centrale è racchiuso da una corniciatura a sottili fasce concentriche decorate da linee parallele, puntature rosse e tratti decorativi sporgenti sull'ultima linea a simulare dei nodi. La tesa è interessata da un motivo decorativo a tralci incrociati con spine sporgenti, detto a "corona di spine".

Il decoro centrale è tipico dei piatti cosiddetti "amatori" e raffigura il

motivo della Fede: simboleggia cioè il patto d'amore o la promessa tra i fidanzati. Di origine romana, questo decoro spesso era accompagnato dalla parola "Fides". Il motivo è frequente anche nella maiolica faentina del '500<sup>1</sup>. I piatti di questa tipologia erano donati alla persona amata e costituivano talvolta un regalo di fidanzamento. Il decoro ebbe successo e fu poi riprodotto da molte manifatture dell'Italia centro-settentrionale. Il motivo della tesa a "corona di spine", contemporaneo di altri ornati, è usato dalle manifatture di Deruta dell'epoca. Frequente nei piatti da pompa, è variamente associato a decorazioni principali, che presentano anche figure diverse: al Museo Regionale di Deruta, per esempio, lo troviamo tra gli altri sia con un ritratto amatorio, sia con San Pietro<sup>2</sup>.



Un piatto, fortemente lacunoso, decorato sulla tesa in maniera molto simile al nostro, databile al periodo tra gli anni Venti e Cinquanta del '500, è conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge<sup>3</sup>. Il decoro a tralci verdi è utilizzato dalle maestranze derutesi anche in piatti da parata di maggiori dimensioni, talvolta con modalità stilistiche più complesse e con l'aggiunta di rosette: si vedano, per esempio, i piatti di questo tipo, decorati al centro con figure, conservati al Museo del Louvre, datati ai primi anni del secolo XVI<sup>4</sup>. Infine un esemplare da parata con lo stemma

di papa Paolo III Farnese (1534-1549) che è considerato datante per le produzioni minori (porta sulla tesa la decorazione)<sup>5</sup>.

Il piatto in esame ha uno smalto povero alla derutese, molto cretato e ricco di difetti e bolliture; il decoro sul retro si limita a una serie di archetti appena visibili in prossimità dell'orlo.

L'opera reca sul retro un cartiglio di collezione e l'etichetta di esposizione alla Mostra Nazionale di Antiquariato, che si svolse a Palazzo Reale di Milano nel 1960.

<sup>1</sup> Si vedano in proposito alcune mattonelle della cappella Vaselli di San Petronio a Bologna (RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 84, tav. 14d).

<sup>2</sup> BUSTI-COCCHI 1999, p. 166, n. 51; p. 170, n. 57; p. 180, n. 68.

<sup>3</sup> POOLE 1995, pp. 191-192, n. 267.

<sup>4</sup> GIACOMOTTI 1974, pp. 145-146, nn. 491, 492 e 493.

<sup>5</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1985, p. 290, n. 743.

21

## BACILE DA ACQUERECCIA

**DERUTA, 1530 CIRCA**

Maiolica decorata in blu di cobalto, con lumeggiature a lustro dorato

alt. cm 3,4; diam. cm 33; diam. umbone cm 11

Sul retro un cartellino cartaceo stampato "ORLANDO PETRENI/ ARREDAMENTI ARTISTICI/ FIRENZE/ VIA RONDINELLI 7R TEL. 23.782"

**Stato di conservazione:** Parte inferiore della tesa interessata da diverse rotture incollate e stuccate con restauro archeologico sul retro e parziale copertura sul fronte

*Earthenware, painted in cobalt blue with touches of golden lustre*

*H. 3.4 cm; diam. 33 cm; centre diam. 11 cm*

*On the back, printed paper tag 'ORLANDO PETRENI/ ARREDAMENTI ARTISTICI/ FIRENZE/ VIA RONDINELLI 7R TEL. 23.782'*

**Conservation status:** *On the lower part of the broad rim, some restored and plastered cracks are visible on the back, with areas of repaint on the front*

€ 6.000/9.000 - \$ 7.800/11.700 - £ 4.800/7.200





Il piatto ha un cavetto ampio e concavo centrato da un umbone a fondo piano, circondato da una cornice a rilievo con orlo arrotondato, digradante in una seconda cornice a gola. La tesa è breve e orizzontale, con orlo rilevato. Il retro segue la forma del piatto, con leggere baccellature rilevate e centro concavo. La forma è quella del bacile da acquereccia: il piatto doveva cioè sorreggere nel centro un versatoio, a imitazione del vasellame metallico<sup>1</sup>. Al centro della composizione decorativa troviamo un ritratto muliebre di profilo, con un cartiglio contenente la scritta "BERRARDINA". Nella cornice a gola è presente un motivo a nodo delineato in blu su fondo lustrato, mentre nel resto del cavetto si sviluppa un decoro a baccellature arcuate, delimitate da sottili pennellature blu e ombreggiature, anch'esse in blu sul fondo. L'effetto a rilievo è ottenuto grazie all'utilizzo delle ombreggiature e alla riserva lasciata bianca per dar luce. La tesa mostra il caratteristico decoro a piccoli frutti tondeggianti disposti a linea continua. Il retro è decorato da linee concentriche gialle con tracce di lustro. Questo tipo di bacile fu prodotto a Deruta con alcune varianti nella scelta

della decorazione, comunque realizzata a lustro nei modi utilizzati anche nei piatti da parata, in un periodo che oscilla tra il 1500 e il 1530: la gran parte dei bacili da versatore presentano al centro un ritratto femminile di solito accompagnato da un fiore di giglio<sup>2</sup>, con varianti del soggetto raffigurato al centro, in questo caso molto prossimo alla tipologia dei ritratti amatori<sup>3</sup>. Un piatto conservato al Victoria and Albert Museum, di produzione derutense e databile al 1520, è morfologicamente affine, con ritratto al centro dell'umbone e decoro intorno alla tesa e sull'orlo, ma mostra una scelta decorativa differente nel motivo a pannelli radiali con decori fitoformi ed embricazioni. Prossimo a quest'ultimo esemplare è anche il bacile con ritratto femminile del Fitzwilliam Museum di Cambridge proveniente dalla collezione Pringsheim<sup>4</sup>, con un ritratto stilisticamente vicino a quello delineato nel nostro oggetto. Da ultimo un bel bacile conservato al British Museum, risalente ai primissimi anni del '500, presenta una tesa con decoro a embricazioni e un profilo con caratteristiche molto prossime ai modi del Perugino, dai cui ritratti prendono spunto questi decori<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Si veda in merito quanto detto in THORNTON-WILSON 2009, p. 460, n. 272.

<sup>2</sup> GIACOMOTTI 1974, p. 171, nn. 561-563.

<sup>3</sup> Id., pp. 189-193, nn. 609-619.

<sup>4</sup> FALKE 1923, p. 78, n. 145.

<sup>5</sup> THORNTON-WILSON 2009, p. 462, n. 272.



BERRAIDIN

## ALBARELLO

## DERUTA, ULTIMO QUARTO DEL XVI SECOLO

Maiolica decorata in policromia con blu di cobalto, verde ramina, giallo antimonio e ocra su smalto stannifero povero

alt. cm 19,6; diam. bocca cm 9,5; diam. piede cm 9,8

Sotto la base etichetta stampata "Dott. Serra Milano"; etichetta manoscritta, in corsivo, "6647/ albarello / toscano/ sec XVI"; etichetta stampata, poco leggibile, "... DELLA GHERARDESCA" e, manoscritta, "221"

**Stato di conservazione:** Felature sottili al corpo vicino al piede; sbeccature di usura al piede e all'orlo

*Earthenware, covered with a poor tin glaze and painted in cobalt blue, copper green, antimony yellow and ochre*

*H. 19.6 cm; mouth diam. 9.5 cm; foot diam. 9.8 cm*

*On the bottom, label printed 'Dott. Serra Milano'; label hand-written '6647/ albarello / toscano/ sec XVI'; printed label'... DELLA GHERARDESCA' (hardly readable) and, hand-written, '221'*

**Conservation status:** *Minor hairline cracks to body close to the foot; wear chips to foot and rim*

€ 4.000/6.000 - \$ 5.200/7.800 - £ 3.200/4.800





L'albarello ha larga imboccatura con orlo piano appena estroflesso e collo molto breve che scende in una spalla angolata. Il corpo cilindrico è molto rastremato al centro e termina con un calice assai angolato che scende a formare un piede su base piana e aggettante, preceduto da una strozzatura breve. Sul fondo del piede è visibile un segno farmaceutico inciso dopo la cottura.

Il vaso apotecario era stato attribuito a manifattura Toscana, mentre a noi pare, per morfologia e decoro, vicino alle serie prodotte dalle manifatture umbre di Deruta nel corso del secolo XVI.

Il motivo che incornicia la scritta apotecaria "DIAPRUNIS" riproduce una corona robbiana con modalità pittoriche corrive, quasi di maniera. Lo stesso tipo di corona, ma con stile più fluido, associato al motivo decorativo a girali fiorite caratteristico delle manifatture derutesi, è raffigurato in un albarello

della collezione Bayer di Milano<sup>1</sup>.

Morfologicamente l'opera si avvicina alle produzioni derutesi dei primi anni del '500, come per esempio la coppia di albarelli con emblema farmaceutico e decori a trofei conservata nelle raccolte del Castello Sforzesco di Milano<sup>2</sup>. La forma, la scelta cromatica, la qualità dello smalto e la disposizione del decoro con nastri svolazzanti sul retro del vaso hanno poi dei precedenti di qualità nella raccolta Mereghi al Museo Internazionale delle Ceramica di Faenza<sup>3</sup>. L'orciolo da farmacia nella stessa raccolta con decoro "alla porcellana" datato alla seconda metà del XVI secolo costituisce un confronto per il decoro "minore" posto all'interno della fascia: il decoro alla porcellana, steso anch'esso con tratto veloce, richiama l'esemplare del museo faentino e di conseguenza il suo confronto datato e conservato a Sèvres<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> BISCONTINI UGOLINI 1997, pp. 96-97, n. 26.

<sup>2</sup> BUSTI-COCCHI in AUSENDA 2000, pp. 73-74, n. 55.

<sup>3</sup> Anche se morfologicamente meno rigido, si veda la disposizione del decoro, in particolare

i nastri che si dipartono dalla corona (RAVANELLI GUIDOTTI 1987, p. 142, n. 28, fig. 28c).

<sup>4</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1987, p. 144, n. 28, fig. 29, e GIACOMOTTI 1974, n. 1264.

23

## VASO OVOIDALE

**FAENZA, 1490-1510 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con verde, arancio, blu, turchino su smalto stannifero bianco e spesso  
alt. cm 29; diam. bocca cm 11; diam. piede cm 11

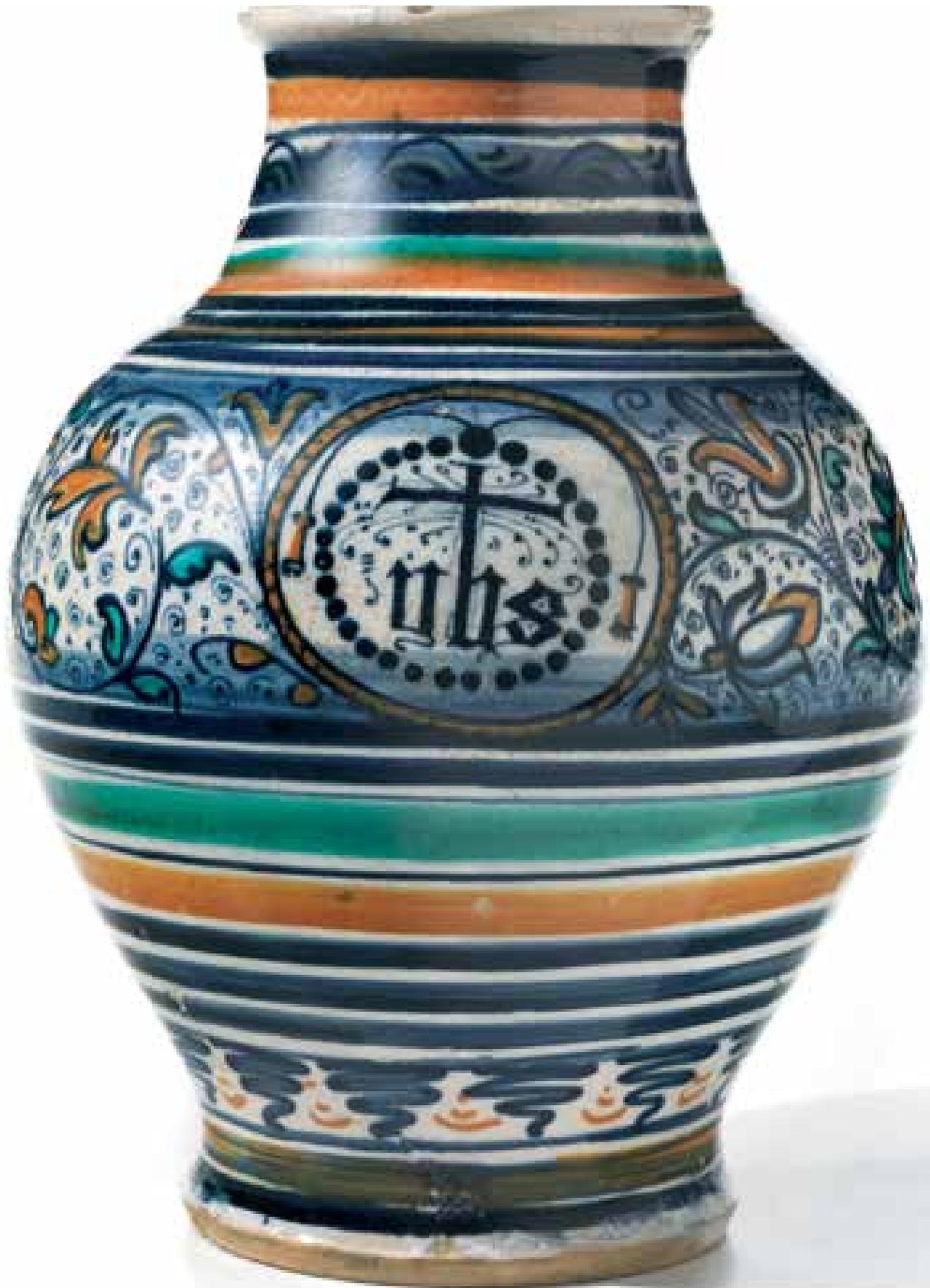
**Stato di conservazione:** Felatura passante alla base a partire dalla parte inferiore del corpo

*Earthenware, covered with a thick white tin glaze and painted in green, orange, blue, and turquoise  
H. 29 cm; mouth diam. 11 cm; foot diam. 11 cm*

**Conservation status:** *Heavy hairline crack to base extending from the lower part of the body*

€ 10.000/15.000 - \$ 13.000/19.500 - £ 8.000/12.000







Il vaso ha un'imboccatura larga con orlo appena estroflesso e labbro piano tagliato a stecca. Il collo cilindrico si congiunge alla spalla, dalla forma arrotondata, che si apre in un corpo ovoidale; questo si restringe per chiudersi in un piede largo a base piana.

Lo smalto ricopre l'intera superficie e si presenta spesso, molto bianco e di ottima qualità. La decorazione è disposta a fasce concentriche che, alternando i colori verde, blu e giallo-arancio, interessano il collo e la porzione superiore e inferiore del corpo. La fascia principale del decoro si estende lungo il punto di massima espansione del corpo: qui campeggia un elegante tralcio fogliato sul quale s'innestano dei motivi a "palmetta persiana" che, arricciandosi, corre sopra una fitta ornamentazione a piccole spirali. Sul fronte del vaso compare il simbolo di San Bernardino in lettere gotiche, circondato da un rosario, il tutto racchiuso in un medaglione circolare incorniciato da una cordonatura dipinta in arancio. Sul fondo del vaso, all'altezza della strozzatura che precede la base, si apre nuovamente in una fascia con motivi che possiamo definire a "fiamme bernardiniane"<sup>1</sup>.

Il decoro a "palmetta persiana" trova riferimento nel pavimento Vaselli in San Petronio a Bologna<sup>2</sup>. Ravanelli Guidotti sottolinea come questo decoro sia in genere poco documentato sulle forme chiuse e presenta come confronti alcuni esemplari con questo tipo di ornamentazione, tra i quali un bel vaso globulare conservato nel Herausgegeben vom Kunstgewerbemuseum di Berlino, in cui l'ornato "a palmetta" più prossimo alle forme vaselliane è associato<sup>3</sup> a motivi decorativi simili a quelli del nostro esemplare, che però mostra una variante fiorita con inusuali tocchi di verde. Anche nell'esemplare di confronto lo smalto risulta impeccabile e il decoro mostra colori accesi. Un altro vaso con

caratteristiche morfologiche simili e appartenente alla raccolta della Cassa di Risparmio di Perugia è stato studiato da Wilson<sup>4</sup>: qui il motivo a palmetta è presente in una versione verticale, più vicina a quella del pavimento Vaselli, ed è associato a uno stemma. Wilson sottolinea come questo tipo di decoro fosse diffuso in tutta la Romagna e anche in Toscana, dove perdura in forme attardate per tutto il '500<sup>5</sup>, associandolo a un altro contenitore, questa volta con decoro a trofei, conservato nella collezione Strozzi Saccati e datato 1506<sup>6</sup>. Nella stessa raccolta toscana si trova anche un vaso piriforme che mostra un decoro a palmetta persiana su girali molto ben delineato, già definito da Liverani come "un po' calligrafico"<sup>7</sup>.

In base alla forma, il vaso si può con miglior approssimazione assegnare a un periodo cronologicamente più avanzato rispetto al manifestarsi del motivo decorativo; possiamo quindi considerare il decoro come un'evoluzione dell'ornato originario. Nel libro dei conti di maestro Gentile Fornarini, pubblicato da Ballardini<sup>8</sup> e analizzato da Ravanelli Guidotti, troviamo un aggancio cronologico assai utile, soprattutto per le forme chiuse: nel 1470 il Fornarini elenca le "bocce da spiciale con brieve in su", probabilmente bocce con iscrizioni farmaceutiche; quelle senza "brieve", suggerisce Ravanelli Guidotti, dovevano essere le bocce di dimensioni intorno ai 29-30 centimetri, i cosiddetti "vasi da mostra": un esempio di questa tipologia è presente nella donazione Cora al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza<sup>9</sup>. Si tratterebbe pertanto di una fase di transizione tra il 1400 e il 1500 e a tale periodo va associato il nostro vaso.

Il vaso compare nel catalogo dell'asta tenutasi a Firenze a Palazzo Capponi nel 1970<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Il motivo deriva da un modulo compositivo che circonda il monogramma di San Bernardino, come si osserva per esempio nelle mattonelle del pavimento Vaselli in San Petronio a Bologna. Carmen Ravanelli Guidotti spiega ampiamente la derivazione di questo decoro anche in associazione ai motivi della famiglia gotico-floreale, indagando in maniera approfondita il tema della trasformazione di questo tipo di ornato (RAVANELLI GUIDOTTI 1998, pp. 134-136).

<sup>2</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, pp. 169-174; LIVERANI 1942, p. 18.

<sup>3</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1988, p. 174, fig. 1, già in HAUSMANN 1972, p. 142, n. 7.

<sup>4</sup> WILSON – SANI 2007, pp. 124-127, n. 103.

<sup>5</sup> Si veda per il decoro il lotto n. 6 di questo catalogo.

<sup>6</sup> BOJANI-VOSSILLA 1998, p. 81, n. 2; p. 34, fig. 2.

<sup>7</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 81, n. 1.

<sup>8</sup> BALLARDINI 1975, pp. 57-58.

<sup>9</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, pp. 238-239, fig. 11.

<sup>10</sup> SOTHEBY'S, Firenze 19 ottobre 1970, lotto 11 immagine di fronte al frontespizio.

## PIATTO CON STEMMA ARALDICO

**FAENZA, 1520-1525**

Maiolica decorata in policromia con blu, bianco, verde, giallo e arancio

alt. cm 2,5; diam. cm 26; diam. piede cm 8,3

Sul retro, al centro del piede, delineata in blu di cobalto, la sigla paraffata "SB"

**Stato di conservazione:** Piccola rottura e incollatura sulla tesa a sinistra; due grosse sbeccature sulla tesa in alto a destra e una in alto a sinistra

*Earthenware painted in blue, white, green, yellow and orange*

*H. 2.5 cm; diam. 26 cm; foot diam. 8.3 cm*

*The back is painted with a mark in cobalt blue: 'S' crossed by a paraph and 'B'*

**Conservation status:** *Small crack and restoration to broad rim at 9 o'clock; chip to broad rim at 11 o'clock; two big chips to broad rim at 2 o'clock*

€ 8.000/12.000 - \$ 10.400/15.600 - £ 6.400/9.600





Il piatto, poggiante su piede ad anello appena accennato, è piano e con cavetto basso. Il cavetto è separato dalla tesa da due sottili bande decorate da nastri sinuosi e da un motivo "a cordonatura" intervallate da una fascia con decoro bianco su bianco a piccoli fioretti. Esso è occupato da uno stemma su fondo verde, formato da uno scudo circondato da piume e sormontato da un elmo con cimiero in forma di grifo alato rampante con corona a cinque punte. Lo scudo, a tacca, non è stato identificato, ma si tratta probabilmente di uno scudo tedesco inquartato, che al primo e al terzo quadrante mostra un leoncino rampante d'argento, al secondo e al quarto un fondo rosso con quattro bande merlate in giallo; lo stemma al centro è caricato di uno scudetto con aquila bicipite.

La tesa è interamente occupata da un motivo a grottesche con sfingi accucciate, erotini, cornucopie, tralci fogliati e conchiglie. Il decoro è delineato in modo anomalo in blu con tocchi di bianco su fondo bianco a risparmio.

Il retro mostra un fitto motivo *petal back* su doppia fila concentrica in arancio e blu. Al centro la sigla paraffata "SB".

Pur essendo pochi gli esempi di raffronto, tuttavia il motivo sul retro, variamente interpretato dagli studiosi, è stato attribuito da Rackham alle manifatture faentine – basandosi proprio su questo oggetto e su un esemplare a lui vicino – nel suo studio sulla collezione Adda<sup>1</sup>, dove

l'opera fu conservata fino al 1948<sup>2</sup>, anno della vendita della raccolta. Il piatto è stato poi pubblicato da Cyril Humphris nel catalogo della mostra organizzata nel 1967 proprio con alcuni pezzi della collezione Adda<sup>3</sup>, attribuito alla manifattura della "Casa Pirota" con datazione attorno al 1520. Le modalità decorative, l'uso del bianco sopra bianco e talune caratteristiche stilistiche della tesa, ci portano ad attribuire il piatto a una manifattura faentina della prima metà del '500.

La tesa mostra, seppure con una scelta cromatica differente e assai rara, una declinazione decorativa simile a quella usata in altri piatti di questo catalogo: nel 29 per i volti degli amorini e nel 25 per le arpie con volto infantile di profilo. Riteniamo pertanto che si possa proporre un'attribuzione alla Bottega Bergantini nella sua fase iniziale. L'opera potrebbe quindi essere stata prodotta da un pittore attivo nella bottega faentina sita nella cappella di S. Vitale, vicina alle case dei Pirotti, e ivi impiantata dal Maestro Pietro in unione col fratello Paolo già a partire dal 1508 e che prosegue l'attività per più di un cinquantennio, come dimostrano i documenti pubblicati da Grigioni<sup>4</sup>. Per la presenza della sigla "SB", l'opera in studio costituisce un punto fermo per le ricerche orientate al riconoscimento di più precise personalità attive nelle botteghe della città romagnola.

<sup>1</sup> Si veda RACKHAM 1959, pp. 95-96, n. 120, tav. 284a e 284b, e, per confronto, il n. 121, tav. 286a e 286b.

<sup>2</sup> ADDA SALE 1965.

<sup>3</sup> HUMPHRIS, Londra 18 giugno 1967, n. 22.

<sup>4</sup> GRIGIONI 1939, pp. 10-26



25

## TONDINO CON STEMMA ARALDICO

**FAENZA, "1524"**

Maiolica decorata in policromia, con blu, giallo chiaro, giallo e turchino con lumeggiature bianche su fondo azzurro-grigio "berettino"  
alt. cm 3,4; diam. cm 18,5; diam. piede cm 5

Sul retro, sotto il piede, cerchio suddiviso in quattro parti da croce con punto in uno dei quadranti; "B" incisa prima della cottura nello smalto, affiancata da una "c" (?) di dimensioni minori.

**Stato di conservazione:** Intatto; sbeccatura sul bordo in basso a destra; piccole sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a 'berettino' glaze and painted in blue, light yellow, yellow, turquoise and white highlights*

*H. 3.4 cm; diam. 18.5 cm; foot diam. 5 cm*

*On the back, beneath the base, is a crossed ball with a dot in one quarter; 'B' mark inscribed before glaze firing, beside a 'c' (?) mark (smaller)*

**Conservation status:** *In very good condition; chip to rim at 5 o'clock; minor chips to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 20.000/30.000 - \$ 26.000/39.000 - £ 16.000/24.000





Il tondino presenta un profondo cavetto e una larga tesa orizzontale con bordo orlato di blu. Il corpo ceramico è interamente ricoperto di smalto azzurro-grigio "berettino". Nel centro del cavetto, racchiuso in un medaglione incorniciato da una fascia decorata a puntini e fioretti in bianco su azzurro, è dipinto uno stemma bipartito con un lupo bianco rampante su fondo blu a sinistra e una mitra papale con chiavi di San Pietro e tre palchi di cervo su fondo rosso a destra. Sulla tesa si estende una decorazione a grottesche con quattro figure appena abbozzate di arpie dal volto di bambino, alternate a pilastri e amorini; ogni arpia è sormontata da una mensola su cui si legge una lettera: le quattro lettere, insieme, vanno a formare la sigla latina "SPQR" (Senatus Populusque Romanus). I volti dei quattro amorini poggiano invece su altrettanti cartigli recanti la data "1524". Le volute ai lati delle arpie si potrebbero leggere come i classici delfini, in questo caso molto semplificati, quasi stereotipati.

Sul retro il consueto motivo decorativo a spirali e fioroni a corolla continua circonda il piede, che contiene la caratteristica marca faentina con cerchio suddiviso in quattro parti da croce con cerchietto in uno dei quadranti, per consuetudine utilizzata a definire i prodotti della bottega della Ca' Pirota, e

una "B" forse affiancata da una "c" di dimensioni minori, entrambe incise nello smalto prima che venisse delineata la "marca"<sup>1</sup>.

Lo stemma, dipinto con abbondanza di materia, tanto da apparire in rilievo, si presenta nella classica forma di alleanza, e cioè bipartito. Trattasi dello stemma Altoviti, un lupo rapace d'argento in campo nero (con riferimento a un leggendario lupo che avrebbe salvato il capostipite della famiglia, sbranando un suo nemico), unito allo stemma Soderini, di rosso a tre teschi di cervo d'argento posti di fronte.

Il piatto ha un confronto puntuale in un esemplare conservato all'Ashmolean Museum di Oxford<sup>2</sup>, dal quale si distingue per la scelta delle grottesche con le arpie, non presenti nel piatto inglese, e per la mancanza dell'amorino che sormonta lo stemma.

Per l'esame del piatto londinese e dei confronti ci torna assai utile lo studio di Timothy Wilson, pubblicato in occasione dell'importante mostra sul banchiere fiorentino Bindo Altoviti tenutasi nel 2004 all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston e al Bargello di Firenze<sup>3</sup>. Oltre al nostro sono noti infatti altri pezzi di questo servizio, conservati rispettivamente al Museo di Edimburgo ed all'Allen Memorial Art Museum di Oberlin; un quinto fu





pubblicato nel catalogo della vendita Chevret nel 1951. Tutti questi cinque piatti sono stati pubblicati nella scheda contenuta nel catalogo della mostra: tra di loro quindi è presente anche il nostro, noto perché proveniente dalla celebre raccolta Adda.

Bindo Altoviti era nato a Firenze nel 1491 e fu presto erede della fortuna paterna che seppe gestire con maestria, tanto da divenire uno dei banchieri più noti alla metà del XVI secolo<sup>4</sup>. Noto come mecenate di grandi artisti, al punto che ne abbiamo un bel ritratto ad opera di Raffello oggi alla National Gallery di Washington e un ritratto in bronzo realizzato da Benvenuto Cellini, a Roma fu protettore, amico e mecenate di molti artisti di fama, tra i quali Michelangelo e Sansovino. Al Vasari commissionò il quadro della *Concezione di Maria* per la cappella Altoviti nella chiesa dei SS. Apostoli a Firenze.

Forte era il legame tra le famiglie Altoviti e Strozzi, dettato non solo da parentela ma anche da una forte appartenenza politica.

La proposta di Wilson secondo la quale i servizi di piatti Strozzi-Ridolfi e Altoviti-Soderini sarebbero entrambi ascrivibili cronologicamente al 1524, ha fatto pensare a una committenza comune, o forse a un dono tra dame<sup>5</sup>, ipotesi che ci sembra plausibile. L'anno del matrimonio, che giustificerebbe l'uso dello scudo di alleanza, non coincide infatti con la data di produzione dei servizi e in ogni caso la anticipa di almeno circa 15 anni.

Ci pare anche corretto indicare per questi piatti una probabile produzione da parte della bottega Bergantini, che potrebbe essere confermata non tanto dalla marca dipinta sul retro, quanto dalla presenza della "B" e della "c" incise nello smalto, caratteristica che sembra ormai accumulare questo tipo di servizio, e in particolare i manufatti con il retro dipinto con motivo "alla porcellana". L'ipotesi attribuita a ca' Pirota è invece ormai da scartare.

Il piatto, esposto al Bulington Fine Art Club nel 1909, appartenne alla collezione Oppenheimer prima<sup>6</sup> e Adda in seguito.

<sup>1</sup> Per approfondimento si veda quanto indicato nella scheda del lotto 27 di questo catalogo.

<sup>2</sup> WILSON in CHONG-PEGAZZANO-ZICOS 2004, p. 393, n. 13a.

<sup>3</sup> CHONG-PEGAZZANO-ZICOS 2004.

<sup>4</sup> Bindo Altoviti aveva sposato Fiammetta Soderini (1497-post 1566) nel 1511 a soli vent'anni: ella era figlia di Tommaso (1470-1531, nipote di Pier Soderini) e Francesca di Jacopo Pandolfini. Bindo visse a Roma e fu dapprima favorevole ai Medici, facendo parte del Consiglio dei Duecento nel 1532, quando fu istituito il Principato. In seguito, disgustato dal governo tirannico del duca Alessandro, dopo la sua morte incoraggiò i fuoriusciti per rovesciare la dinastia medicea, proteggendo anche Lorenzino, uccisore del duca stesso (e suo nipote, in quanto figlio di Pier Francesco de' Medici e di Maria Soderini, sorella di Fiammetta). Contemporaneamente, in quegli anni, la sua fortuna come banchiere raggiunse l'apogeo: divenne, tra l'altro, depositario della Fabbrica di San Pietro e amministratore dei capitali per la costruzione della Cappella Sistina; ciò gli permise di frequentare gli artisti impegnati in tali opere, traendone un vantaggio personale (CHONG-PEGAZZANO-ZIKOS 2004, pp. 7 e sgg.) Dopo l'elezione di papa Paolo III Farnese, forte del suo appoggio, intensificò la sua lotta contro Cosimo I, che si concretizzò nella battaglia di Montemurlo (oggi in provincia di Prato). Qui, il 2 agosto 1537, i 10.000 soldati di Cosimo I, organizzati e ben disposti dai lucidi capitani Alessandro Vitelli e Piero Colonna, sotto l'egida del cardinale Cibo, sconfissero gli archibugi e le artiglierie di Piero Strozzi (1510-1558), figlio di Filippo il Giovane, al comando delle truppe dei fuoriusciti fiorentini. Filippo Strozzi con i suoi fedeli, asserragliato dentro le mura del castello della Rocca, fu scovato e spinto ad arrendersi. Piero, suo figlio, riuscì a fuggire. Cosimo I giustiziò i prigionieri: il giorno 20 agosto nel Bargello furono decapitati Baccio Valori, il figlio Filippo e il nipote; Filippo Strozzi, dopo un periodo di prigionia, morì in carcere nel 1538. Tuttavia, anche dopo

questo rovescio militare, la posizione di Bindo rimase talmente forte, che Cosimo I adottò verso di lui una politica benevola, nominandolo, nel 1546, fra i 48 senatori di Firenze. Ciò avvenne anche se Bindo aveva nel frattempo consolidato la sua alleanza matrimoniale con la famiglia Strozzi, in quanto nel 1542 sua figlia Marietta aveva sposato Giovanni Battista Strozzi, nipote appunto di Filippo Strozzi. Con la morte di Paolo III nel 1549, Cosimo chiese al nuovo papa, Giulio III, di poter fare giustizia contro Bindo, ma ottenne solo un rifiuto. Lo scontro s'inasprì quando Bindo decise allora di appoggiare Siena nella guerra contro Firenze. Finanziò Piero Strozzi, il quale capeggiava un esercito di truppe francesi, e inviò cinque compagnie al comando di Giovanni Battista Altoviti, suo figlio, per unirsi a Strozzi. La battaglia decisiva avvenne il 2 agosto 1554 a Marciano (più precisamente a Pozzo della Chiana, frazione di Foiano della Chiana, in provincia di Arezzo; la battaglia fu detta di Scannagallo). Qui un esercito composto da truppe imperiali di Carlo V e guidato da Gian Giacomo de' Medici (1498-1555), marchese di Marignano, sconfisse le truppe di Strozzi e Altoviti in uno scontro violentissimo che durò soltanto due ore, lasciando sul terreno 4.000 morti di parte senese. Nel frattempo Bindo era stato dichiarato ribelle e Cosimo I gli confiscò tutti i beni in Toscana (per il valore complessivo di 50.000 scudi) e anche la dote della moglie, Fiammetta Soderini, non vergognandosi di dichiarare che lo faceva perché non aveva voluto abbandonare il marito dopo che fu proclamato ribelle. Bindo persistette fino alla morte nella sua opposizione antimedicca: si spense a Roma il 22 gennaio 1556 e fu sepolto nella cappella che fu fatta edificare nel 1573 dal figlio Giovanni Battista nella chiesa della Trinità dei Monti (MORENI 1824; GREGOROVIVUS 1973, p. 2379; PASSERINI 1871, pp. 54-59).

<sup>5</sup> WILSON 2006, p. 74, n. 24; WILSON in CHONG-PEGAZZANO-ZICOS 2004, p. 393, n. 13a.

<sup>6</sup> OPPENHEIM SALE 1936.

26

## PIATTO

### FAENZA, 1530-1540 CIRCA

Maiolica decorata in policromia con giallo, verde, blu, bruno manganese e bianco su fondo azzurro-grigio "berettino"

alt. cm 4,4; diam. cm 29; diam. piede cm 9,3

Sul retro, sotto il piede, alcuni cerchi concentrici delineati in blu.

Numero "48 1318" delineato in inchiostro rosso.

**Stato di conservazione:** Sbeccature all'orlo, leggera felatura sulla tesa

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a 'berettino' glaze and painted in yellow, green, blue, manganese, and white*

*H. 4.4 cm; diam. 29 cm; foot diam. 9.3 cm*

*On the back, beneath the base, some concentric circles in blue.*

*'48 1318' in red ink*

**Conservation status:** *Chips to rim; minor hairline crack to broad rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 20.000/30.000 - \$ 26.000/39.000 - £16.000/24.000







Il piatto, integralmente ricoperto da smalto "berettino", presenta un profondo cavetto e una larga tesa appena obliqua. Al centro della composizione spicca una figura femminile stante, rivolta a sinistra, con un arco nella mano sinistra e una freccia nella destra; una chiesa con campanile turrato è nella parte destra del paesaggio montuoso. Il cavetto è incorniciato da una sottile fascia decorata in bianco su fondo azzurrato. Sulla tesa si estende una decorazione "a grottesche monocrome" in una variante che prevede una disposizione simmetrica centrata, nei punti cardinali, da cariatidi alternate a mascheroni, circondati da nastri sinuosi e delfini.

Sul verso, all'interno del piede, si registra la presenza di un simbolo con tre cerchi concentrici; tutt'intorno, fino all'orlo, è presente un motivo "alla porcellana" con fioretti a corolla continua e serpentine, tutti realizzati in blu cobalto in una grafia rigida e con disposizione simmetrica.

Le dimensioni, la scelta del decoro sulla tesa e lo stile accurato nella realizzazione della figura al centro della composizione, caratterizzano l'opera e la distinguono dalle serie più note.

Lo stile con cui sono realizzati la figura e il paesaggio avvicinano questo esemplare ad altri piatti con decoro "a grottesche" nella tesa, quali ad esempio il noto esemplare del Victoria and Albert Museum di Londra datato 1540<sup>1</sup> nel quale la figura maschile mostra una posa vicina al personaggio

raffigurato nell'oggetto in esame, oppure il piatto con grottesche della collezione Cora, oggi al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza<sup>2</sup>, decorato nel cavetto da una figurina di "Fortitudo" stilisticamente affine a quella del nostro. Si veda infine il piatto, di dimensioni minori, con figura allegorica della Giustizia conservato nel Museo di Lione: un perfetto esempio dell'abitudine di raffigurare figure bibliche, storiche e allegoriche su oggetti con fondo berettino<sup>3</sup>.

Come osserva Timothy Wilson, analizzando un piatto a grottesche con medaglione centrato da figura, avanzare attribuzioni a pittori specifici sulla base di questi piccoli medaglioni sarebbe azzardato<sup>4</sup>.

In ogni modo le caratteristiche pittoriche permettono di inserire l'oggetto in esame tra i pezzi di maggior qualità prodotti dalle manifatture faentine degli anni trenta del Cinquecento. Esso si distingue dagli altri esemplari proposti in questo catalogo per la particolare qualità nella resa pittorica delle grottesche della tesa, impreziosita dall'uso delle cariatidi, e nella padronanza della lueggiatura in bianco dei dettagli.

Il piatto proviene dalla collezione Adda ed è stato venduto da Humphris a Londra nel 1970 come opera faentina del 1530. Anche l'antiquario londinese nell'expertise fa riferimento alla pubblicazione di Bernard Rackham sulla famosa raccolta<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> RACKHAM 1940, riedito 1977, inv. 1739-1855.

<sup>2</sup> BOJANI et alii 1985, p. 56, n. 106.

<sup>3</sup> FIOCCO-GHERARDI 2001, p. 19, n. 17.

<sup>4</sup> WILSON-SANI 2006, p. 80, n. 26.

<sup>5</sup> RACKHAM 1959, p. 84, n. 310, tav. 123a e 123b. Il piatto viene qui attribuito al "Maestro della Coppa Bergantini", ma ancora riferito alla bottega "Casa Pirota" e datato 1525-1530.

## PIATTO CON STEMMA ARALDICO

**FAENZA, BOTTEGA BERGANTINI, 1530 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con rosso, giallo, verde, blu, manganese e bianco su fondo azzurro-grigio "berettino"

alt. cm 2,6; diam. cm 24; diam. piede cm 7,7

Sul retro, sotto il piede, cerchio suddiviso in quattro parti da croce con punto in uno dei quadranti; "BL" incisa prima della cottura nello smalto

**Stato di conservazione:** Sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a 'berettino' glaze and painted in red, yellow, green, blue, manganese, and white**H. 2.6 cm; diam. 24 cm; foot diam. 7.7 cm**On the back, beneath the base, is a crossed ball with a dot in one quarter; 'BL' mark inscribed before glaze firing***Conservation status:** *Chips to rim**An export licence is available for this lot*

€ 25.000/35.000 - \$ 32.500/45.500 - £ 20.000/28.000







Il piatto o tondino, integralmente ricoperto da smalto "berettino", ha cavetto profondo e larga tesa appena obliqua. Il decoro presenta al centro, racchiuso in un medaglione incorniciato da una fascia decorata in bianco su azzurro, un segugio dormiente in un paesaggio montuoso, sopra il quale campeggia un cartiglio con la scritta "SUM FVI ERO". Sulla tesa si estende una decorazione a grottesche centrate nei punti cardinali da due cartigli con note musicali e da due riserve circolari contenenti due stemmi. Il primo, dei Martellini del Falcone, di rosso, al monte di sei cime d'oro sostenente un falcone sorante dello stesso (oppure al naturale, sonagliato d'oro), talvolta con la zampa destra alzata, in atto di afferrare il sonaglio con il becco, e alla banda diminuita d'azzurro attraversante sul tutto<sup>1</sup>. Il secondo stemma, su campo giallo con leone rampante e bande blu, è da attribuire alla famiglia Tedaldi<sup>2</sup>.

Sul retro un motivo decorativo a spirali e fioroni a corolla continua circonda il piede, nel quale è dipinto un cerchio barrato da una croce con cerchio più piccolo in uno dei quarti, e una "B" incisa nello smalto prima della cottura<sup>3</sup>. Il piatto ha un confronto puntuale in un esemplare conservato al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>4</sup>, analogo nel decoro sia sul fronte che sul retro e caratterizzato anch'esso da una "B" incisa nello smalto prima della cottura sul retro. Questo stesso sistema di marca compare anche

in un altro piatto di questa raccolta (lotto 25). La "B" a volte è tracciata a colore sul retro dei piatti, a volte invece è incisa nello smalto prima della cottura; essa compare anche in frammenti da scavi faentini<sup>5</sup> ed è stata nel tempo variamente interpretata. Attualmente, è unanimemente considerata come il simbolo della bottega Bergantini<sup>6</sup>.

Il disegno della palla tagliata a croce è stato tradizionalmente considerato come emblema di una delle officine attive a Faenza, quella della Ca' Pirota: veniva infatti interpretato come una bomba di pece greca o ruota di fuoco (*pyros rota*). Alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso tale attribuzione fu messa in dubbio, e il simbolo venne letto come un pallone da calcio e attribuito pertanto alla bottega faentina Dalle Palle. Attualmente si ritiene che la produzione delle varie botteghe faentine vada ricostruita su altre basi e ci si limita a leggere il simbolo come marchio faentino.

La decorazione con questo tipo di disposizione simmetrica dell'ornato è presente con varianti al centro e negli stemmi anche in altri pezzi del Petit Palais di Parigi del lascito Dutuit<sup>7</sup> e nel piatto con San Marco e due stemmi della collezione de Ciccio al Museo di Capodimonte<sup>8</sup>.

Nella documentazione che accompagna l'oggetto<sup>9</sup> si fa riferimento ancora alla Ca' Pirota secondo gli studi dell'epoca e viene segnalata una sigla "BL" dipinta.



<sup>1</sup> Questa famiglia nobiliare deriva da un Maestro Baldinaccio, medico originario di Fronzola, presso Bibbiena nel Casentino, il quale fu priore nel 1473. Giovanni, suo nipote, fu pure medico e conseguì il priorato nel 1515.

<sup>2</sup> Originari di Fiesole, Taddeo fu gonfaloniere nel 1300 e Giovanni fu il venticinquesimo priore nel 1531.

<sup>3</sup> La "B" sembra avere il tratto orizzontale allungato, forse una L legata da leggere quindi BL.

<sup>4</sup> RACKHAM 1940 Inv. C 2098-1910.

<sup>5</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 321, 74 f.g.

<sup>6</sup> FIOCCO-GHERARDI in WILSON-SANI 2007, p. 162, n. 115; ma anche quanto detto in WILSON 2004, pp. 182-183.

<sup>7</sup> Inv. ODUT 01061 (RAVANELLI GUIDOTTI 2006, p. 165, n. 85).

<sup>8</sup> Iccd. OA:15-00814744 dal sito [culturaitalia.it:museiditalia](http://culturaitalia.it:museiditalia)

<sup>9</sup> Documentazione di Alavoine Antiquités.

## TONDINO STEMMATO

FAENZA, BOTTEGA DI PIETRO BERGANTINI, CIRCA 1531

Maiolica decorata in policromia con giallo chiaro, turchino, verde, rosso e lumeggiature bianche su fondo azzurro-grigio "berettino"

alt. cm 4,5; diam. cm 25,2; diam. piede cm 6,8

Sul retro, sotto il piede, è delineata al centro una spirale

**Stato di conservazione:** Restauro alla tesa, con integrazione pittorica prevalentemente sul retro del piatto: la rottura traccia un semicerchio nella parte in basso a destra della tesa, poco sopra una felatura passante; come si verifica di frequente il restauro mimetico con integrazione pare coprire una porzione maggiore rispetto all'entità del danno.

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a 'berettino' glaze and painted in light yellow, turquoise, green, red, and white highlights*

*H. 4.5 cm; diam. 25.2 cm; foot diam. 6.8 cm*

*On the back, beneath the base, is a blue spiral*

**Conservation status:** *Restoration to broad rim, with associated repaint mainly on the reverse: the crack forms a semicircle at 5 o'clock on the broad rim, slightly above a heavy hairline crack; as it often happens, mimetic restoration with repaints covers an area larger than the damage*

*An export licence is available for this lot*

€ 18.000/25.000 - \$ 23.400/32.500 - £ 14.400/20.000





Il piatto o tondino, integralmente ricoperto da smalto "berettino", ha un profondo cavetto e una larga tesa appena obliqua. Il decoro mostra uno stemma al centro del cavetto racchiuso in un medaglione incorniciato da una fascia decorata in bianco su fondo azzurrato.

Sulla tesa si estende una decorazione "a grottesche monocrome" su fondo blu, in una variante che prevede una disposizione simmetrica centrata, nei punti cardinali, da mascheroni intervallati da teste di amorini e delfini affrontati, connessi da girali continue. Sul verso, all'interno del piede, si registra la presenza di una spirale blu; tutt'intorno sulla tesa vi è un motivo "alla porcellana" disposto simmetricamente col fioretto a corolla continua, tra serpentine, dipinto in blu.

Lo stemma, dipinto in piena policromia (d'argento a tre bande doppie merlate di rosso), è quello della famiglia Salviati di Firenze, le cui

cariche pubbliche ricoperte nella Repubblica fiorentina furono molto importanti, con il record di 63 priori,

21 Gonfalonieri di Giustizia e 6 alti prelati. La

famiglia nel '400 e '500 era annoverata

fra le più importanti del patriziato

fiorentino (posizionata al terzo posto

fra i maggiori contribuenti della

città), ma a partire dalla metà

del XVI secolo andò incontro a

una graduale trasformazione

che la portò ad essere una delle

tante casate gravitanti intorno

alla corte medicea. I Salviati, che

avevano costituito la propria potenza

economica soprattutto su attività

finanziarie e commerciali, mutarono

sia le direzioni degli investimenti sia, più

profondamente, il proprio *modus vivendi*. A

partire dal 1532 (anno della trasformazione di Firenze

in monarchia ereditaria) la mercatura e il cambio non furono

più considerate dai Salviati fra le attività su cui concentrare gli investimenti:

essi trovarono nella rendita fondiaria e nelle cariche diplomatiche e di corte

introiti più consistenti e sicuri, che permisero loro di far fronte alle ingenti

spese per mantenere il lussuoso tenore di vita<sup>1</sup>.

Il tondino si aggiunge a una serie appartenente a un servizio commissionato

dalla famiglia Salviati probabilmente alla bottega Bergantini attorno al

1531. La scelta del decoro della tesa e lo stile dello stemma ci portano

alla comparazione con un piatto conservato nelle collezioni del British

Museum di Londra, di dimensioni e decorazioni più importanti, databile

probabilmente al 1531 e recentemente studiato da Wilson. Proprio le minori dimensioni e la forma spiegano la scelta decorativa così essenziale nel piatto in esame in rapporto all'esemplare di raffronto: ciononostante ci sembra che l'attribuzione alla bottega di Pietro Bergantini sia indiscutibile. La tesa del piatto è stilisticamente molto vicina a quella dell'esemplare del British Museum: si vedano in particolare la foggia dei mascheroni e degli amorini, nonché la maniera tanto accorta di lumeggiare con il bianco sopra smalto le parti turchine per farle risaltare sul fondo blu. Anche il piatto londinese non presenta sul retro, il simbolo consueto della "palla quadripartita", ma un motivo molto più complesso, ed entrambi gli esemplari recano sul retro una decorazione "alla porcellana" in cui il fiore principale è delineato con un ductus molto marcato e semplificato.

Come ricordano Carmen Ravanelli Guidotti e Timothy Wilson

all'importante piatto londinese sono collegate altre

opere: quattro piccoli piatti; una oliera datata

1531 del Victoria and Albert Museum

di Londra, una coppa su alto piede

conservata al Museo Civico di Torino,

anch'essa datata 1531; lo splendido

piatto istoriato con il Parnaso del

Museo Internazionale della

Ceramica di Faenza datato

sul retro 1531; una coppa

conservata nella Repubblica

Ceca; un piatto venduto a Parigi

nel 1927<sup>2</sup>. E l'esemplare qui

presentato è certamente uno dei

quattro piatti con stemma appena

citati.

Timothy Wilson rimarca il fatto che i Salviati

furono importanti committenti di maiolica, ed

elenca alcuni dei servizi con stemma della famiglia,

anche con decori differenti, tra cui un servizio riferibile

alla bottega Guido Durantino/Fontana.

Con la consueta attenzione, anche Carmen Ravanelli Guidotti<sup>3</sup> ha elencato le

maioliche con stemma Salviati a noi note.

Il piatto è accompagnato da un expertise di Alavoine Antiquités di Parigi

degli anni settanta del secolo scorso, che fa riferimento agli esemplari di

confronto ormai canonici per questo servizio<sup>4</sup>.

Giovanni Conti nel libro sull'arte della maiolica in Italia segnala il nostro

esemplare come appartenente alla collezione Jean-George Rueff, ne

pubblica l'immagine<sup>5</sup> e lo attribuisce alla Ca' Pirota.





<sup>1</sup> I Salviati furono il punto di convergenza, di verifica e spesso di mediazione delle contrastanti tendenze sviluppatesi in seno agli aristocratici. Dopo il ritorno dei Medici in Firenze, fra il 1512 e il 1527, i "grandi" si trovarono infatti combattuti e divisi fra l'odio contro il governo popolare repubblicano e il timore che la concentrazione del potere nelle mani di una sola famiglia allontanasse definitivamente l'aristocrazia dalla guida dello Stato. Fu allora che attorno ai principali esponenti della famiglia Salviati, ma soprattutto attorno a Jacopo, si radunarono i rappresentanti delle grandi casate fiorentine. Egli sostenne a oltranza la necessità di un ritorno al tradizionale modo di governare dei Medici e manifestò poi sempre più chiaramente, nel corso degli eventi successivi, un'opposizione politica decisa all'ormai irreversibile processo che portò all'affermazione del principato. Fu soprattutto l'ambizione di fregiarsi di titoli nobiliari per rafforzare, anche con essi, la posizione e il prestigio della casata e dei suoi membri, specie di quelli che svolgevano missioni diplomatiche o vivevano a corte, il motivo che prevalse sulle considerazioni economiche. Onore e prestigio furono i segni inconfutabili dei mutati interessi e ambizioni delle famiglie escluse ormai da molto tempo da un'attiva partecipazione alla guida dello Stato.

<sup>2</sup> THORNTON-WILSON, 2009, p. 142, cat. 89. E l'elenco in RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 356, n. 87; Id., 1990a, pp. 278-280, n. 143.

<sup>3</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 356, n. 87.

<sup>4</sup> Il piatto del Victoria and Albert Museum (RACKHAM 1940, p. 91 e tav. 290) datato 1531 e il rinfrescatoio del Museo di Brno, (VYDROVÀ 1960, p. 30, fig. 13, più facilmente VYDROVÀ 1973, n. 38), ma cita anche un piatto della collezione Gualino di Torino (CONTI 1973, n. 18)

<sup>5</sup> CONTI 1973, n. 18 dall'immagine il piatto sembra apparentemente intatto.

## PIATTO DA PARATA CON STEMMA ARALDICO

**FAENZA, BOTTEGA BERGANTINI, POST 1525**

Maiolica decorata a policromia in rosso, giallo, verde, blu, bruno di manganese e bianco di stagno su fondo azzurro-grigio "berettino"  
alt. cm 6,5; diam. cm 40; diam. piede cm 13,5

Sul retro, sotto il piede, cerchio suddiviso in quattro parti da croce con punto in uno dei quadranti

**Stato di conservazione:** Felatura passante in basso a destra che corre radiale fino al centro del piatto, già stabilizzata; sbeccatura in basso a sinistra

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a 'berettino' glaze and painted in red, yellow, green, blue, manganese, and tin white*

*H. 6.5 cm; diam. 40 cm; foot diam. 13.5 cm*

*On the back, beneath the base, is a crossed ball with a dot in one quarter*

**Conservation status:** *Heavy hairline crack running radially from 5 o'clock to about the centre of the dish, consolidated; chip at 7 o'clock*

*An export licence is available for this lot*

€ 50.000/70.000 - \$ 65.000/91.000 - £ 40.000/56.000





Il grande piatto presenta un ampio e profondo cavetto con piede d'appoggio ad anello; la tesa è larga, orizzontale, con orlo arrotondato. La superficie è interamente ricoperta da smalto azzurro-grigio "berettino", sovradipinto di bianco, policromia e blu cobalto.

Al centro del cavetto, entro un medaglione circolare, si scorge lo stemma dei marchesi sovrani del Monferrato: "Paleologo – d'Alençon". L'emblema araldico è presentato appoggiato su un piccolo colle, sorretto da due putti e sormontato da un serafino al centro di un tendaggio rosso. Tutt'intorno corre un decoro a "vaghezze e gentilezze": l'ornato viene così denominato nei documenti faentini e prevede la presenza di "rabesche", nodi e groppi, con fruttini associati a festoni fogliati, modalità decorative che accompagnano fin dalla prima metà del '500 il decoro a grottesche<sup>1</sup>. Il decoro del piatto da parata è infatti realizzato con estrema raffinatezza e prevede una disposizione simmetrica a mazzetti di fruttini che si alternano a insiemi maggiori e minori, piccoli grappoli e mazzolini di fiori: tali decori sono dipinti su un fondo "berettino" chiaro e puntinato di bianco.

Il cavetto è delimitato da un festone fogliato centrato da fioretti e fermato da nastri intrecciati.

Sulla tesa il decoro a grottesche su fondo blu è realizzato in una versione priva di cariatidi o elementi di misura eccessiva e si limita all'alternanza simmetrica di amorini, elementi a delfino, foglie accartocciate e palmette.

Il verso è ornato da un decoro a triangoli centrati da un motivo fitoforme realizzato a tratteggio; la parete del cavetto mostra un decoro con elementi a groppi e fiori multipetalo associabile al decoro "alla porcellana"; al centro del piede spicca la caratteristica palla quadripartita con cerchietto in uno dei quadranti<sup>2</sup>.

Il piatto trova confronto nelle opere di maggior pregio prodotte dalla Bottega Bergantini di Faenza tra gli anni 1525 e 1530<sup>3</sup>. La stessa "coppa Bergantini" mostra tra i decori secondari un motivo a festone con foglie e frutta e corolle legate a mazzetto assai prossimi a quelli dipinti sul nostro piatto: il *ductus* del decoro e il minuzioso uso dei tocchi di bianco a lumeggiare il turchino aiutano l'attribuzione. Ancor più prossima la splendida coppa datata 1531, con stemma araldico della famiglia Salviati, conservata nel Museo Civico di Torino, in cui al decoro a vaghezze e gentilezze si associano citazioni del motivo decorativo a trofei insieme a un decoro a grottesche particolarmente affine a quelli del nostro piatto<sup>4</sup>. Altro confronto molto prossimo è il piatto araldico con stemma delle famiglie Strozzi – Ridolfi realizzato per le nozze di Roberto Strozzi con Maria di Simone Ridolfi, databile agli anni 1525-1530<sup>5</sup> e conservato nella collezione del Metropolitan Museum of Art di New York: anch'esso presenta uno stemma sorretto da due putti e circondato da un motivo a "gentilezze" nella variante con "groppi" e "rabesche," ma con il verso ancora decorato da un ornato ad archetti tratteggiati. Un piatto araldico con angeli porta-stemma realizzati con modalità pittoriche differenti, ma sempre con tesa a grottesche e

fascia tra cavetto e tesa decorata in bianco sopra bianco dipinto sul fondo "berettino", è recentemente passato sul mercato<sup>6</sup>. Il piatto, attribuito alla bottega di Pietro Bergantini, era stato studiato e pubblicato in occasione di una mostra itinerante sulle maioliche rinascimentali, e va ad aggiungersi a questa serie di opere di rappresentanza<sup>7</sup>. A Faenza la qualità dei servizi con grottesche fece la fortuna delle botteghe di ceramica. Molti gli esempi di servizi con stemmi patrizi, locali ed europei<sup>8</sup>, come dimostrano gli altri piatti presenti in questo catalogo (lotti 25, 27 e 28).

Nel 1284 una nuova dinastia entrò nel mosaico del variegato mondo politico dell'Italia settentrionale: i Paleologi di Costantinopoli, che succedettero agli Alerami nel possesso del Marchesato del Monferrato. Essi stabilirono due elementi fondamentali nella successione: la consacrazione dell'Impero e la possibilità che la corona potesse passare in linea femminile; questo secondo aspetto rese il Monferrato un feudo femminile, un'assoluta rarità giuridica all'interno dell'Impero. La branca monferrina dell'Impero bizantino sopravvisse per parecchi secoli e il ruolo delle donne fu, in tal senso, fondamentale. Nel 1474 Casale Monferrato era divenuta capitale del Marchesato e sede vescovile. Lo Stato era posto, geograficamente, fra il Ducato di Milano, la Repubblica di Genova e il Ducato di Savoia: essendo la distanza che separa Casale dalla capitale piemontese e da Milano praticamente la stessa, i Paleologi, per mantenere il potere, cercarono di sfruttare le alleanze – con i Visconti e gli Sforza, per esempio – cambiandole ripetutamente, diventandone prima amici, poi nemici. Il Marchesato si trovò quindi a contrastare l'espansione sabauda verso il mare e quella francese verso Milano. Nel 1483, morto Guglielmo VIII Paleologo, gli succedette il fratello Bonifacio III, che in seconde nozze sposò Maria Brancovič, figlia di Stefan III, despota di Serbia, da cui nacque Guglielmo IX (il 10 agosto 1486 nel castello di Pontestura). Il re di Francia Luigi XII fu particolarmente legato a Guglielmo, che in seguito alla morte del padre (1494) e della madre (1495) si trovò erede in giovanissima età. Per rafforzare l'unione con la Francia, si decise di fargli sposare Anne d'Alençon (1492-1562), figlia di Renato Valois, duca d'Alençon, discendente da Filippo III il Bello, re di Francia, e da Margherita di Lorena-Vaudemont, nipote di re Renato il Buono, conte di Provenza, duca di Bar, di Lorena e d'Anjou, re di Sicilia e di Aragona. Anne era nata il 30 ottobre 1492, e solo tre giorni dopo era rimasta orfana di padre. Il 15 dicembre 1501 fu steso il suo contratto di matrimonio nella chiesa di St. Sauveur di Blois<sup>9</sup>. In caso di premorienza del marito, Anne avrebbe ereditato l'argenteria, i vestiti, i broccati e i mobili e gli ornamenti che le fossero stati regalati per il matrimonio, nonché quelli acquistati o procurati per tale cerimonia. Si può per il momento solo ipotizzare che il piatto in questione facesse parte di tali doni, che appunto rimasero di proprietà della marchesa alla morte del marito, avvenuta il 4 ottobre 1518. In particolare, lo stemma potrebbe essere altamente indicativo riguardo alla datazione, poiché esso appare in quella forma completa soltanto a

partire da Guglielmo IX: infatti, solo a cominciare da questo marchese lo si trova, uguale, sulle monete, tanto paleologhe, quanto poi dei Gonzaga. Lo scudo è così inquartato:

1. dell'aquila dell'Impero<sup>10</sup>.
2. della Croce di Gerusalemme, per significare l'antico diritto al regno di Gerusalemme<sup>11</sup>.
3. dei pali di Aragona<sup>12</sup>.
4. delle fasce di Sassonia<sup>13</sup>.
5. dei pesci di Bar, ritti, salienti e contrapposti<sup>14</sup>.
6. della Croce, accantonata da quattro focoli o acciarini; i quali vennero spesso, ma a torto, scambiati per quattro "B" a causa di una grossolana rassomiglianza nel modo di raffigurarli<sup>15</sup>.

Lo stemma paleologo si trova sempre caricato dello scudetto aleramico<sup>16</sup>.

I piatti con stemma araldico erano parte fondamentale delle grandi "credenze" prodotte dalle manifatture italiane per tutto il '500: frutto di committenze importanti, offrono l'opportunità di comprendere meglio la vita quotidiana e le usanze delle classi aristocratiche del periodo, e sono spesso fonte di notizie storiche importanti. Varie le occasioni che fornivano lo spunto per la committenza:

un dono, la nascita di un bambino, un matrimonio, un'alleanza, ospitalità, l'inizio di un Pontificato e altro ancora.

Tuttavia gli stemmi con emblemi bipartiti di moglie e marito erano usati anche come stemmi personali dalle donne. Non risulta che Anne abbia utilizzato lo stemma ufficialmente in altre occasioni, nonostante la reggenza del Monferrato le sia stata più volte riconosciuta ufficialmente in periodi successivi alla morte del marito. La monetazione, in particolare, non riporta

lo stemma<sup>17</sup>.

I servizi, in voga presso le famiglie patrizie e nobili (si vedano per esempio a Firenze i piatti con stemma Altoviti – Soderini, Ridolfi – Strozzi e Guicciardini – Salviati), sono tutti ascrivibili cronologicamente agli anni Venti del '500; le loro caratteristiche stilistiche hanno fatto ipotizzare addirittura la provenienza da una stessa bottega<sup>18</sup>.

Timothy Wilson in un recente saggio sul servizio con stemma Altoviti – Soderini<sup>19</sup>, ribadisce l'ipotesi della commissione per un dono tra dame, ricordando l'ordinazione del servizio per Isabella d'Este da parte della figlia Eleonora, duchessa di Urbino, con lo stemma bipartito Gonzaga – d'Este. Occorre sicuramente sottolineare la grande amicizia

intercorsa tra Anne d'Alençon e Isabella d'Este, che iniziò quando nel 1517 si recò a Casale, in occasione della promessa di matrimonio tra suo figlio Federico

e Maria Paleologa (matrimonio

che in seguito sfumò), per

conoscere appunto la

futura nuora. Amicizia

che si cementò negli

anni, quando Anne

decise di far sposare

la sua seconda

figlia, Margherita,

a Federico II

Gonzaga, nel

1531<sup>20</sup>. Si potrebbe

peraltro ipotizzare

che Isabella d'Este

avesse commissionato,

all'epoca del

matrimonio, il piatto

come ringraziamento per

Anne. Oppure che Margherita

avesse commissionato il servizio

per la madre, forse in occasione del suo

riconoscimento alla reggenza del Monferrato ad

opera di Carlo V dopo la morte anche del cognato nel 1533.

Tuttavia, poiché piatti di questa tipologia sono stati generalmente prodotti dalle manifatture faentine negli anni 1520-1525, si potrebbe supporre che fosse stata la stessa marchesa a commissionare il servizio, fatto reso plausibile anche dall'esistenza di due piatti di dimensioni minori con stemma "Paleologo – D'Alençon" passati sul mercato<sup>21</sup>. Tra questi il tondino venduto da Sotheby's nel 1971 presenta molte affinità stilistiche con





il piatto in esame (si veda in particolare la forma abbozzata nei volti degli amorini)<sup>22</sup>. L'idea che il servizio possa essere stato commissionato dalla marchesa stessa è sostenuto da quanto ipotizzato da Wilson riguardo alla figlia di Anne, Margherita, e al ben più noto servizio con stemma "Gonzaga – Paleologo", che secondo lo studioso avrebbe potuto essere stato ordinato, solo qualche anno più tardi, dalla stessa Margherita alle botteghe urbinati. Wilson ipotizza che la giovane abbia eseguito questa commissione perché educata al gusto per la ceramica fine dalla madre, che già possedeva un proprio servizio<sup>23</sup>. L'esistenza poi di alcuni vetri che recano l'insegna araldica della Marchesa Anne di Monferrato rafforza la tesi dell'esistenza di eleganti e lussuose

credenze alla corte di Monferrato<sup>24</sup>, la cui committenza, in assenza di documenti, non è ancora chiarita, ma probabile opera di Anne d'Alençon.

Il piatto in esame è appartenuto alla collezione Bak di New York<sup>25</sup>, dove era dichiarato come "ex collezione Morgan": la revisione nell'album della Pierpont Morgan Library al numero PML A44 conferma che si tratta proprio di questo oggetto<sup>26</sup>.

Nel 1970 entrò nella collezione attuale, acquistato presso la galleria Humphris di Londra. Nella documentazione di acquisto, il piatto, già ricondotto alla marchesa Anne di Monferrato, è attribuito alla Ca' Pirotta, verso il 1520. Va inoltre segnalato che le pubblicazioni degli anni Settanta del secolo scorso lo segnalano nella collezione Jean-George Rueff di Parigi<sup>27</sup>.

<sup>1</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, pp. 284-293 per le grottesche e pp. 306-313 per gli altri decori, in particolare le "vaghezze e gentilezze".

<sup>2</sup> Per la marca, simbolo di bottega faentina, si veda quanto detto nella scheda del piatto presentato al lotto 27 di questo catalogo.

<sup>3</sup> Il lungo periodo di attività di questa bottega è documentato tra il 1508 e il 1558 (RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 353).

<sup>4</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1990, n. 143.

<sup>5</sup> Il grande piatto misura anch'esso cm 40 di diametro ed arrivò a New York per donazione nel 1927 dalla collezione Macy (inv. 27.97.17). Mostra al centro la palla quadripartita con modalità stilistiche analoghe per l'utilizzo di un'ombreggiatura, non sempre usata. BALLARDINI 1938/1990, n. 51.

<sup>6</sup> SOTHEBY'S, Londra 5 luglio 2012, lotto 88.

<sup>7</sup> SANNIPOLI 2010, p. 314.

<sup>8</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 300. Tra i piatti, la studiosa cita lo stemma "Paleologo – D'Angiò", rifacendosi all'errata pubblicazione dell'esemplare in esame da parte di CONTI 1973, n. 181.

<sup>9</sup> Erano presenti personaggi d'eccezione, quali Filippo d'Asburgo detto "il Bello", Giovanna di Castiglia detta "la Pazza", sua moglie (che aveva già dato alla luce il futuro imperatore Carlo V), il duca e la duchessa di Borbone e il cardinale di San Sisto, Georges I d'Amboise, legato apostolico. Per Anne fu stabilita una dote di 80.000 lire torinesi (la moneta in circolazione in Francia), equivalenti a circa 300 chilogrammi d'oro, mentre per Guglielmo fu costituita una contro-dote di 10.000 ducati d'oro, pari a circa 35 chilogrammi d'oro. Si veda l'ottimo saggio di PIANO 2010, pp. 41-76. Lo studioso afferma che non è stato possibile ritrovare l'elenco esatto del corredo di Anne, ma tuttavia alcuni oggetti compaiono nell'inventario dei gioielli posseduti dalla figlia Margherita Paleologa, duchessa di Mantova, nel 1531, all'epoca del suo matrimonio con Federico Gonzaga. Si veda FERRARI 2003, p. 10.

<sup>10</sup> Per ricordare l'investitura data a Giovanni II dall'imperatore Carlo IV quando scese in Italia, e da lui confermata nel 1374 al marchese Secondotto e suoi successori, accordando il titolo di Vicario del Sacro Romano Impero.

<sup>11</sup> Già posseduto da un loro antenato di schiatta aleramica; cioè da Corrado, figlio di Guglielmo il Vecchio, noto per le sue imprese guerresche in Oriente, il quale nel 1190 aveva sposato Elisabetta, erede della corona di Gerusalemme; e prima di Corrado, anche da suo fratello Guglielmo, detto Lungaspada, che aveva sposato Sibilla, sorella di Baldovino IV, e lasciò il figlio Baldovino V, coronato re di Gerusalemme.

<sup>12</sup> A ricordo della donazione del regno di Maiorca, fatta da re Giacomo di Aragona a sua sorella Elisabetta, quando essa andò sposa al marchese Giovanni II Paleologo.

<sup>13</sup> Volendo rammentare la concessione fatta di quest'arma, secondo la leggenda, dall'imperatore Ottone I ad Aleramo loro antenato.

<sup>14</sup> Per ricordare il diritto al ducato di Bar, alla cui successione era stato chiamato Guglielmo VIII. Questo diritto risaliva al matrimonio di Giovanna, figlia di Roberto duca di Bar (in Lorena) con Teodoro II Paleologo; quando il ducato cadde in mano del cardinale Ludovico questi, vedendo mancare gli eredi, richiese a Gian Giacomo, suo nipote, di mandargli uno dei suoi figli, che sarebbe stato poi designato erede; e fu scelto il secondogenito Guglielmo.

<sup>15</sup> La croce fu aggiunta in segno di pacificazione del territorio, in virtù delle preghiere di San Bernardo da Siena. Il campo di fondo dovrebbe essere però rosso e gli acciarini d'argento, secondo quanto desumiamo dal confronto con altri oggetti con stemma paleologo, tra i quali le maioliche del servizio della figlia di Anne d'Alençon, e come si deduce dai documenti della Biblioteca Ambrosiana pubblicati da Pierluigi Piano (PIANO 2008, p. 33).

<sup>16</sup> Quando venne a mancare la stirpe paleologa, e nel dominio del Monferrato subentrò la famiglia Gonzaga, questa improntò le sue monete del proprio stemma, che era inquartato dell'aquila imperiale. Più tardi, Vincenzo I circondò lo stemma col cordone dell'ordine del Toson d'oro. Queste e altre notizie si desumono dall'opera fondamentale di VALERANI 1908.

<sup>17</sup> Per Mallet e Wilson la mancanza della corona marchionale sopra lo stemma farebbe comunque pensare a un uso posteriore alla morte di Guglielmo avvenuta nel 1518 (WILSON-MALLET 2012 n. 56).

<sup>18</sup> WILSON-SANI 2006, p. 74, n. 24.

<sup>19</sup> Ne abbiamo parlato più diffusamente nella scheda del piatto presentato al lotto 25 di questo catalogo. WILSON in CHONG *et alii* 2004, pp. 171-173.

<sup>20</sup> È appena il caso di notare che a Margherita non sarebbero mancati imparentamenti con casate più altisonanti, poiché era stata richiesta in sposa dal duca di Milano, Francesco II Sforza; dal duca di Urbino, Francesco Maria I Della Rovere, per il figlio Guidobaldo; dal duca di Savoia, Carlo II, per il proprio figlio allora di dieci anni; Francesco I, re di Francia, propose il suo secondogenito, Enrico II, allora di dodici anni; si fecero avanti anche il marchese di Saluzzo e il conte Palatino, duca di Baviera, quest'ultimo appoggiato da Carlo V.

<sup>21</sup> DREY SALE, Paul Graube, Berlino 17-18 giugno 1936, lotto 346; SOTHEBY'S, Londra 29-30 marzo 1971, lotto 59.

<sup>22</sup> Nella scheda relativa al lotto si citano esemplari simili passati in asta in varie occasioni, ma nel riferimento allo stemma viene fornita un'informazione errata riguardo al nome dello sposo di Anne, che è Guglielmo IX e non Guglielmo VI. Altri due piatti del servizio sono rispettivamente conservati: uno al Gardiner Museum of Ceramic Art di Toronto n. G83.1.352; e l'altro al Musée Royaux, d'Art et d'Histoire a Bruxelles, inv 3658 (THORNTON-WILSON 2009, pp. 240-243, n. 147). Il piatto del Gardiner Museum, coerente per modalità stilistiche soprattutto per le grottesche della tesa, compare sul sito con l'ormai consueto errore di lettura dello stemma anche qui riferito al casato Paleologo d'Angiò anziché d'Alençon.

<sup>23</sup> THORNTON-WILSON 2009, pp. 240-243, n. 147.

<sup>24</sup> WILSON-MALLET 2012, n. 56. Si ringrazia il Prof. Timothy Wilson per la segnalazione dei vetri, in particolare di quelli presenti al Museo di Palazzo Madama di Torino: di grande interesse l'ipotesi della possibilità di una loro produzione nel savonese e soprattutto dell'opera di sostegno del marchesato nella locale industria del vetro: alla scheda rimandiamo per approfondimento.

<sup>25</sup> BAK SALE, Sotheby's, Londra 7 dicembre 1965, lotto 55. Anche qui si riscontra l'errore relativo al numero di successione di Guglielmo IX Paleologo.

<sup>26</sup> I dati sono stati ricavati dalla lista della raccolta J.P. Morgan redatta da Timothy Wilson nel 2012, consultabile nel sito dell'Ashmolean Museum: <http://www.ashmolean.org/documents/Staff/WilsonTim/MorganMaiolicaList.pdf>

<sup>27</sup> CONTI 1973, n. 181.

30

PIATTO

**FAENZA, "1541"**

Maiolica decorata in policromia in giallo chiaro, giallo ocra e turchino, lumeggiature bianche su fondo azzurro-grigio "berettino"  
alt. cm 3,2; diam. cm 24; diam. piede cm 8,5

Etichetta stampata "SCHUBERT ANTICHITÀ - corso MATTEOTTI 22 MILANO"

**Stato di conservazione:** Intatto; alcune sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a 'berettino' glaze and painted in light yellow, ochre yellow, turquoise, and white highlights*

*H. 3.2 cm; diam. 24 cm; foot diam. 8.5 cm*

*Printed label 'SCHUBERT ANTICHITÀ - corso MATTEOTTI 22 MILANO'*

**Conservation status:** *In very good condition; chips to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 20.000/30.000 - \$ 26.000/39.000 - £ 16.000/24.000







Il piatto presenta un cavetto poco profondo e un'ampia tesa obliqua a orlo arrotondato sottolineato in blu. Lo smalto "berettino" ricopre tutta la superficie. Sul fronte, al centro della composizione decorativa, un profilo maschile in abiti romani con cartiglio recante la dicitura "Lentulo" è racchiuso in un medaglione incorniciato da una fascia a risparmio decorata a puntini e fioroni in bianco su azzurro. Sulla tesa si estende una decorazione a grottesche con mascheroni e delfini, in uno stile pittorico arricchito dalla presenza di cartigli recanti la data "1541" e collocati nei punti cardinali al di sopra dei mascheroni.

Sul retro si sviluppa un motivo decorativo a linee concentriche, realizzato su fondo berettino in tinta blu, che termina in una spirale al centro del cavetto; tale decoro ricorda i motivi "a calza" spesso utilizzati a Faenza nel secolo

precedente.

Un piatto simile, di minore dimensione, è esposto al Walters Art Museum di Baltimora: il profilo che in esso compare è tratto da un cammeo antico, con l'aggiunta di una corona sul capo del personaggio e di un cartiglio sul retro con il nome "Chassio"; la tesa presenta una variante del decoro con volute fogliate, anch'essa associata al motivo decorativo a calza sul retro<sup>1</sup>.

Piatti di questa serie, con alcune varianti, si trovano nei principali musei, come per esempio il Claudio e l'Annibale del Museo di Sèvres a Parigi<sup>2</sup>.

Carmen Ravanelli Guidotti nel *Thesaurus* del 1998 nell'analizzare questa tipologia faentina cita un piatto con "Lentulo", conservato in una raccolta privata parigina: il probabile riferimento al nostro esemplare è confermato dalla comune datazione (1541)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Inv. 48.1317.

<sup>2</sup> GIACOMOTTI 1974, nn. 303-304.

<sup>3</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 304, n. 70.

## ALZATA O SOTTOCOPPA

**FAENZA, INIZIO DEL SECOLO XVII**

Maiolica decorata in policromia con arancio, blu, bruno di manganese e giallo su smalto bianco abbondante cretato  
alt. cm 5; diam. cm 25,5; diam. piede cm 11,5

**Stato di conservazione:** Sbeccature all'orlo; lacuna al piede

*Earthenware, covered with a rich, crackled white glaze and painted in orange, blue, manganese, and yellow*  
*H. 5 cm; diam. 25.5 cm; foot diam. 11.5 cm*

**Conservation status:** *Chips to rim; loss to foot*

€ 4.000/6.000 - \$ 5.200/7.800 - £ 3.200/4.800





L'alzata<sup>1</sup> o presentatoio è costituita da un piatto a fondo liscio con breve bordo rialzato dall'orlo arrotondato, poggiante su piede alto poco svasato.

La decorazione interessa l'intera superficie del piatto, sul recto, e descrive una scena di caccia. I protagonisti sono un cacciatore con cappello che corre con un archibugio in mano, accompagnato da un cane bianco anch'esso in corsa, e di fronte, quasi a corrergli incontro, un centauro con arco spiegato, anch'esso accompagnato da un cane. La scena si svolge in un ampio paesaggio caratterizzato da un grande albero con chioma larga e suddivisa in ciuffi sovrapposti e da un casolare con tetto a cuspidi, entrambi inseriti in uno scenario di montagna.

La decorazione è realizzata con sicurezza e rapidità, caratteristica che la distingue dalle opere faentine istoriate, ma con le caratteristiche cromatiche dello stile compendiario. L'ornato è denso, la scena quasi schizzata, ma con uno stile preciso e riconoscibile.

Una recente pubblicazione per una mostra tematica sulla maiolica

italiana di stile compendiario<sup>2</sup> ci aiuta a collocare l'opera in un contesto ben preciso: si tratta infatti di una produzione di alzatine, opera di un'officina faentina dei primi anni del '600, periodo in cui si enfatizza la corrente istoriata che aveva trovato nuova espressione nella seconda metà del secolo precedente. Si pensi al pittore del "servizio V numerato", al "maestro dello steccato" e agli altri rappresentanti di questa nuova stagione dell'istoriato<sup>3</sup>.

Nelle schedature di alcuni esemplari da collezione privata e di sottocoppe del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza, Carmen Ravanelli Guidotti ipotizza che questi oggetti possano essere considerati creazioni di una stessa bottega e addirittura – per gli esemplari con i cacciatori, gruppo al quale si aggiunge l'esemplare in esame – opere di una stessa mano. L'impostazione narrativa infatti è simile, come pure i caratteri stilistici: in particolare la foggia del copricapo del cacciatore, il modo di raffigurare l'albero, l'arco, il muso, la posa dei cani da caccia ed altro ancora.

<sup>1</sup> Nelle fatture della bottega Bettisi di Faenza l'alzata veniva definita come "sotto coppa con il piede per dar da bere" (RAVANELLI GUIDOTTI 2010, p. 148, n. 25).

<sup>2</sup> RAVANELLI GUIDOTTI in DE POMPEIS 2010, p. 148, n. 25.

<sup>3</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1996 e RAVANELLI GUIDOTTI 2004 sugli inediti del servizio V numerato, pp. 147-156.

## COPPA UMBONATA E BACCELLATA

## GUBBIO, POST 1530

Maiolica decorata in blu di cobalto; lustri rosso e dorato

alt. cm 4,8; diam. cm 22,2; diam. piede cm 9,6

Sul retro etichetta di esportazione datata 1962; etichetta con numero "1117" scritto a mano; etichetta con scritta "TAGUA/ SOTH/ CYY/ O"

**Stato di conservazione:** Restauri alla tesa: rotture incollate su tutto il lato sinistro e nella parte alta a destra; sbeccature ricoperte all'orlo<sup>1</sup>.

*Earthenware, painted in cobalt blue; red and golden lustre*

*H. 4.8 cm; diam. 22.2 cm; foot diam. 9.6 cm*

*On the back, exportation label '1962' (hardly readable); hand-written label '1117'; hand-written label 'TAGUA/ SOTH/ CYY/ O'*

**Conservation status:** Restorations to broad rim: some reglued cracks on the left side and on the upper right side; chips to rim, repainted; restoration covers an area larger than the damage

€ 4.000/6.000 - \$ 5.200/7.800 - £ 3.200/4.800







La coppa su basso piede ha il corpo realizzato a stampo e presenta un decoro a rilievo che corre lungo il bordo alternando un melograno ad una foglia d'acanto tra foglie arricciate sormontate da un fruttino. Il motivo è dipinto con lustro dorato e sottolineato con ombre rese a larghe pennellate blu. Sul retro, si osservano tracce di verde e tre ampie spirali a lustro in parte coperte dal restauro.

Al centro dell'umbone, incorniciato da una sottile fascia rilevata, è dipinta la figura di Santa Apollonia. La martire è raffigurata di profilo, il capo adornato dall'aureola, e di fronte a lei il simbolo del martirio: una grande tenaglia che stringe ancora un dente.

Il martirio di Apollonia, patrona dei dentisti, avvenne ad Alessandria d'Egitto, dove fu catturata, percossa e privata dei denti, prima di gettarsi volontariamente nel fuoco, pur di non far opera di abiura alla fede.

Questa tipologia di coppe in maiolica decorata a rilievo ebbe ampia diffusione durante il '500. Gli esemplari datati si attestano prevalentemente attorno agli anni Trenta<sup>2</sup>, mai conosce anche un esemplare con l'insegna di Giulio II, papa del primo decennio del secolo(1503-1513)<sup>3</sup>, e di uno con le insegne di papa Paolo III (1534-1549). Alcuni esemplari noti presentano sul retro la marca "N", ormai concordemente ritenuta simbolo della bottega urbinata di Vincenzo Andreoli, riconducibile agli anni successivi al 1538 e fino al 1547<sup>4</sup>.

La produzione di questi oggetti, vista la richiesta di vasellame a imitazione del metallo e il successo dei lustri di Gubbio prima e di quelli di Deruta poco dopo, fu notevole. Si vedano in merito i numerosi esempi presenti nelle collezioni francesi studiate da Giacomotti<sup>5</sup>, tra i quali due coppe (nn. 735 e 739) con figure di Santa Maddalena, di dimensioni appena maggiori della nostra. Numerosi altri esempi, sempre di dimensioni superiori, sono conservati nella collezione del Museo delle Arti Decorative di Lione<sup>6</sup>.

Molti esemplari di dimensioni varie sono presenti in collezioni private<sup>7</sup>.

Tutti gli esempi fin qui citati presentano però la bordura adorna di pigne rilevate e non di melograni. Una coppa conservata al Metropolitan Museum of Art di New York, anch'essa con una figura femminile al centro, presenta nella tesa caratteristiche morfologiche simili nelle foglie a rilievo, ma è priva del melograno<sup>8</sup>.

Questa coppa appartiene ad una precisa tipologia, dove la preziosità del manufatto non era data tanto dallo stile pittorico, quanto dalla tecnica del lustro e dalla realizzazione morfologica dell'oggetto<sup>9</sup>.

Il retro della coppa conserva alcune etichette di collezione con numero: l'expertise che accompagna l'oggetto ci svela l'appartenenza alle collezioni Heilbronner prima e Rueff poi; è inoltre presente un'etichetta con timbro dell'Ufficio Esportazioni di Firenze datata 1962.

<sup>1</sup> Il restauro sembra ricoprire più del necessario, come usava nel mercato negli anni Sessanta- Settanta del '900.

<sup>2</sup> WILSON-SANI 2006, p. 184.

<sup>3</sup> La coppa è conservata al Victoria and Albert Museum (RACKHAM 1940, n. 515).

<sup>4</sup> POOLE 1997, p. 62, n. 26.

<sup>5</sup> GIACOMOTTI 1974, pp. 208-227.

<sup>6</sup> FIOCCO-GHERARDI 2001, pp. 60-63, nn. 101-107.

<sup>7</sup> SANNIPOLI 2010, pp. 146-149, nn. 2.19-2.20 con Santa Maria Maddalena, pp. 150-177 con altri soggetti.

<sup>8</sup> METROPOLITAN MUSEUM, inv. n. 27.97.2.

<sup>9</sup> Rasmussen nell'analisi di due coppe di questo modello conservate al Metropolitan Museum sottolinea come la maggior parte di questi esemplari non sia in buono stato di conservazione, data la sottigliezza del corpo ceramico (RASMUSSEN 1989, pp. 216-218, nn. 134-135).

33

## COPPA

**GUBBIO, 1540 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia in rosso, arancio, giallo, verde, blu di cobalto, bruno di manganese nei toni del nero, bianco e lumeggiature rosse  
alt. cm 4; diam. cm 18,7; diam. piede cm 8,5

Sotto la base etichetta stampata "ORLANDO PETRENI/ ARREDAMENTI ARTISTICI/ FIRENZE/ VIA RONDINELLI 7R TEL. 23.782"

**Stato di conservazione:** Sbeccatura al piede; lievi sbeccature di usura all'orlo

*Earthenware, painted in red, orange, yellow, green, cobalt blue, blackish manganese, white, and red highlights*

*H. 4.8 cm; diam. 18.7 cm; foot diam. 8.5 cm*

*On the back, printed label 'ORLANDO PETRENI/ ARREDAMENTI ARTISTICI/ FIRENZE/ VIA RONDINELLI 7R TEL. 23.782'*

**Conservation status:** Chip to foot; minor wear chips to rim

€ 6.000/9.000 - \$ 7.800/11.700 - £ 4.800/7.200







La piccola coppa, dalla foggia ampia e liscia, ha un bordo dritto e poggia su un piede ad anello basso e svasato, con orlo tagliato a stecca.

L'ornato a pieno campo è realizzato con grande finezza e raffigura San Girolamo penitente nel deserto mentre, inginocchiato in prossimità di una roccia, si percuote il petto con un sasso reggendo la croce nell'altra mano.

Il corpo del santo è dipinto con cura e notevole attenzione nella resa della muscolatura, grazie alle ombreggiature in ocre e in smalto bianco. L'uso dei tocchi di bianco per dare forma ad alcuni dettagli si nota anche nella resa del Cristo sul crocifisso, delineato in solo smalto, e nel ciuffo di fiori sulla roccia alle spalle del santo. Il paesaggio con montagne impervie e paesini è invece meno accurato.

La lumeggiatura è sapientemente dosata e distribuita per dare risalto al

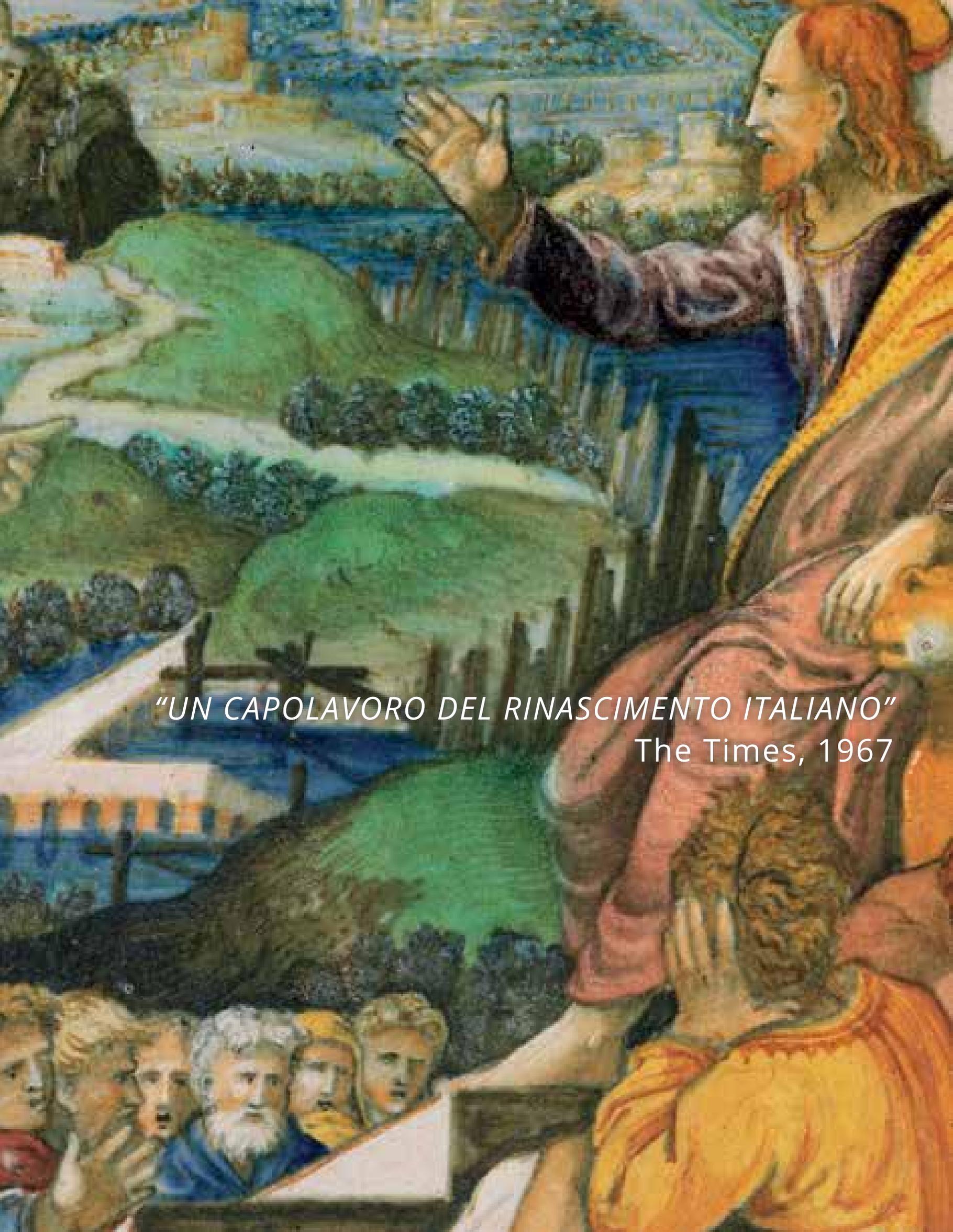
personaggio e stesa con maggior densità sul lato destro e nel cielo, quasi a seguire la luce del tramonto. La roccia collocata a incorniciare la figura del santo è anch'essa lumeggiata, evidenziando così il fondo scuro della spelonca, rifugio dell'eremita. La lumeggiatura è presente anche nel retro con una larga fascia a sottolineare l'orlo della coppa.

Il soggetto ebbe molta fortuna nella produzione ceramica istoriata e si annoverano numerosi esempi dipinti anche da pittori illustri, tra i quali lo stesso Xanto Avelli e i suoi seguaci. Un confronto vicino al nostro esemplare è conservato nella donazione Fanfani del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza<sup>1</sup>, la cui fonte è una stampa di Reverdino, incisore seguace del Bonasone, dalla quale anche il decoratore della nostra avrebbe potuto trarre ispirazione.

---

<sup>1</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1990, p. 243, n. 127.





*"UN CAPOLAVORO DEL RINASCIMENTO ITALIANO"*  
The Times, 1967

## COPPA SU ALTO PIEDE

**GUBBIO, LUSTRO FIRMATO DA MASTRO GIORGIO ANDREOLI, "1526";**

Maiolica decorata in policromia con giallo, blu, turchino, verde, rosso, arancio e bruno di manganese; lustro rosso e oro  
alt. cm 6; diam. cm 31,5; diam. piede cm 12,6

Sul retro, in lustro dorato, è dipinta la sigla "1526/M°G°"

Sul retro piccola etichetta di carta con stampa "ON LOAN FROM" e iscritta a china "The Rev.o S Berney"; grande etichetta, poco leggibile, con la seguente scritta a china "Berney collection/ The Taddea da Carrara Della Scala/ Giorgio/ After Marc Antonio from Raphael/ The portrait of Taddea della Scala (who is being led/ to the Saviour in token of her great charity as foundress/ of the great Casa di Pietà at Verona) is taken from/ a grotesque picture which is over the altar in the/ church as S. Anastasia in Verona which represents/ Mastino II (prince of Verona) Della Scala & Taddea/ da Carrara, his wife kneeling before the Virgin./ The landscape [...] the bridge to the fortress of Verona/ the Castellum Vetus, the old castle & the further parts of/ the tower seen in the distance to the right/ the Episcopal palace with its " [...] / are [...] visible/ R.S.Berney"

**Stato di conservazione:** Intatta

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in yellow, blue, turquoise, green, red, orange, and manganese; red and golden lustre*

*H. 5.3 cm; diam. 31.5 cm; foot diam. 12.6 cm*

*On the back, "1526/M°G°" painted in golden lustre*

*Small paper printed label 'ON LOAN FROM' with hand-written in black 'The Rev.o S Berney'; small label hand-written in black ink 'In Rev.o S Bernay/ '18'; larger label (hardly readable) hand-written in black ink 'Berney collection/ The Taddea da Carrara Della Scala/ Giorgio/ After Marc Antonio from Raphael/ The portrait of Taddea della Scala (who is being led/ to the Saviour in token of her great charity as foundress/ of the great Casa di Pietà at Verona) is taken from/ a grotesque picture which is over the altar in the/ church as S. Anastasia in Verona which represents/ Mastino II (prince of Verona) Della Scala & Taddea/ da Carrara, his wife kneeling before the Virgin./ The landscape [...] the bridge to the fortress of Verona/ the Castellum Vetus, the old castle & the further parts of/ the tower seen in the distance to the right/ the Episcopal palace with its " [...] / are [...] visible/ R.S.Berney"*

**Conservation status:** *In very good condition*

*An export licence is available for this lot*

€ 120.000/180.000 - \$ 156.000/234.000 - £ 96.000/144.000





La coppa, dalla foggia ampia e liscia, è orlata da un bordo appena rialzato e poggia su un piede ad anello basso e svasato.

Sul retro, la coppa presenta delle decorazioni a lustro con spirali fogliate e la marca "M°G°" della bottega di Mastro Giorgio Andreoli, associata alla data 1526<sup>1</sup>.

Sul fronte in primo piano, su una ripida scalinata sale Marta che accompagna la giovane Maria Maddalena introducendola al Cristo. Questi, benedicente, siede su un trono dai braccioli di forma leonina, collocato tra due colonne. Molti spettatori assistono alla scena mostrando perplessità: i quattro apostoli attorno al Cristo, e – in basso - due gruppi di figure ne discutono animatamente. A sinistra, una quinta è formata da una libera composizione di elementi architettonici, con archi spezzati, portali e finestre. Lo sfondo presenta un complesso

gioco paesaggistico: a sinistra un'altura con strade, porte urbane ed edifici disordinatamente collocati a diverse altezze, sormontata da una figura di erma. A destra, dietro un'ampia area pratosa col sentiero a zigzag e un forte steccato, si apre un profondo paesaggio con fiumi, una città murata dominata da un castello turrato, un'alta montagna pietrosa e un leggero profilo montuoso in lontananza. Il



Fig. 1

cielo scende alleggerendo il tono blu fino al giallo nell'incontro degli ultimi monti. Piccoli cirri nuvolosi si muovono lasciando chiare scie.

Marta, centro narrativo della composizione, porta una veste gialla con manto nerastro, permettendo così alla forza cromatica della veste blu e del manto giallo-arancio e rosso di Maddalena una superiore potenza visiva. Anche la combinazione cromatica delle vesti del Cristo ne esalta la figura: rosa, arancio e viola. L'accordo nei colori è impreziosito dall'uso dei pregiati lustri metallici in rosso e oro di Mastro Giorgio Andreoli che appone la sua marca sul retro, unitamente alla data. Con questa tecnica un finissimo tessuto di ornati arricchisce l'intera scena: profila le architetture, lumeggia cielo e montagne, decora i tessuti degli abiti delle figure fino a ingioiellare la bellezza femminile della Maddalena.

Il soggetto è ricavato dall'incisione di Marcantonio Raimondi<sup>2</sup> nota come *la Madonna della scala* (vedi fig. 1)<sup>3</sup>, tratta dalla composizione eseguita dopo la morte di Raffaello da Giulio Romano e Giovanni Francesco Penni e terminata da Perino del Vaga per la lunetta della cappella di Trinità dei Monti a Roma<sup>4</sup>.

L'incisione è utilizzata integralmente per quanto riguarda i personaggi, salvo per lo stile dei volti, alcuni resi più anziani. Il paesaggio e le architetture, invece, si discostano dal modello, lasciandoci intravedere sullo sfondo un ampio scorcio incorniciato da alcune architetture classiche, secondo il gusto della pittura su maiolica.

Ad oggi questo rimane un esempio insuperato di rigore tecnico formale e di stile pittorico: sono infatti veramente rari i piatti di qualità artistica paragonabile.

La datazione della nostra coppa s'inserisce nel periodo in cui la bottega di Mastro Giorgio Andreoli a Gubbio produce alcuni dei suoi massimi capolavori, e in cui vediamo variamente impiegati sia il raffinato Nicola, che li

porta a lustrare le sue opere, sia altri pittori probabilmente attivi nella bottega<sup>5</sup>. Timothy Wilson ricorda questa coppa come parte di un gruppo di piatti a lustro di grande qualità prodotti dalla bottega di Gubbio negli anni Venti del '500<sup>6</sup>, tutti marcati a lustro "M°G°" e datati "1526"<sup>7</sup>, ritenendo che tutti i pezzi siano stati prodotti e lustrati nella bottega di Mastro Giorgio. A questa serie associa anche un piatto datato "1524"<sup>8</sup> con scena biblica, attribuito poi da Sannipoli<sup>8</sup> al pittore di

Fetonte<sup>9</sup>. Wilson sottolinea come la stesura risenta di una sorta di manierismo pittorico, evidente per esempio nel disegno dei nasi dalla linea dritta, e ne riconosce alcune caratteristiche stilistiche vicine alla mano del pittore Nicola da Urbino, presente in quegli anni a Gubbio insieme a numerosi altri<sup>10</sup>.

Il confronto con le opere certe di Nicola<sup>11</sup>, o con opere a lui attribuite, si concentra sui dettagli stilistici coerenti, che sono qui ben evidenti nei profili dei volti, nelle mani e nelle architetture. È quindi nella cerchia del maestro che s'inserisce l'opera del pittore sopra individuato.

La nostra opera è stata recentemente pubblicata da Claudio Paolinelli per illustrare come la stessa incisione fosse variamente interpretata o usata all'interno delle singole botteghe<sup>12</sup>. Il raffronto è fatto con un piatto raffigurante la stessa scena, ma con personaggi modificati rispetto all'incisione di Raimondi da Raffaello, come spiega l'iscrizione sul retro, che specifica: *"La Regina di Sabba..."*. Altri piatti sui quali ricorre la medesima incisione, ma rielaborata in maniera sempre diversa, sono ricordati da Paolinelli, con particolare riferimento al grande piatto della collezione Wallace<sup>13</sup>.

Un'altra coppa con lo stesso soggetto figurativo, conservata al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo<sup>14</sup> e firmata "Fabriano/ 1527", fu per lungo tempo attribuita alla mano di Nicola. Nel 2003 Ivanova ha ribadito questa attribuzione.

La coppa è stata citata anche da Carmen Ravanelli Guidotti in relazione allo studio delle incisioni da Raffaello e al loro utilizzo nella maiolica italiana<sup>15</sup>.

L'opera è dunque, con quelle che seguono (lotti 35 e 36 di questo catalogo), tra gli oggetti di maggior interesse nella storia della manifattura eugubina e nell'ambito del complesso lavoro di riconoscimento delle personalità pittoriche che vi lavorarono<sup>16</sup>.

L'oggetto, noto agli studiosi perché pubblicato nella collezione Adda<sup>17</sup>, passò nel 1967 a Cyril Humphris<sup>18</sup>, il quale, nella documentazione allegata al piatto, ci informa circa la precedente provenienza, e cioè la collezione Berney. La scritta sull'etichetta apposta sul retro testimonia l'entusiasmo di questo collezionista: Berney infatti scrive che la Maddalena cela il ritratto di Taddea della Scala, giustificandone l'attribuzione con la presenza sullo sfondo della rocca di Verona. Ipotizziamo che si volesse giustificare con un'ispirazione veneta<sup>19</sup> la presenza di Xanto Avelli a Gubbio, oppure semplicemente leggere un'esaltazione in chiave simbolica della scena di Raffaello, associando la supposta "Madonna della Scala" alla gentildonna veronese.

<sup>1</sup> La manifesta molteplicità dei pittori attivi nella decorazione delle ceramiche datate tra gli anni 1520-1530 prova che si tratta di una marca più che di una firma (WILSON-SANI 2006, pp. 176-177, cui rimandiamo anche riguardo alle perplessità sul trasporto delle maioliche istoriate a Gubbio perché ivi venissero lustrate).

<sup>2</sup> BARTSCH XIV, p. 64, n. 45 (51).

<sup>3</sup> Per la confusione riguardo al soggetto dell'incisione si veda quanto scritto da SHOEMAKER 1984, p. 172, n. 56. Il Vasari menziona l'incisione nella vita di Marcantonio come "Nostra Signora ascende la scalinata del Tempio, dopo Raffaello dal disegno di Giulio Romano per la Cappella di Santa Trinità dei Monti a Roma".

<sup>4</sup> KUBE 1976, n. 68.

<sup>5</sup> Wilson ritiene che i pezzi datati "1524" e quelli datati "1526", che mostrano caratteristiche stilistiche molto prossime e sono chiaramente influenzati da Nicola da Urbino, siano stati eseguiti e arricchiti con lustrini nella manifattura eugubina (WILSON 1996, pp. 317-318).

<sup>6</sup> WILSON 1996, p. 317, n. 129.

<sup>7</sup> Si tratta del piatto con *Diana e Atteone* della Wallace Collection di Londra e di quello con *Salomè che danza al cospetto di Erode* dell'Ashmolean Museum di Oxford.

<sup>8</sup> Il piatto è stato recentemente pubblicato da Sannipoli in SANNIPOLI 2010, pp. 180-181, n. 2.36.

<sup>9</sup> Il nome del pittore deriva dall'attribuzione proposta da Carola Fiocco e Gabriella Gherardi di un gruppo di piatti datati tra il 1524 e il 1527, e basata sul confronto con un tondino conservato al Museo Comunale di Gubbio raffigurante *il mito di Fetonte* (FIOCCO-GHERARDI 1995, p. 39).

<sup>10</sup> Tra questi ricordiamo il pittore Giovanni Luca, ma anche Francesco Xanto Avelli, che in quell'anno risulta però essersi già allontanato dalla città umbra (MALLET 2008, pp. 55-69, nn. 4-12, databili tra il 1524 e il 1526), ma che sappiamo non aver rinunciato al lustro nei suoi piatti, come dimostra ad esempio la coppa con Isacco e Giacobbe datata 1529 del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza (FIOCCO-GHERARDI 2007, p. 301, fig. 4) e le altre

opere ad essa affiancate nel saggio delle studiose faentine. Tra questi ricordiamo il pittore Giovanni Luca, ma anche Francesco Xanto Avelli, che in quell'anno risulta però essersi già allontanato dalla città umbra (MALLET 2008, pp. 55-69, nn. 4-12, databili tra il 1524 e il 1526), ma che sappiamo non aver rinunciato al lustro nei suoi piatti, come dimostra ad esempio la coppa con Isacco e Giacobbe datata 1529 del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza (FIOCCO-GHERARDI 2007, p. 301, fig. 4) e le altre opere ad essa affiancate nel saggio delle studiose faentine.

<sup>11</sup> Per esempio i piatti del Servizio di Isabella d'Este. Su Nicola da Urbino, sul riconoscimento della sua nascita urbinata e sull'emancipazione dalla sua sovrapposizione al "Pellipario", si veda NEGRONI 1985, 1, pp. 13-20.

<sup>12</sup> PAOLINELLI 2012, p. 125, n. 35, e gli altri esemplari citati.

<sup>13</sup> MEZZANOTTE-MELONI-SENIGALIESI 1997, tav. 3..

<sup>14</sup> IVANOVA 2003, p. 62, n. 30. La coppa era stata pubblicata da Ballardini nel *Corpus* già nel 1933 (cat. 215, pp. 115, 207-208).

<sup>15</sup> RAVANELLI GUIDOTTI in DAL POGGETTO 1983, p. 463, n. 2.

<sup>16</sup> Esiste infatti una letteratura alquanto nutrita su quest'opera e, di conseguenza, sulle due opere che seguono in questo stesso catalogo. Il già citato Wilson (WILSON 1996, p. 317, n. 129) che individua un primo gruppo di opere a lustro nel quale include anche la coppa che segue con Giuseppe che spiega i sogni al faraone. John Mallet (MALLET-DREIER 2008) che ritiene che anche la coppa 36 sia opera dello stesso pittore, e infine lo stesso Mallet (MALLET 2010) che estendendo l'attribuzione suggerisce il nome di pittore di Enea in Italia, basandosi sul piatto pubblicato da Carmen Ravanelli Guidotti (RAVANELLI GUIDOTTI 1985, pp.138-139, n. 104).

<sup>17</sup> RACKHAM 1959, p. 110, n. 394, tav. 174.

<sup>18</sup> HUMPHRIS 1967, n. 50.

<sup>19</sup> La possibilità di un'opera giovanile di Xanto Avelli non fu del tutto esclusa da Rackham, che però considera più opportuna l'attribuzione all'allora "Pellipario".



35

## COPPA

**URBINO, PITTORE VICINO A NICOLA DI GABRIELE SBRAGHE, 1526-1528 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con giallo, arancio, blu, verde, bianco e bruno di manganese  
alt. cm 4,5; diam. cm 27,1; diam. piede cm 11,9

Sul retro della coppa, sotto il piede, iscrizione dipinta in blu "Come io sefe die chiari/ linsonia afarauone/ desete uache magre/ e sete grase"

Numero "79" e simbolo inciso nello smalto

**Stato di conservazione:** Intatta, fatta eccezione per alcune sbeccature all'orlo del piede

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in yellow, orange, blue, green, white, and manganese*

*H. 4.5 cm; diam. 27.1 cm; foot diam. 11.9 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'Come io sefe die chiari/ linsonia afarauone/ desete uache magre/ e sete grase'*

*Number '79' and symbol incised in the glaze*

**Conservation status:** *In very good condition, with the exception of some chips to foot rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 25.000/35.000 - \$ 32.500/45.500 - £ 20.000/28.000







La coppa mostra un cavetto dalla foggia ampia e liscia orlato da un bordo appena rialzato, e poggia su un piede ad anello basso e svasato.

La scena è tratta puntualmente dal dipinto di Raffaello per le Logge Vaticane raffigurante *Giuseppe che spiega il sogno al faraone*. La fonte incisoria al momento non ci è nota, e poiché le uniche incisioni che raffigurano tale episodio sono datate già alla fine del '500 si potrebbe pensare a una visione diretta, da parte dell'artista, delle Logge o dei disegni di Raffaello.

L'episodio è descritto nella Bibbia (*Genesi* 41, 25-31); poiché il faraone

aveva fatto ben due sogni senza che i suoi consiglieri fossero riusciti a interpretarli in modo plausibile, fu introdotto a corte l'ebreo Giuseppe quale esperto. Quando il faraone raccontò di aver sognato sette vacche magre che divoravano sette vacche grasse e sette spighe aride che consumavano altrettante spighe grasse, Giuseppe spiegò che stava per scatenarsi sul paese una carestia: a sette anni di abbondanza, ne sarebbero seguiti altrettanti di carestia, ed era dunque il caso di preparare i magazzini per far fronte a questa sciagura.

La scena mostra il faraone seduto e, in alto, sopra la sua testa, due riserve

circolari con le immagini dei sogni. Di fronte Giuseppe, e alle sue spalle tre dignitari di corte che discutono animatamente.

Lo stile del pittore è quello di Nicola Gabriele Sbraghe detto Nicola da Urbino. I volti allungati, i profili sottolineati in bruno di manganese, i piccoli occhi resi in nero con un piccolo tocco di bianco, lo scorcio di paesaggio visto attraverso la finestra: ogni cosa ricorda il maestro urbinato, anche se il raffronto con gli esemplari firmati, senza dubbio a lui attribuibili, non convince del tutto.

Questo piatto è esemplare per una rapida rilettura della storia degli studi sulla maiolica marchigiana del '500. Nella collezione Charles Damiron<sup>1</sup> l'opera era attribuita all'artista, chiamato allora Nicola Pellipario<sup>2</sup>, e datata verso il 1530. Bernard Rackham, nel suo studio sulla collezione Adda<sup>3</sup>, per il modo di dipingere i volti e di stendere i colori l'uno sopra l'altro ipotizzava la mano di Francesco Xanto Avelli, sotto l'influenza di Nicola Pellipario.

È probabile che l'oggetto sia passato in asta nel 1965<sup>4</sup>, dal momento che lo ritroviamo poi pubblicato nel catalogo della collezione dell'antiquario londinese Humphris nel 1967 con la stessa proposta attributiva di Rackham, anche riguardo alla scritta sul retro del piatto, vicina ai modi di Xanto Avelli.

Oggi, alla luce dei nuovi studi riguardo all'esistenza di altre importanti personalità pittoriche nel Ducato di Urbino negli anni compresi tra il 1525 e il 1530, è d'obbligo una certa prudenza attributiva. È indubbio che la suggestione derivante dalla visione dell'opera porti ad ascriverla a un pittore molto prossimo a Nicola da Urbino, ma la lunga iscrizione sul retro con le lettere così ordinate e il modo di delineare la "e" corsiva con un ricciolo verso l'alto non portano con certezza né a Nicola, né all'Avelli.

Quello che colpisce è la fedeltà alla fonte nella realizzazione della maiolica, che ritroviamo anche in oggetti attribuiti a Nicola da Urbino ispirati ai cartoni per arazzi commissionati a Raffaello Sanzio da Leone X, a noi noti attraverso le incisioni di Agostino Veneziano. Si tratta del piatto nella collezione del British Museum con *La conversione di Sergio Paolo*<sup>5</sup> e

di quello con il medesimo soggetto delle Civiche Raccolte di Arte Applicata del Castello Sforzesco<sup>6</sup>: in entrambi i piatti la scritta ai piedi del trono spiega l'episodio evangelico nel quale l'apostolo converte il proconsole dell'Asia. Dal confronto, emerge l'influenza di Nicola di Gabriele Sbraghe, così come in alcune opere dell'Avelli realizzate in quel periodo storico<sup>7</sup>.

Timothy Wilson (che ringraziamo) ci ha suggerito l'evidente vicinanza di quest'opera con la splendida coppa che precede (lotto 34 di questo catalogo).

L'associazione con il "*gruppo del 1526*" a cui abbiamo accennato nella scheda precedente deriva, come abbiamo visto, dal confronto con un piatto con soggetto biblico, opera di un pittore attivo nella manifattura eugubina di Mastro Giorgio<sup>8</sup>.

Il piatto di confronto mostra notevoli analogie anche con la coppa in analisi. Il volto del giovane inginocchiato e quello dell'altro personaggio dipinto sul lato destro rivelano forti affinità con quello del protagonista della nostra opera; analogamente il volto del faraone s'avvicina a quello del personaggio più anziano del piatto di confronto.

La coppa s'inserisce pertanto a pieno titolo nel gruppo di opere che John Mallet assegna alla mano di un unico pittore, spesso confuso con Nicola da Urbino per la forte vicinanza stilistica con il maestro urbinato, e che lo studioso inglese chiama "*pittore di Enea in Italia*"<sup>9</sup>.

La coppa in analisi potrebbe pertanto costituire un fondamentale esempio di opera non lustrata, o non ancora lustrata, del pittore di Fetonte o del pittore di Enea in Italia.

Resta comunque indiscutibile che l'attribuzione troverà nella scritta presente sul retro una validissima testimonianza della calligrafia del pittore stesso.

Le notizie che abbiamo sulla provenienza dell'oggetto, in parte già indicate, sono le seguenti: esso è dato come presente nelle collezioni Damiron<sup>10</sup> e H.S. Reitlinger<sup>11</sup>, fu quindi venduto nel 1938<sup>12</sup> e poi nel 1954<sup>13</sup>, per entrare a far parte della collezione Adda; di qui, con la vendita della celebre raccolta<sup>14</sup>, la coppa passò poi nella collezione Cyril Humphris nel 1967<sup>15</sup>.

<sup>1</sup> CHOMPRET 1949, ristampa 1986, p. 120, n. 945.

<sup>2</sup> Per un definitivo riconoscimento della personalità di Nicola di Gabriele Sbraghe, si veda NEGRONI 1996; per lo studio sull'errata identificazione con il Pellipario, si vedano MALLET 1987, p. 284; WILSON 1993B, p. 192, n. 1; WILSON 1999, p. 212.

<sup>3</sup> RACKHAM 1959, p. 120, n. 418, tav. 188a.

<sup>4</sup> ADDA SALE 1965.

<sup>5</sup> THORNTON-WILSON 2009, pp. 239-240, n. 146.

<sup>6</sup> WILSON in AUSENDA 2000, pp. 186-188, n. 196.

<sup>7</sup> Interessante, in merito, quanto detto da Mallet riguardo a un'eventuale collaborazione tra i due nella realizzazione del servizio Lonardi nel 1532 (MALLET 2007, p. 36 e nota 181).

<sup>8</sup> WILSON 1996, pp. 317-319; SANNIPOLI 2010, pp. 180-181, n. 2.36.

<sup>9</sup> MALLET 2010, pp. 17-19, fig. E e fig. F. Per la letteratura di riferimento si veda quanto detto nella scheda che precede (lotto 34) alla nota 16.

<sup>10</sup> CHOMPRET 1949, ristampa 1986, p. 120, n. 945; RACKHAM 1959, p. 120, n. 418, tav. 188a.

<sup>11</sup> RACKHAM 1959, p. 120, n. 418, tav. 188a.

<sup>12</sup> SOTHEBY'S, Londra 16 giugno 1938, lotto 31.

<sup>13</sup> SOTHEBY'S, Londra 27 aprile 1954, p. 21.

<sup>14</sup> ADDA SALE 1965.

<sup>15</sup> HUMPHRIS 1967, n. 60.

36

## COPPA

### URBINO, BOTTEGA DI NICOLA DI GABRIELE SBRAGHE, 1530-1535 CIRCA

Maiolica decorata in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bianco e bruno di manganese nei toni del marrone e del nero  
alt. cm 3,5; diam. cm 25,5; diam. piede cm 10,9

Sul retro sotto il piede iscrizione in corsivo "Circero Glauch. In./ Cantatrice" e simbolo

Numero manoscritto "5335" ripetuto due volte sul lato del piede

**Stato di conservazione:** Sbeccatura sull'orlo in alto a destra

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, white, and brownish and blackish manganese*

*H. 3.5 cm; diam. 25.5 cm; foot diam. 10.9 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'Circero Glauch. In./ Cantatrice' and a symbol*

*Two numbers '5335' hand-written on the side of the foot*

**Conservation status:** *Chip to rim at 1 o'clock*

*An export licence is available for this lot*

€ 30.000/40.000 - \$ 39.000/52.000 - £ 24.000/32.000





La coppa, poggiante su piede ad anello molto basso, ha cavetto largo, tesa alta e stretto bordo estroflesso. La decorazione istoriata interessa l'intera superficie del cavetto. Sul verso, decorato da linee concentriche gialle a sottolineare i profili, è delineata all'interno del piede la scritta "*Circero Glauchio. In./ Cantatrice*".

La scena mostra Circe seduta davanti al suo palazzo, raffigurato secondo i dettami dell'architettura rinascimentale, a colloquio con Glaucio, appoggiato al fusto di un albero. Alle spalle dell'uomo un albero dal tronco ricurvo chiude la scena. Sullo sfondo, un paesaggio marino con una scogliera e una città turrita: lo stretto è quello che sorveglia il confine tra la Sicilia e la terraferma, e la città potrebbe essere l'antica Zancle (Messina) o Reggio Calabria.

In Ovidio (*Ov., Met., XIII-XIV*) lo scenario è familiare: il palazzo di Circe, figlia del Sole, si leva su colli erbosi nelle acque del Tirreno, e Glaucio, un pescatore, ha percorso un lungo tratto di mare per venire a colloquio con la maga: in questa raffigurazione egli è ancora umano, non si è ancora mutato in divinità marina. Glaucio ama Scilla, che però non si lascia persuadere a cedergli: per il "dio-pescatore", alla ricerca di una formula d'amore, la soluzione è quella di rivolgersi a Circe. A questo punto, però, è la dea figlia del Sole che desidera Glaucio: per questo gli offre di assecondare con un solo gesto chi lo ama e, contemporaneamente, di vendicarsi di chi lo disprezza. Il giovane rifiuta e ciò fa infuriare la maga, che mormorando un sortilegio muta la rivale in un mostro. Questo però non gli serve a ottenere il favore di Glaucio, che invece fugge piangendo la perdita dell'amata<sup>1</sup>.

Il soggetto è dipinto con una copiosa quantità di materia: il manganese abbonda ed è quasi a rilievo, ma anche il blu del mare che si fonde con le montagne è abbondante, steso con pennellate parallele. Il verde dell'erba è invece diluito e mosso da sottilissime pennellate scure, mentre il terreno è reso in ocra, come pure i capelli delle figure e il manto di Circe. Il tendaggio che chiude la scena sulla sinistra è realizzato in verde ramina scuro, lumeggiato con giallo antimonio. Su un tale sfondo le figure risultano quasi eteree, dalle forme elegantemente allungate, di colore chiaro, con muscolatura lumeggiata in bianco e con lievi ombreggiature ocra; i volti e i tratti fisiognomici sono invece sottolineati da una sottile linea scura. Il cielo sullo sfondo è movimentato da una nuvola scura sagomata con piccole volute a chiocciola. Protagonisti, insieme ai personaggi, sono un albero dal tronco sinuoso, molto nodoso alla base, e l'architettura, con il fornice alto e scuro, gli ampi cornicioni e la finestra a occhio, chiusa da una barra a croce, realizzata in smalto stannifero.

Le affinità con oggetti ormai unanimemente attribuiti al pittore marchigiano<sup>2</sup> sono molte: *il piatto con donna, unicorno e cavaliere* del Museo Correr, per

esempio, ci ricorda, per la posa e l'atteggiamento delle figure<sup>3</sup>, la scena raffigurata sulla nostra coppa.

La stessa quinta architettonica è presente invece nel piatto con scena biblica, lustrato a Gubbio e datato "1524", di cui abbiamo diffusamente parlato nelle schede che precedono (vedi lotti 34 e 35 di questo catalogo): tale piatto fa comunque parte di una serie probabilmente dipinta nella bottega di Mastro Giorgio da pittori prossimi a Nicola da Urbino<sup>4</sup>.

Di grande interesse infine il confronto con una coppa ad orlo estroflesso del Museo Civico Medievale di Bologna<sup>5</sup> che reca sul verso l'iscrizione "*quando Aenea uenit in Italia*". L'opera condivide con quella in esame forma, materia e stile pittorico: si vedano il modo di sottolineare i volti con un tratto scuro, i capelli disposti sul capo delle figure maschili a formare un ciuffo allungato sulla fronte e le braccia affusolate che terminano in mani allungate, ma anche la coincidenza nel modo di dipingere le architetture e soprattutto la presenza del tendaggio verde, foderato di giallo, che mostra notevoli affinità con quello presente sulla coppa in esame. Ravanelli Guidotti proponeva per questo oggetto un'attribuzione alla bottega di Guido Durantino e al periodo cronologico compreso tra il 1528 e il 1530; tuttavia, la studiosa ricordava come la scritta sul retro, secondo Liverani, richiamasse quella di alcuni piatti attribuiti a Nicola da Urbino<sup>6</sup>. Nella stessa scheda Ravanelli Guidotti rammentava come Polidori avesse a suo tempo assegnato la coppa del museo bolognese alla paternità di Nicola da Urbino, all'epoca chiamato ancora Pellipario<sup>7</sup>.

Proprio in base a questo confronto John Mallet ha recentemente asserito<sup>8</sup> che questo piatto sia dello stesso pittore qui ricordato per i lotti 34 e 35, e ha avanzato il nome di "*pittore di Enea in Italia*".

Timothy Wilson, dal canto suo, ci ha detto di ritenere che tale piatto sia più vicino nello stile a quello di Nicola rispetto agli altri due.

Importante a questo punto l'analisi della calligrafia sul verso della nostra coppa. La "c" allungata, a capoverso, posta a racchiudere quasi l'intera frase e la "h" con astina molto alta ci ricordano il piatto bolognese con *Enea in Italia*. La sigla di bottega posta alla fine dell'iscrizione, pur se con alcune variazioni, ci pare simile a quella presente nel *piatto con Astolfo*, oggi in una collezione tedesca, attribuito a Nicola da Urbino, che presenta anche una grafia simile a quella del nostro esemplare<sup>9</sup>.

La coppa apparteneva alla collezione Adda<sup>10</sup>, nel cui catalogo è pubblicata come piatto urbinato databile al 1530 circa per le affinità con un pezzo del servizio con stemma Montmorency attribuito alla bottega di Guido Durantino<sup>11</sup>, e proveniente dalla collezione Henry Harris<sup>12</sup>.

Anch'essa passò da Humphris nel 1967 in occasione della mostra dedicata agli oggetti provenienti dalla collezione Adda<sup>13</sup>.



<sup>1</sup> Il mito presenta alcune varianti ed è stato interpretato in più modi a partire dalla grecità fino a Ovidio e infine in Dante.

<sup>2</sup> MALLETT 2007 pp. 216-236.

<sup>3</sup> BARBE 2011, p. 167, tav. P. Sono numerosi gli esemplari pubblicati in questo testo nei quali riscontriamo affinità stilistiche, come ad esempio il corpo della statua nel n. 64, p. 122, e lo scorcio di paesaggio nel riquadro in alto a destra nel n. 72, p. 131. I toni e le scelte cromatiche insolitamente scure nel n. 70, p. 129, quest'ultimo assegnato genericamente a Urbino attorno agli anni Trenta del '500.

<sup>4</sup> SANNIPOLI 2010, p. 180, n. 2.36.

<sup>5</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1985, pp. 138-139, n. 104.

<sup>6</sup> LIVERANI 1955, p. 12, dove lo studioso afferma come la maniera pittorica riveli l'avvio della conclusione della parabola artistica del pittore; LIVERANI 1960, p. 139, tav. LXII; LIVERANI 1965, p. 139, tav. VII.

<sup>7</sup> POLIDORI 1959, p. 52, fig. 7.

<sup>8</sup> MALLETT 2010, e bibliografia relativa.

<sup>9</sup> Il piatto è stato pubblicato a confronto del piatto del British Museum di Londra raffigurante *"il sacrificio a Diana"*, attribuito al periodo tardo dell'opera di Nicola (WILSON 2007, pp. 251 e sgg.; THORNTON-WILSON 2009, n. 147).

<sup>10</sup> RACKHAM 1959, pp. 119, n. 416, tav. 189b.

<sup>11</sup> BALLARDINI 1932, figg. 357-364.

<sup>12</sup> SOTHEBY'S, Londra 20 giugno 1950, lotto 100.

<sup>13</sup> HUMPHRIS 1967, n. 59.

37

## COPPA

### CASTEL DURANTE O URBINO, 1520-1525

Maiolica decorata in policromia con blu, giallo, arancio, rosso, bianco e bruno di manganese nei toni del nero

alt. cm 4,7; diam. cm 21; diam. piede cm 9

Sul retro etichetta lacunosa con scritta in inchiostro "...-94... ART.30/...BIO...CENTUR/ BARON DE ROTH.../COLLECTION"; altra etichetta stampata, con numeri in inchiostro "S.B. Lot No. 947/ Art. No. 30"

**Stato di conservazione:** Intatto; sbeccature da usura all'orlo con cadute di smalto che lasciano intravedere la terracotta color camoscio scura e i segni di lavorazione al tornio

*Earthenware, painted in blue, yellow, orange, red, white, and blackish manganese*

*H. 4.7 cm; diam. 21 cm; foot diam. 9 cm*

*On the back, label hand-written in ink '...-94... ART.3/...BIO...CENTUR/ BARON DE ROTH.../COLLECTION'; printed label with hand-written in ink 'S.B. Lot No. 947/ Art. No. 30'*

**Conservation status:** *In very good condition; wear chips to rim with some glaze losses through which one can see the dark buff earthenware body and the wheel marks*

€ 40.000/60.000 - \$ 52.000/78.000 - £ 32.000/48.000







La coppa, su basso piede, presenta sul recto una decorazione che interessa l'intera superficie: essa ritrae un condottiero con un elmo da parata ornato da volute fogliate e dotato di una visiera a forma di mascherone: il ritratto maschile è di un giovane, raffigurato di profilo, che indossa, sopra una camicia pieghettata, una lorica sulla quale s'intravede un decoro a rilievo. Tutt'intorno corre un nastro, ad andamento sinuoso, sul quale si legge il nome "ASTOLFO" in lettere capitali.

Il volto è reso in bianco sopra bianco per rendere l'incarnato chiaro, quasi traslucido; lo sguardo pacato e la bocca semiaperta danno l'impressione di una quiete che contrasta con la figura di guerriero. L'elmo, la lorica e la camicia emergono grazie a sapienti pennellate e ad un'accorta sovrapposizione dei colori che rendono perfettamente il chiaroscuro. La figurina spicca su un fondo interamente dipinto di blu. Si ritiene che l'elmo indossato dal personaggio sia stato inventato da Verrocchio o da Leonardo: era un copricapo diffuso sulle monete o sulle medaglie con ritratti "all'antica", ma anche in incisioni e nielli<sup>1</sup>. Poiché ci piace pensare che il pittore, nel dipingere il personaggio qui raffigurato, si sia ispirato al paladino di Carlo Magno protagonista di imprese memorabili nelle grandi opere epiche del Rinascimento, la fonte d'ispirazione letteraria sarebbe da ricondurre agli anni tra il 1483 e il 1532, arco cronologico in cui sono compresi sia l'Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo<sup>2</sup> che l'Orlando il Furioso di Ludovico Ariosto<sup>3</sup>: Astolfo personaggio dal carattere impulsivo, è protagonista di imprese memorabili in entrambe le opere<sup>4</sup>.

Le coppe di questa tipologia sono numerose e si presentano con caratteri morfologici e stilistici differenti, a conferma della diffusione e del successo

di questa foggia con ritratti maschili e femminili: oggetti analoghi sono presenti in molti musei italiani e stranieri.

Il lavoro di confronto ci porterebbe ad avvicinare l'opera alla coppia di coppe con "Ruggero" e "Filomena" conservata al Metropolitan Museum of Art di New York<sup>5</sup> databili al primo quarto del XVI secolo e ricondotte alle botteghe artigiane attive in particolare a Castel Durante, l'attuale Urbania.

Jörg Rasmussen nel 1989<sup>6</sup> ha individuato e attribuito al Maestro Giovanni Maria Vasaro dodici piatti decorati con ritratti di profilo di tipo analogo, conservati in importanti collezioni private e museali, rigettando la tradizionale attribuzione a Nicola di Urbino<sup>7</sup>, e retrodatando la serie agli anni 1510-1520. Proprio in questa serie è pubblicato il nostro esemplare<sup>8</sup>, segnalato come proveniente dalla collezione William Randolph Haerst di New York e all'epoca con collocazione sconosciuta<sup>9</sup>.

Lo stesso Rasmussen nel presentare un altro piatto della stessa collezione Lehman<sup>10</sup> con il ritratto di "Livia Bella", tipologicamente affine, lo attribuisce invece al "Pittore in Castel Durante", datandolo agli anni Trenta del '500, distinguendo pertanto già due serie, con attribuzione a due pittori diversi. Alcuni studiosi, tuttavia, preferiscono mantenere comunque per questa tipologia di opere l'attribuzione al "Pittore in Castel Durante" mantenendo la datazione agli anni Venti del secolo XVI<sup>11</sup>.

Thornton e Wilson nel recente catalogo del British Museum, considerando che nessuna di queste attribuzioni possa essere ritenuta definitiva, raggruppano con grande perizia la serie con sette coppe con ritratti femminili e undici con ritratti maschili, cui va associato un frammento del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> Un valido esempio è costituito dalle incisioni di Virgil Solis (1514-1562) raffiguranti fregi con personaggi dell'antichità o busti, di cui alcuni con elmi di fantasia che richiamano molto da vicino quelli rappresentati nelle coppe durantine, riassumendo in un certo senso quello che era un canone estetico anche cronologicamente precedente. Per una corretta bibliografia si veda il recentissimo THORNTON-WILSON 2009, p. 347, nota 1. Tuttavia, ci pare giusto ricordare anche gli splendidi elmi degli armaioli lombardi del secolo XVI, che non dovevano essere sconosciuti al Ducato di Urbino.

<sup>2</sup> Nel 1481 il poema era di certo già giunto al canto XXVII del libro II; probabilmente erano già stesi tutti i 60 canti compresi nella perduta edizione reggiana del 1483. La terza parte, rimasta interrotta alla ottava 26 del canto IX, vide la luce solo dopo la morte del poeta, nel 1495.

<sup>3</sup> Complesse sono le fasi di elaborazione del poema, che fu rivisto e pubblicato tre volte dall'autore (Ferrara, 1516, 1521, 1532), in un'evoluzione dei mezzi espressivi in cui centrale è la conversione linguistica. L'elaborazione dell'opera occupa una ventina d'anni: la prima notizia della sua composizione è contenuta in una lettera del gennaio 1507 di Isabella d'Este Gonzaga, in cui la marchesa riferisce della visita di Ariosto, che le avrebbe letto parte

dell'opera in lavorazione. La prima edizione in 40 canti fu pubblicata nel 1516; la seconda, ancora in 40 canti, nel 1521; la terza, aumentata di 6 canti, nel 1532.

<sup>4</sup> Un'altra possibile fonte avrebbe potuto essere Il Guerrin Meschino di Andrea da Barberino (1370-data ignota) pubblicato nel 1473, in cui si parla di Astolfo.

<sup>5</sup> Recentemente pubblicati nella scheda di THORNTON 2008, in BAYER 2008, a cura di, p. 81, nn. 14a e 14b.

<sup>6</sup> RASMUSSEN 1989, pp. 244-245, di questi i nn. 63.8 e 63.12, uno dei quali è di recente transitato sul mercato (SOTHEBY'S, Londra 6 dicembre 2011).

<sup>7</sup> FALKE 1917, COLS 13-16; seguito con qualche riserva da RACKHAM 1940, p. 182, e ancora da HAUSMANN 1972, p. 259.

<sup>8</sup> RASMUSSEN 1989, p. 245, fig. 63.9.

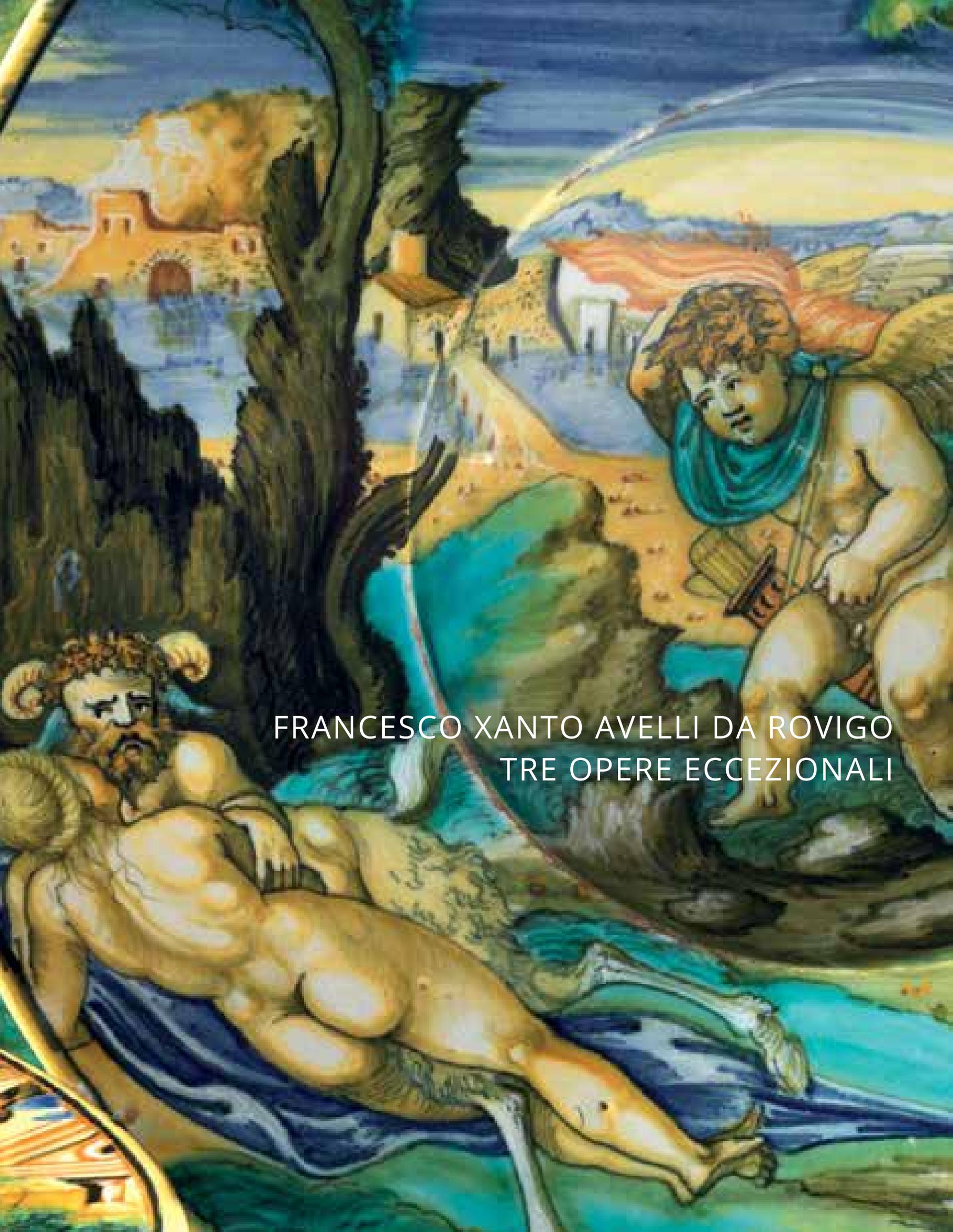
<sup>9</sup> La coppa fu venduta alla Sotheby's di Londra nel maggio del 1963.

<sup>10</sup> RASMUSSEN 1989, p. 120, n. 71.

<sup>11</sup> FIOCCO-GHERARDI 1997, pp. 19-27.

<sup>12</sup> THORNTON-WILSON 2009, n. 204. A tale scheda rimandiamo per il riferimento bibliografico dei singoli oggetti.





FRANCESCO XANTO AVELLI DA ROVIGO  
TRE OPERE ECCEZIONALI

## PIATTO

**URBINO O ALTRO CENTRO DEL DUCATO DI URBINO, FRANCESCO XANTO AVELLI, 1528-1529**

Maiolica decorata in policromia, con arancio, giallo, verde, blu, bianco di stagno e bruno di manganese nei toni del nero, del marrone e del viola  
alt. cm 3,4; diam. cm 28; diam. piede cm 10

Sul retro, sotto il piede, iscrizione "morte di Egioo Y"

**Stato di conservazione:** Sul retro tracce di un antico restauro con graffe metalliche a fermatura di una felatura profonda, risolta con restauro archeologico

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, tin white, blackish and brownish manganese, and manganese purple*

*H. 3.4 cm; diam. 28 cm; foot diam. 10 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'morte di Egioo Y'*

**Conservation status:** *On the back, remains of old restoration of a heavy hairline crack fixed with metal clips, now consolidated using archaeological restoration*

*An export licence is available for this lot*

€ 150.000/180.000 - \$ 195.000/234.000 - £ 120.000/144.000





Il piatto ha cavetto profondo e larga tesa appena inclinata. L'orlo sul retro presenta tre filetti incisi circolari. Poggia su un basso piede privo di anello.

Nel nostro piatto Francesco Xanto Avelli interpreta il mito con grande maestria narrativa: al centro campeggia Pizia<sup>1</sup>, che tiene in mano la patera delle offerte; a sinistra appare la nave di Teseo, riconoscibile perchè vestito di verde; a destra lo stesso Teseo assiste alla caduta del padre, raffigurato nella parte alta del piatto mentre compie il tragico gesto.

Come spesso avviene nei lavori del pittore rodigino, anche in questo caso si riconosce l'uso di più incisioni. La nave è tratta da un particolare dell'incisione del *Ratto di Elena* di Marco Dente (1493-1527) da Raffaello Sanzio<sup>2</sup> (vedi fig. 1). Per la figura della Pizia si potrebbe pensare a una delle figure derivate dalla Cappella Sistina e divulgate per stampa<sup>3</sup>; ci pare però di riscontrare una somiglianza nel corpo della Pizia con quello di Vulcano raffigurato in un piatto del Walters Museum of Art di Baltimora<sup>4</sup>, assegnabile al periodo compreso tra il 1528 e il 1532<sup>5</sup>. Carmen Ravanelli Guidotti nel suo saggio su alcune opere inedite o poco note di Xanto Avelli, presentando il piatto in esame aveva già ipotizzato che la figura potesse essere stata tratta dall'incisione

del Maestro del Dado con *Ercole che scaccia l'invidia dal Parnaso*: la posizione della figura che assiste alla scena seduta in basso richiama molto da vicino quella della nostra (vedi fig. 2). La studiosa suggerisce inoltre una certa vicinanza con il piatto con il suicidio di Porzia, presentato nello stesso saggio: entrambe le opere andrebbero datate cioè attorno agli anni 1528-1529<sup>6</sup>. Per la figura di Teseo, Ravanelli Guidotti pensa che si possa accostare a quella di uno dei pastori che assistono al rapimento di Ganimede in una stampa di Gian Battista Palumba<sup>7</sup> e alla figura di Dedalo della coppa del gruppo "F.R." del Gardiner Museum<sup>8</sup>.

Egeo divenne re di Atene alla morte del padre Pandione. In assenza di un erede maschio, pur essendosi sposato più volte, si recò a consultare la Pizia, oracolo di Delfi, che gli disse: "Tieni chiuso il tuo otre di vino finché non avrai raggiunto il punto più alto della città di Atene, altrimenti un giorno ne morirai di dolore". Recatosi a Trezene incontrò Eta, figlia del re Pitteo, che gli fu presentata dopo averlo fatto ubriacare. Dall'incontro che ne seguì nacque Teseo; dopo qualche tempo Egeo decise di far ritorno ad Atene. Un giorno, durante una gara con il figlio di Minosse in visita ad Atene, Egeo fu colto da



Fig.1







Fig. 2

rabbia e uccise l'ospite. Il figlio Teseo, che nel frattempo si era riavvicinato al padre, dovette allora recarsi a Creta per uccidere il Minotauro in cambio della pace con Minosse: il giovane riuscì nel suo compito e con l'aiuto di Arianna uccise il mostro che perseguitava i cretesi. Egeo si era raccomandato con il figlio, qualora fosse riuscito nella missione, di issare al suo ritorno delle vele

bianche: ma Teseo si dimenticò dell'ordine paterno, causando così la morte di Egeo, che si gettò in mare dalle mura non appena scorse le vele nere avvicinarsi ad Atene, convinto che il figlio fosse stato ucciso. La profezia fu così compiuta, e il mare in cui scomparve il re divenne noto come Mare Egeo. Stilisticamente vicino all'opera in esame è un tondino raffigurante Frisso che fugge sull'ariete, databile tra il 1526 e il 1528, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford<sup>9</sup>. Per John Mallet questo piatto sarebbe uno dei primi nei quali è possibile associare la calligrafia dell'Avelli al cosiddetto "segno Y/φ"<sup>10</sup>. Il confronto calligrafico tra i due oggetti, almeno per le poche lettere a nostra disposizione, data la brevità della scritta sotto il nostro piatto, ci pare soddisfacente: si vedano la "r" tracciata con rapidità e la piccola "e", oltre all'andamento corvivo della grafia e, non ultimo, il segno Y/φ.

Anche il confronto stilistico ci pare di aiuto: il verde scuro, impiegato per sottolineare alcuni punti del paesaggio e le rocce, richiama quello usato nel piatto analizzato da Mallet, caratteristica che per lo studioso è dovuta all'esperienza di Xanto Avelli vicino a Nicola da Urbino durante la realizzazione del servizio di piatti con l'insegna araldica dei Bonzi<sup>11</sup>. Ci sembrano molto prossimi anche la durezza dei tratti fisiognomici dei volti, l'abilità pittorica nella resa delle mani, i tocchi di ocre utilizzati per sottolineare la corteccia degli alberi, i tratti bianchi e gialli nelle chiome e quelli usati per dare massa ai ciuffi d'erba. Nel nostro piatto prevale un certo disordine compositivo: le architetture sono invadenti, la loro mole è cospicua e sproporzionata; la rocca ad esempio è su base quadrata, ma termina in una torre a pianta circolare, dalla quale la figura di Egeo si getta nel vuoto.

Ma proprio il disordine compositivo, l'uso di colori intensi, lo stile nel descrivere i personaggi e le rocce arrotondate avvicinano questo lavoro ad un piatto con *il mito di Cigno* conservato presso il Museo di Arti Decorative di Lione<sup>12</sup>. Per i torrioni arrotondati troviamo dei confronti nei piatti firmati e datati "1534"<sup>13</sup> o in quello conservato nelle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano<sup>14</sup>. Il piatto è appartenuto alla collezione Murray di Firenze, venduta a Berlino nel 1929, già riconosciuto come opera di Xanto Avelli.<sup>15</sup>

<sup>1</sup> Carmen Ravanelli Guidotti propone una lettura della figura anche come la città di Atene o come una divinità (RAVANELLI GUIDOTTI 2007 pp. 73-74).

<sup>2</sup> BARTSCH XIV, p. 208, n. 209 (170).

<sup>3</sup> Sull'influenza del Buonarroti sulla produzione ceramica in Umbria si veda LEONARDI 1980, pp. 41-42. Invece sulla ricezione da parte di Xanto Avelli e di Michelangelo delle attese di una medesima classe elitaria e quindi sulla adozione di modelli ispirativi comuni si veda ROBERTSON 2007, pp. 152-162.

<sup>4</sup> Inv. 48-1492.

<sup>5</sup> PRENTICE von ERDBERG-ROSS 1952, n. 49.

<sup>6</sup> La studiosa non accetta la datazione proposta nella vendita dell'oggetto in esame, che nel 1929 fu datato 1540. La proposta cronologica ci trova concordi.

<sup>7</sup> BARTSCH XIII, p. 76, n. 23. Si veda anche nel sito del Metropolitan Museum di New York:

Harris Brisbane Fund, 1925 (25.2.9).

<sup>8</sup> Gardiner Museum inv n. G83.1.333.

<sup>9</sup> MALLET 2007, pp. 94-95, n. 23.

<sup>10</sup> Per il "segno Y/φ", si veda quanto detto in MALLET 1980, p. 68, e quindi in Id. 2007, p. 34, dove comunque si sottolinea come tale segno, con il significato di "eccetera", fosse stato usato anche da discepoli di Xanto Avelli.

<sup>11</sup> MALLET 2007, p. 80, n. 17; p. 82, n. 18.

<sup>12</sup> FIOCCO-GHERARDI 2001, p. 92, n. 152.

<sup>13</sup> Ibid., p. 142, n. 47.

<sup>14</sup> TRILO in AUSENDA 2000, n. 211.

<sup>15</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 2007 p. 73; e MURRAY SALE 1929, n.115, scheda p. 30.

## PIATTO

**URBINO, FRANCESCO XANTO AVELLI, FIRMATO, 1532 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bianco di stagno e bruno di manganese nei toni del nero, del marrone e del viola  
alt. cm 4,6; diam. cm 27,5; diam piede cm 7,3

Sul retro, al centro del piede, la scritta "fra: Xanto, Avelli/ da Rovigo pinse Urbini/ In Sathir' Giove d'amor converso/ favola Y" delineata in blu.

Sul retro etichetta stampata "SCHUBERT ANTICHITÀ - corso MATTEOTTI 22 MILANO"

**Stato di conservazione:** Intatto; lievi sbeccature dovute all'applicazione di sostegni sull'orlo; sbeccature d'uso sul bordo

*Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, tin white, blackish and brownish manganese, and manganese purple*

*H. 4.6 cm; diam. 27.5 cm; foot diam. 7.3 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'fra: Xanto, Avelli/ da Rovigo pinse Urbini/ In Sathir' Giove d'amor converso/ favola Y'*

*On the back printed label 'SCHUBERT ANTICHITÀ - corso MATTEOTTI 22 MILANO'*

**Conservation status:** *In very good condition; minor chips to rim; wear chips to rim*

€ 150.000/200.000 - \$ 195.000/260.000 - £ 120.000/160.000







Il piatto ha cavetto profondo e larga tesa appena inclinata. L'orlo sul retro presenta tre filettature concentriche incise. Poggia su un basso piede privo di anello.

La scena è racchiusa tra un vecchio albero spoglio e disadorno e una rupe alta, coperta da zolle erbose; sullo sfondo, un paesaggio fluviale con alte colline squadrate e un borgo con un ponte su un



Fig. 1

fiume. Lo scenario è abitato da tre gruppi di figure: al centro, Eros avanza portando sulle spalle una saetta: il personaggio è tratto da un'incisione di Marco Dente che riproduce il fregio della chiesa di San Vitale a Ravenna<sup>1</sup>(vedi fig. 1); a destra, seduto su una roccia, è raffigurato Apollo, divinità che s'incontra spesso nelle opere di questo pittore e la cui rappresentazione è tratta dall'incisione di Marcantonio Raimondi del *Parnaso* di Raffaello Sanzio<sup>2</sup> (vedi fig. 2); a sinistra, infine, è collocata una scena erotica tra un satiro e una ninfa: il corpo della donna deriva probabilmente da una delle figure delle Pieridi tratte dall'incisione di Jacopo (o Gian Giacomo) Caraglio (1500-1565 circa) ripresa da Rosso Fiorentino raffigurante *Il convegno tra le Muse e le Pieridi*<sup>3</sup> (vedi fig. 3), mentre per il satiro al momento non è stata individuata alcuna fonte. Anche per la figura maschile che compare alle spalle di Apollo non è stato possibile, fino ad ora, identificare la fonte incisoria: ipotizziamo



Fig. 2

che il corpo, parzialmente coperto, possa essere stato ricavato da una delle incisioni con scene di battaglia o da quella che raffigura la *Strage degli innocenti* di Marcantonio Raimondi da Raffaello<sup>4</sup>, utilizzate in molte occasioni dal pittore rovigense, mentre il volto potrebbe essere stato ispirato da quello dell'Invidia nell'incisione *Invidia cacciata dal tempio delle Muse* del "Maestro del Dado" e successivamente assemblato dal pittore che, come già in altre sue opere, lo ha dotato della capigliatura a ciuffi scomposti dipinti in un colore fulvo.

Anche in questo caso, come nel piatto presentato al lotto 38 di questo catalogo, vediamo come Francesco Xanto Avelli, secondo la tecnica che gli è consueta, abbia saputo mescolare figure tratte da più incisioni utilizzandole a suo piacimento<sup>5</sup>.

L'opera è complessa e solo la frase "*In Sathir' Giove d'amor converso*" sul retro ci aiuta nella sua comprensione. Vi leggiamo anche la firma per



Fig. 3

esteso del pittore, delineata con grafia rapida in blu scuro: "*fra: Xanto, Avelli / da Rovigo pinse Urbini / In Sathir' Giove d'amor converso / favola Y*".

La scena narra l'episodio di Antiope sedotta da Zeus, il quale le si presentò con le sembianze di un satiro: la conseguente gravidanza comportò una serie di sciagure: la morte del padre Nitteo, la nascita e l'abbandono dei due gemelli Anfione e Zeto, la cattura e la vessazione di Antiope da parte dello zio paterno Lico, l'uccisione di costui ad opera dei gemelli per vendicare la madre e la conseguente punizione di Antiope da parte di Dioniso che la fece impazzire, risanata poi da Foco, che divenne suo sposo. Alla luce del mito, riteniamo che i personaggi raffigurati sul piatto in esame si possano identificare come segue: al centro, Amore trasporta sulle spalle



le saette di Zeus, intento a sedurre in veste di satiro la giovane Antiope; il personaggio sulla destra potrebbe raffigurare l'ira del padre, oppure – ipotizziamo – la follia stessa di Antiope, di cui Apollo sarà la causa.

Ovidio, una delle fonti principali per gli autori dell'istoriato, accenna appena al mito nelle *Metamorfosi* (*Met.* VI, 110): [...] *Ut Satyri celatus imagine pulchram Iuppiter* [...]<sup>6</sup>; tuttavia è stato già osservato almeno in un'altra occasione come la brevità della descrizione del mito, che presuppone una cultura più vasta, non abbia fermato l'Avelli dal raffigurarlo su un piatto: probabilmente l'autore non ha tratto la leggenda direttamente dalla fonte classica, bensì dalla versione italiana di Zoppino<sup>7</sup>.

Il piatto, datato e firmato per esteso, mostra tutte le caratteristiche tipiche del periodo che possiamo definire già maturo dell'attività di Francesco Xanto Avelli e si aggiunge al cospicuo corpus di opere prodotte durante il suo soggiorno urbinato; sappiamo che giunse a Urbino tra il 1530 e il 1531, ed è proprio questo il momento nel quale cominciano a comparire opere firmate per esteso. Si tratta certamente di un'opera colta, benché permanga ancora qualche dubbio relativo al riconoscimento dei protagonisti. Il confronto con altre opere firmate e datate ci fa pensare che si tratti di una creazione riconducibile agli inizi dell'attività di Avelli a Urbino. Egli infatti si firma per esteso, specificando la propria provenienza "da Rovigo" e mettendo ben in chiaro che dipinge a Urbino usando il locativo "Urbini". La presenza delle firme indicherebbe comunque una certa autonomia e la qualità delle opere confermerebbe la sua presenza in botteghe affidabili<sup>8</sup>.

Abbiamo paragonato la figura più semplice, cioè quella di Apollo, con la stessa immagine riprodotta su altri oggetti del pittore. Un primo confronto si ha con un piatto del Fitzwilliam Museum di Cambridge, firmato per

esteso e datato "1531 in Urbino"<sup>9</sup>, che mostra molte affinità stilistiche: nello scarto dimensionale delle figure, nella resa del volto di Apollo, ma anche in particolari come la roccia su cui la divinità poggia, molto simile e caratterizzata dalla forma frastagliata e con un parte dipinta di arancio. Anche le scelte cromatiche nelle due opere sono analoghe: il manto del dio, ad esempio, è tinto di verde, come quello del putto nell'esemplare in esame. In un piatto, ora al Los Angeles County Museum of Art, con la figura di Apollo al centro della composizione, si notano affinità stilistiche con il nostro oggetto anche nella resa del paesaggio e nella distribuzione dei personaggi all'interno dello spazio circolare creato dalla forma stessa dell'oggetto: questo è ascrivibile agli anni tra il 1527 e il 1530, quindi al periodo appena precedente la venuta del pittore a Urbino<sup>10</sup>. In un altro piatto del Fitzwilliam Museum di Cambridge, dove l'incisione è rielaborata dal pittore (che utilizza il corpo della divinità modificandone la testa e un braccio), si osservano una roccia e scelte cromatiche simili: se nel nostro esemplare prevale il verde scuro, nel piatto di confronto i toni sono comunque cupi e le caratteristiche stilistiche sono anch'esse simili; si raffronti ad esempio il volto di una delle tre divinità del Giudizio di Paride nell'esemplare di Cambridge con il volto di Eros al centro della nostra composizione.

L'affinità stilistica con il piatto presentato al lotto 40 di questa stessa raccolta, cronologicamente vicino ai primi anni in cui il pittore fu stabilmente attivo a Urbino, ci porta quindi ad assegnare quest'opera agli anni 1531-1532.

Il piatto proviene dalla raccolta degli antiquari Gualtiero e Renato Schubert di Milano, dove fu acquistato dall'attuale proprietà all'inizio degli anni settanta del secolo scorso.

<sup>1</sup> BARTSCH XIV, p. 239, n. 242 (194).

<sup>2</sup> BARTSCH XIV, p. 244, n. 200.

<sup>3</sup> BARTSCH XV, p. 192, n. 53, utilizzata dal pittore anche nel piatto con la storia del re Anio del 1532, al Metropolitan Museum of Art di New York (RASMUSSEN 1989, p. 133, n. 77).

<sup>4</sup> BARTSCH XIV, p. 33, n. 21.

<sup>5</sup> MALLETT 2007, p. 32.

<sup>6</sup> Il mito è complesso; le fonti sono prevalentemente greche e la vicenda ebbe fortuna grazie al ciclo tebano e alla perduta tragedia di Euripide, poi ripresa da Marco Pacuvio. La storia

della seduzione da parte di Giove-Satiro ebbe grande successo come fonte iconografica, come pure la vicenda della vendetta dei figli di Antiope sulla matrigna Dirce, legata alle corna di un toro: si veda lo stupefacente "Toro Farnese".

<sup>7</sup> TRIOLO 1996, p. 266.

<sup>8</sup> MALLETT 2008, p. 13.

<sup>9</sup> POOLE 1995, n. 390.

<sup>10</sup> MALLETT 1980, tav. 5, dove l'opera conservata a Los Angeles viene messa a confronto con un piatto del "Pittore del Marsia di Milano", ora al Fitzwilliam Museum di Cambridge.

40

PIATTO

**URBINO O ALTRO CENTRO DEL DUCATO DI URBINO, FRANCESCO XANTO AVELLI, 1528-1530 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bianco di stagno e bruno di manganese nei toni del nero, del marrone e del viola  
alt. cm 4,5; diam. cm 26,6; diam. piede cm 7,3

Sul retro, sotto il piede, la scritta "A dann'p'el reo tesc iio/ ammiratino/ fabula y"

**Stato di conservazione:** Intatto; sobbollitura dello smalto in basso a sinistra

*Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, tin white, blackish and brownish manganese, and manganese purple*

*H. 4.5 cm; diam. 26.6 cm; foot diam. 7.3 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'A dann'p'el reo tesc iio/ ammiratino/ fabula y'*

**Conservation status:** *In very good condition; on the front, firing defect at 7 o'clock*

€ 120.000/160.000 - \$ 156.000/208.000 - £ 96.000/128.000







Il piatto ha cavetto profondo e larga tesa appena inclinata. L'orlo sul retro presenta tre filetti incisi concentrici. Poggia su un basso piede privo di anello. La scena figurata si svolge in primo piano tra un edificio, a sinistra, e due alberelli dal tronco sinuoso, a destra; al centro è presente un'alta rupe coperta da zolle erbose. Sullo sfondo un paesaggio costiero con un borgo circondato da mura e un'alta collina squadrata; un fiume lo separa dalla scena in primo piano. Con la consueta capacità pittorica, il pittore rodigino sintetizza la vicenda di Perseo (Ovidio, *Met.* IV, 769-803), uno dei miti più articolati della greicità, unendo, come spesso accade, in una stessa narrazione i personaggi mutuati da più incisioni. Il momento topico è nell'esergo in primo piano: la morte di Medusa, il mostro femminile, con il capo coperto di vipere il cui sguardo era in grado di pietrificare il nemico, che giace con il capo mozzato su un prato erboso in prossimità di uno



Fig. 1

specchio d'acqua; il modello del corpo è tratto da un'incisione di Jacopo (o Gian Giacomo) Caraglio (1500-1565 circa) ripresa da Rosso Fiorentino raffigurante *Il convegno tra le Muse e le Pieridi*<sup>1</sup> (vedi fig. 1). A destra, Perseo – il capo coperto dall'elmo che rende invisibili e ai piedi i calzari alati dono di Ermete<sup>2</sup> – avanza brandendo la spada e portando con sé la testa di Medusa; la figura qui utilizzata per rappresentare l'eroe è stata spesso usata dal pittore ed è presente anche in altre opere<sup>3</sup>, e si tratta di un adattamento dall'incisione raffigurante *Martirio di Santa Felicità* di Marcantonio Raimondi tratta da Raffaello<sup>4</sup> (vedi fig. 2). Al centro, un giovane spunta da dietro una roccia portando un sacco sulle spalle; il personaggio, anch'esso utilizzato di frequente da Xanto Avelli, è derivato dall'incisione di Marcantonio Raimondi raffigurante *Isacco che benedice Giacobbe*, ugualmente tratta da Raffaello<sup>5</sup> (vedi fig. 3). Riteniamo che si tratti di un episodio successivo: Perseo

trasporta la testa della Gorgone all'interno di un sacco di cui Atena gli ha fatto dono insieme allo scudo utilizzato per ingannare Medusa, allo scopo di evitare lo sguardo del mostro, il cui potere pietrificante non sarebbe



Fig. 2

venuto meno neanche dopo la morte della stessa.

A sinistra, vicino a un palazzo, un uomo si copre il volto con un mantello. L'episodio potrebbe essere quello in cui Perseo, di ritorno dalle sue avventure, reca la testa promessa a Polittete per le nozze con la madre e per vendicarsi dei torti subiti la estrae per l'ultima volta dalla sacca pietrificando il re e i suoi cortigiani: *"a danno per il reo"*.

Anche quest'opera, come già detto per il lotto 38, va accostata a quelle prodotte prima dell'arrivo dell'Avelli a Urbino e si aggiunge alla serie cosiddetta  $\gamma/\phi$ , quindi al periodo anteriore al 1530<sup>6</sup>. Dal confronto stilistico



Fig. 3

con altre sue opere possiamo comunque assegnare il piatto a un periodo già maturo, in cui egli aveva ormai affinato la sua tecnica e produceva scene dallo stile ormai fortemente caratterizzato. La vicinanza con il piatto firmato presentato al lotto 39 di questa vendita è evidente: l'uso dei colori ricchi –

l'arancio, il violaceo e il verde molto carico – è ormai quello caratteristico del pittore rovigino. Ci conforta il paragone tra alcuni dettagli dell'oggetto in esame e particolari simili presenti in altre opere: si confrontino, per esempio, il paesaggio del nostro piatto con quello presente sul piatto con *l'Allegoria del Tempo* del City Council Museum di Glasgow<sup>7</sup>, o anche il modo di rappresentare l'ombra del fornice del molo nella nostra opera e in una coppa con *San Geronimo e il Beato Colombini in preghiera*, anch'essa al museo di Glasgow, databile al 1528-1530<sup>8</sup>.

Ma è soprattutto la modalità nel dipingere le figure che ci aiuta nella datazione dell'opera. Il corpo di Medusa mostra lo stesso raffinato stile pittorico di quello già citato, presentato al lotto 39, ed è probabilmente tratto dalla stessa incisione spesso utilizzata dal pittore<sup>9</sup>, ma anche di quello visibile nel piatto firmato "F.X.A.R. i(n) Urbino 1531" con *Allegoria della buona e della cattiva Fama*<sup>10</sup>. Il fanciullo al centro del piatto torna in numerose altre opere, come nell'imponente piatto con Diana e Atteone dell'Ashmolean Museum di Oxford<sup>11</sup>, oppure – con forma mutata – nel personaggio seduto che si appoggia a uno scudo, sulla tesa, a sinistra, nel grande piatto con il *Matrimonio di Nono e Semiramide* del Victoria and Albert Museum di Londra

datato 1533<sup>12</sup>.

Lo stesso dicasi anche per Perseo, qui con testa di Medusa in mano, che si ritrova in un piatto firmato e datato 1532 con Astolfo nella terra delle donne, dove compare nelle vesti di un uomo che fugge brandendo una spada<sup>13</sup>, ma riconoscibile anche nel personaggio con il manto alzato raffigurato su un piatto firmato e datato 1538<sup>14</sup>, però con caratteristiche pittoriche differenti. Le affinità pittoriche maggiori ci paiono comunque riscontrabili nei piatti appartenenti al servizio Pucci, prodotto negli anni 1532-1533<sup>15</sup>. Si veda la stesura nel volto del personaggio barbato del nostro oggetto e quello nel piatto con scena di naufragio, parte del servizio, nella collezione del Corcoran Gallery of Art di Washington, oppure si confronti la testa di Medusa dell'esemplare in esame con quella che affiora da una delle barche della flotta di Seleuco nello stesso piatto<sup>16</sup>.

Il piatto in esame per lo stile già maturo è, a nostro parere, opera da ascrivere all'attività del pittore nel Ducato di Urbino attorno agli anni 1528-1530. L'esemplare è transitato sul mercato antiquario in occasione di un'asta londinese nel 1964<sup>17</sup>.

<sup>1</sup> BARTSCH XV, p. 192, n. 53.

<sup>2</sup> Le versioni del mito sono diverse: per alcuni Ermete donò a Perseo il falchetto per uccidere la Gorgone.

<sup>3</sup> Si veda per esempio la figura con "spada alzata" (assai strana la posa del braccio, forse della figura sul cavallo) sul piatto con Astolfo nella terra delle Donne del British Museum di Londra (MALLETT 2008, p. 120, n. 36).

<sup>4</sup> BARTSCH XIV, p. 153, n. 117 (104).

<sup>5</sup> BARTSCH XIV, p. 15, n. 6-I (7).

<sup>6</sup> Questa serie così definita da John MALLETT fin dal 1971 (MALLETT 1970 p. 3 e MALLETT 2004 p. 38) e comprenderebbe sia la "serie del Phi" raggruppata da Ballardini (BALLARDINI 1938 p. 123-124), sia alcuni pezzi segnati con la sigla FLR e FR sarebbe riferibile cronologicamente agli anni 1528-1530. Questa proposta è comunemente accettata (TORNTHON – WILSON 2009, pp. 262-264, n. 156). Il segno posto a fine descrizione è stato variamente interpretato dagli studiosi: Rasmussen come una "c" paraffata usata con il significato di *Et cetera* (RASMUSSEN 1984, pp. 174-175). Per altri si tratterebbe di una "x" minuscola ad indicare il nome Xanto (PRENTICE von ERDBERG - ROSS 1952, n. 48) Triolo interpreta il segno come una

formula notarile (TRIOLO in AUSENDA 2000, p. 204, n. 210). Il segno utilizzato nel significato di et cetera poteva essere usato comunque comunemente e non esclusivamente da Xanto Avelli. (MALLETT 2007 p. 34).

<sup>7</sup> MALLETT 2007, pp. 102-103, n. 27.

<sup>8</sup> MALLETT 2007, pp. 110-111, n. 31.

<sup>9</sup> PETRUZZELIS 1980, p. 148, n. 5.

<sup>10</sup> TRIOLO in AUSENDA 2000, p. 199, n. 208.

<sup>11</sup> Inv LI192.1 (Servizio delle tre mezze lune).

<sup>12</sup> MALLETT 2007, pp. 128-129, n. 40.

<sup>13</sup> MALLETT 2007, pp. 120-121, n. 36.

<sup>14</sup> MALLETT 2007, pp. 154-155, n. 53.

<sup>15</sup> SANI in MALLETT 2007, pp. 183-184, per un elenco dei piatti fino ad ora noti di questo servizio.

<sup>16</sup> WATSON 1986, n. 52.

<sup>17</sup> SOTHEBY'S, Londra 29 giugno 1964, lotto 22.



41

## COPPA

**PESARO, 1540 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con giallo, giallo-arancio, blu, verde rame, bianco e bruno di manganese nei toni del violaceo e del nero; tracce di verde sul retro  
alt. cm 6,6; diam. cm 27,5; diam. piede cm 12,5

Sul retro etichetta ovale stampata "ANTICHITÀ Petreni VIA RONDINELLI 7R FIRENZE"

**Stato di conservazione:** Intatta; sbeccature e usure al piede; piccole sbeccature all'orlo

*Earthenware, painted in yellow, yellowy orange, blue, copper green, white, manganese purple, and blackish manganese; on the back, remains of green colour  
H. 6.6 cm; diam. 27.5 cm; foot diam. 12.5 cm*

*On the back, oval printed label 'ANTICHITÀ Petreni VIA RONDINELLI 7R FIRENZE'*

**Conservation status:** *In very good condition; chips and wear to foot; minor chips to rim*

€ 8.000/12.000 - \$ 10.400/15.600 - £ 6.400/9.600







La coppa, dal piede basso e leggermente svasato presenta un ampio cavetto piano con orlo appena rilevato. La decorazione, su smalto sottile bianco leggermente azzurrato, interessa l'intera superficie e rappresenta una battaglia; sullo sfondo, incorniciato tra un albero e una roccia, un paesaggio lacustre con colline è centrato da una città fortificata.

Le scene di battaglia sono spesso raffigurate sulle ceramiche istoriate, ma le modalità pittoriche rapide e corrive non ci hanno permesso fino ad ora di individuare una precisa iconografia di riferimento. Tuttavia proprio le modalità pittoriche e aiutano nel confronto con una coppa di manifattura pesarese che presenta caratteristiche stilistiche molto simili: si vedano, oltre alla resa pittorica, alcuni dettagli nel modo di raffigurare i corpi e le armi, come ad esempio lo scudo ellittico in primo piano, disegnato in modo molto ingenuo, presente in entrambi gli oggetti. La coppa di confronto, raffigurante la caccia al cinghiale calidonio e conservata nei Musei Civici di Pesaro<sup>1</sup>, presenta architetture in lontananza dipinte in modo approssimativo, sproporzionate rispetto alle montagne poste a ridosso dei paesi. In primo piano le rocce color ocra hanno profili arrotondati e il terreno è reso pittoricamente con un'alternanza di ocra e di verde rame intenso, mentre i dettagli sono sottolineati con abbondanti pennellate di manganese.

Riteniamo corretto, dunque, assegnare il nostro esemplare alla stessa mano della coppa di Pesaro, in più occasioni citata dalla letteratura alla ricerca di



Fig. 1

un'attribuzione differente dalla bottega di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce. Ci piace proporre una sua immagine com'era stata pubblicata nel catalogo dell'originaria collezione di Charles Damiron (vedi fig. 1).

Si ha traccia di un passaggio della coppa in esame alla casa d'aste Christie's, con l'attribuzione a Urbino e una datazione agli anni attorno al 1545<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> BETTINI 2004, p. 425, scheda XII.65.

<sup>2</sup> CHRISTIE'S, Ginevra 26 aprile 1972, lotto 108, tav. 8.

42

## COPPA

### URBINO O DUCATO DI URBINO, 1540 CIRCA

Maiolica decorata in policromia con giallo, giallo-arancio, blu, turchino, verde, bruno di manganese e bianco

alt cm 4,5; diam. cm 26,5; diam. piede cm 12,5

Sotto il piede, iscrizione dipinta in blu "L", e, più in basso, come a seguito di un ripensamento, "La Visione di Jacob"

**Stato di conservazione:** Intatta; lievi sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in yellow, yellowy orange, blue, turquoise, green, manganese, and white*

*H. 4.5 cm; diam. 26.5 cm; foot diam. 12.5 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'L' and further down 'La Visione di Jacob'*

**Conservation status:** *In very good condition; minor chips to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 18.000/25.000 - \$ 23.400/32.500 - £ 14.400/20.000







Coppa con ampio cavetto, bordo rilevato e orlo appena svasato, arrotondato e listato in giallo. Il piede è basso e ad anello, con orlo arrotondato. Il decoro è realizzato con colori tenui, molto diluiti, e ritocchi sottili a punta di pennello estremamente curati a sottolineare i lineamenti, i capelli con riccioli, i piedi, le mani e i contorni degli occhi lumeggiati in bianco. Tratti sottili rimarcano anche alcuni dettagli del paesaggio.

La scena riproduce il passo della Bibbia (*Genesi* 28, 10-18) che narra come Giacobbe, in viaggio per Betsabea, stesse dirigendosi verso Carran. Fermatosi per trascorrere la notte, prese una pietra e la pose come guancia. Fece quindi un sogno: una scala poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il cielo; gli angeli di Dio salivano e scendevano su di essa e il Signore gli diceva che la terra su cui si era coricato sarebbe stata della sua discendenza. Allora Giacobbe, destatosi dal sonno, riconobbe quel luogo come la sua patria, si alzò, prese la pietra che si era posta come guancia, la eresse come una stele e versò olio sulla sua sommità.

La coppa, decorata sull'intera superficie, era stata attribuita a una bottega faentina vicina a Baldassare Manara. Oggi non ci pare che quest'attribuzione possa essere ancora ritenuta valida. La disposizione del decoro e le modalità compositive e stilistiche fanno pensare piuttosto che si tratti di un'opera di bottega marchigiana.

Si tratta di una foggia variamente utilizzata in tutto il ducato, e molte sono le affinità con opere pesaresi. A questo proposito colpisce la somiglianza con la coppa con Vulcano e Venere attribuita alla bottega di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce conservata alla Galleria Estense di Modena, in cui si nota la presenza di rami delineati in bruno di manganese e di un volo di uccelli che ricordano quelli presenti sul nostro esemplare<sup>1</sup>. Ci pare poi interessante anche il confronto con una coppa con Gesù nel Giardino degli Ulivi presen-

te nel 1974 nella collezione del Museo di Cluny<sup>2</sup> a Parigi, in cui ci sembra di poter ravvisare qualche affinità con l'oggetto in esame: la coppa non ha attribuzione, ma viene assegnata a un arco cronologico attorno alla metà del secolo XVI.

Altro confronto può essere fatto con un piatto raffigurante la morte di Narciso e conservato al Museo di Philadelphia<sup>3</sup> ascritto ad area metaurensis e datato tra gli anni 1530 e 1540. Sono molto simili il modo di rendere i volti rivolti verso l'alto, in cui il naso diventa un segno triangolare, le mani dalle dita allungate, alcune sproporzioni nella rappresentazione di spalle delle figure, la presenza di grossi blocchi di pietra nel paesaggio e di sottili steccati realizzati con un leggero tratto, il paesaggio con casette dal tetto rosso unite tra loro da ponti sottili, e la presenza di stradicciole dall'andamento sinuoso coperte da ciottoli arrotondati. Si riscontra infine una certa affinità stilistica con il piatto con San Girolamo del Museo Civico Medievale di Bologna<sup>4</sup> datato 1542. Si vedano per esempio, alcune anomalie prospettiche nel paesaggio e soprattutto l'aggiunta di elementi paesaggistici quali i blocchi di pietra squadrate, ma soprattutto il cespuglio ramificato, quasi privo di foglie, con caratteristiche pittoriche molto prossime a quello rappresentato nella nostra coppa. Una certa affinità si intuisce anche nelle figure e in particolare nella realizzazione delle mani. Pur mancando riscontri precisi, è evidente che la nostra coppa sia un esemplare di grande qualità formale e tecnica, confermata da numerosi elementi: la particolare perizia nel delineare i volti, che ci ricorda alcune opere della bottega dei Fontana, l'uso sapiente del bianco nel sottolineare alcuni tratti del viso dei personaggi, la disposizione della scena su tutta la superficie senza alcun scadimento o sproporzione dovuti al mutare della forma, l'accorto uso dei colori.

La coppa è transitata sul mercato antiquario nel 1962 in un'asta londinese<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> TREVISANI 2000, p. 120.

<sup>2</sup> GIACOMOTTI 1974, pp. 377-378, n. 1122.

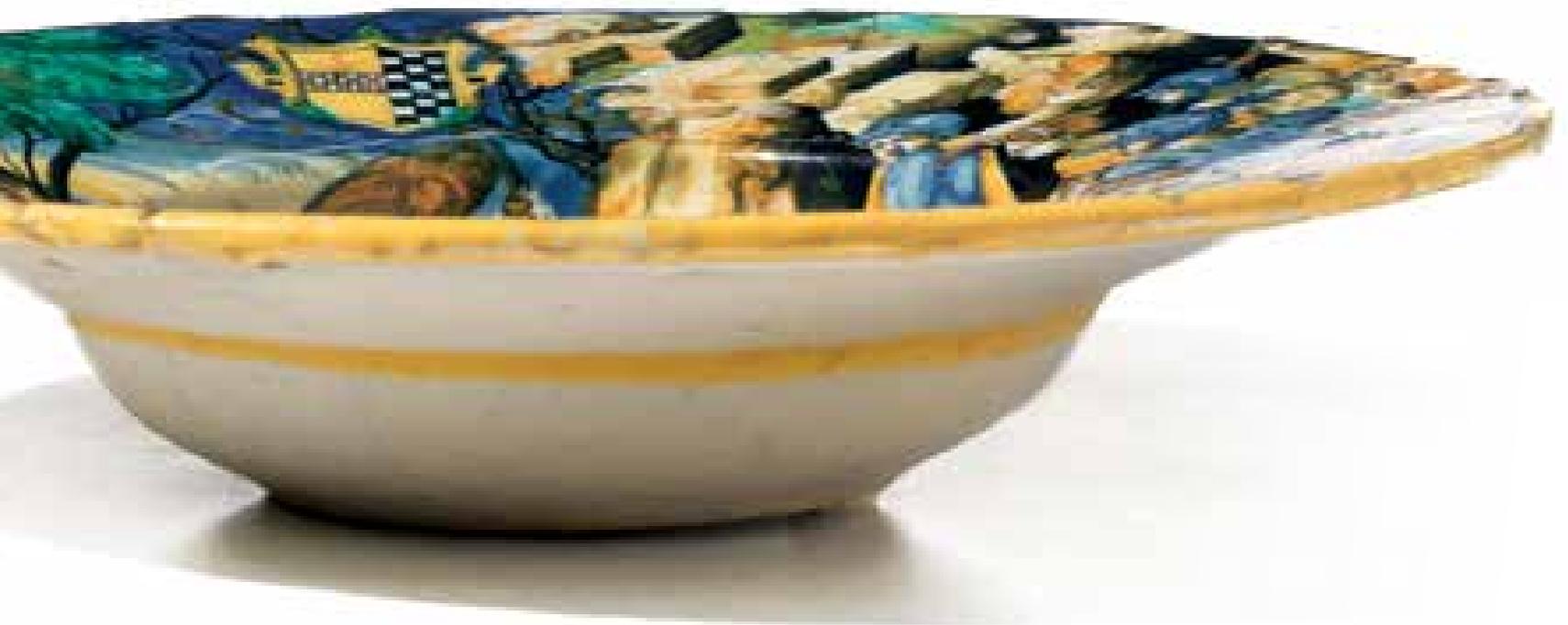
<sup>3</sup> WATSON, 2002 n. 43.

<sup>4</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1985, pp. 143-144, n. 106.

<sup>5</sup> SOTHEBY'S, Londra 20 novembre 1962, lotto 170.



DUE TONDINI DATATI 1543  
DELLA BOTTEGA DI GUIDO DI MERLINO



43

## TONDINO

### URBINO, BOTTEGA DI GUIDO DI MERLINO, "1543"

Maiolica decorata in policromia con blu, verde, arancio, giallo-arancio, bianco di stagno e bruno di manganese

alt. cm 5,2; diam. cm 23,9; diam. piede cm 8

Sul retro iscrizione "del porcho Cali/ donio 1543" (la data in cartiglio)

**Stato di conservazione:** Felatura in basso a sinistra con incollatura di una piccola porzione; sbeccature all'orlo; segni di usura al piede

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in blue, green, orange, yellowy orange, tin white, and manganese*

*H. 5.2 cm; diam. 23.9 cm; foot diam. 8 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'del porcho Cali//donio 1543' (the date in a cartouche)*

**Conservation status:** Hairline crack at 7 o'clock with a small part reglued; chips to rim; wear to foot

*An export licence is available for this lot*

€ 60.000/80.000 - \$ 78.000/104.000 - £ 48.000/64.000







Il piatto, che presenta un profondo cavetto e una larga tesa appena inclinata, poggia su un piede basso privo di anello: questa forma è generalmente definita "tondino".

La decorazione istoriata raffigura Meleagro, re dell'Etolia, mentre, insieme ai più celebri cacciatori, uccide il cinghiale Calidonio inviato da Artemide per distruggere i raccolti: la dea aveva inflitto questo castigo per essere stata dimenticata dal re nei sacrifici agli dèi dell'Olimpo<sup>1</sup>.

La scena è racchiusa tra un albero e una rupe, che fanno da quinte a un paesaggio lacustre con alte colline rocciose e piccoli borghi. A sinistra la dea cacciatrice assiste all'uccisione del feroce animale, posto al centro della scena mentre azzanna un cacciatore a terra. Tutt'intorno i cacciatori, tra i quali Atalanta, l'amata di Meleagro, colpiscono con animosità il cinghiale. Al centro della tesa, in alto, uno stemma gentilizio non ancora identificato è come appeso a un ramo.

Il mito è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Met. VIII, 260-545): il soggetto ebbe molto successo nel corso del '500 e venne spesso utilizzato dai pittori urbinati per le loro decorazioni<sup>2</sup>, ma la stampa utilizzata dall'autore come riferimento iconografico del decoro non è stata ancora identificata.

Il piatto trova un confronto diretto nel lotto 44 di questo catalogo, sia per lo stile pittorico sia per la presenza di uno stemma gentilizio simile, ma non uguale. Anche lo stemma, per il momento, non è ancora stato individuato.

Le caratteristiche tecniche vedono uno smalto grasso uniformemente distribuito, mentre sul retro l'orlo, l'attacco del cavetto e la bordura del piede sono sottolineati di giallo. Sul fronte si osserva l'uso del verde in tutte le gradazioni, l'impiego dell'arancio soprattutto nelle vesti delle figure, e i tronchi scuri lussureggianti da tocchi di bianco, tecnica questa utilizzata con la stessa finalità anche nei volti, nelle armature e per marcare le onde del ruscello. Il modo di delineare le gambe delle figure – caratterizzate da polpacci grossi e muscolosi, da piedi piccoli e sottili, nonché da ginocchia rigonfie – e la capacità di porre prospetticamente i gruppi di personaggi, ci portano verso un pittore capace, in grado di dominare con finezza la materia.

L'accostamento con alcuni esemplari dalle caratteristiche stilistiche simili è molto utile: il raffronto fra l'espressione del volto di Diana e quella dei visi delle figure delineate in un piatto della raccolta del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo<sup>3</sup>, nonché la somiglianza con altri esemplari firmati<sup>4</sup>, ci

avevano suggerito una possibile a Francesco Durantino, proprio agli inizi della sua collaborazione con la bottega di Guido di Merlino a Urbino.

Altre caratteristiche stilistiche, come ad esempio il modo di raffigurare i volti con la pupilla degli occhi evidenziata, la modalità di raffigurazione delle vesti, fermate sui fianchi, e di lumeggiare le foglie degli alberi, oppure i tronchi sinuosi, sono tutti elementi che ritroviamo in alcuni esemplari attribuiti alla bottega urbinata. Si confronti, per esempio, il volto della figura di Diana con il viso di una delle assistenti al parto di Mirra presente su un piatto lustrato al Victoria and Albert Museum di Londra, attribuito da John Mallet a Francesco Durantino nel 1999<sup>5</sup>. Lo stesso volto va confrontato con quello del personaggio con lorica verde che si trova alle spalle di protagonista nello splendido piatto del British Museum che raffigura l'arrivo del Coriolano alle porte di Roma<sup>6</sup>; con questo piatto, firmato per esteso e datato 1544, il nostro esemplare condivide altre caratteristiche.

Sappiamo che Francesco Durantino era attivo nell'importante bottega urbinata di Guido di Merlino fin dal 1543, come attesta il contratto da lui firmato con altri due pittori in quell'anno<sup>7</sup>. Le bocche aperte, le corazze arancio che sottolineano l'anatomia dei corpi e i polpacci larghi, si ritrovano ancora in un altro piatto del British Museum attribuito allo stesso pittore e raffigurante Scipione che lascia la Nuova Cartagine.

Anche il confronto calligrafico fra il retro del nostro piatto e gli esemplari firmati conservati a Urbino sembra confermare l'ipotesi attributiva.

Ciononostante, il castello attributivo non sembra reggere, poiché, come ci ha suggerito Timothy Wilson, il pittore durantino mostra in quel periodo uno stile ben preciso, più complesso nelle costruzioni figurative.

L'opera, che mostra molte affinità con quella che segue, resta comunque attribuibile all'importante bottega di Guido Merlino, una delle più antiche insieme a quella di Guido Durantino. Menzionato nei documenti fra il 1523 e il 1564, Guido di Merlino era specializzato in istoriati con soggetti tratti dalla mitologia classica e dalla storia antica. La sua bottega è ricordata nelle iscrizioni di almeno tredici opere che menzionano la sua attività<sup>8</sup>, situata nel quartiere di San Polo, a sud del Palazzo Ducale, che vendette al nipote Maestro Baldo di Simone nel 1555. Allo stato attuale degli studi, si pensa che i pittori attivi nella bottega fossero almeno quattro, come dimostrano le differenze di mano tra i due piatti di questo catalogo<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> Il seguito del mito narra che il re offrì la testa del cinghiale in dono alla bella Atalanta, che aveva colpito per prima il cinghiale, scatenando in tal modo le ire degli altri cacciatori. Meleagro nel corso della rissa uccise Plessippo e Tosseo, fratelli della madre Altea: ciò fu causa della sua rovina. Alla nascita, infatti, le Parche avevano predetto che la sua vita non sarebbe durata più a lungo del tizzone che bruciava in quel momento nel focolare: per questa ragione, fino ad allora la madre aveva custodito questo tizzone. Venuta a conoscenza della morte dei fratelli, lo gettò di nuovo nelle fiamme: Meleagro, di conseguenza, cominciò a deperire fino a spegnersi definitivamente.

<sup>2</sup> MALLETT 1987, p. 291, n. 7; GLASER 2000, p. 93, n. 33; ANVERSA 2007, p. 42, n. 12; WILSON 1987A, n. 81.

<sup>3</sup> IVANOVA 2003, p. 82, n. 53.

<sup>4</sup> WILSON 1993, p. 223.

<sup>5</sup> Il piatto è pubblicato in RACKHAM 1940 ried. 1977, inv. 8869-1863. L'annotazione di John Mallet presente sul sito del Museo risale al 1999.

<sup>6</sup> THORNTON-WILSON 2009, pp. 312-314, n. 184.

<sup>7</sup> GARDELLI 1999, pp. 240-241. Il pittore sarà attivo a Urbino fino al 1547, dopo di che sarà presente a Monte Bagnolo, vicino a Perugia, ove resterà fino al 1556 (THORNTON-WILSON 2009, p. 314, n. 247).

<sup>8</sup> WILSON 2004.

<sup>9</sup> Ringraziamo Timothy Wilson per i preziosi suggerimenti.

## TONDINO

**URBINO, BOTTEGA DI GUIDO DI MERLINO, "1543"**

Maiolica decorata in policromia in blu, verde, arancio, giallo-arancio, bianco di stagno e bruno di manganese

alt. cm 5,2; diam. cm 23,9; diam. piede cm 8

Sul retro iscrizione "di ioue mutato/ in toro 1543" (la data in cartiglio)

Etichetta con numero "30" stampato; coppia di etichette dell'antiquario "Bossi et Fils, Genes-Nice";

**Stato di conservazione:** Intatto, salvo lievi sbeccature all'orlo e segni di usura al piede

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in blue, green, orange, yellowy orange, tin white, and manganese*

*H. 5.2 cm; diam. 23.9 cm; foot diam. 8 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'di ioue mutato/ in toro 1543' (the date in a cartouche)*

*Printed label '30'; two antique dealer's printed labels 'Bossi et Fils, Genes-Nice'*

**Conservation status:** *In very good condition, with the exception of some minor chips to rim and some wear to foot*

*An export licence is available for this lot*

€ 60.000/80.000 - \$ 78.000/104.000 - £ 48.000/64.000







Il piatto, che presenta un profondo cavetto e una larga tesa appena inclinata, poggia su un piede basso privo di anello: questa forma è generalmente definita "tondino".

La scena è inserita in un paesaggio roccioso con un albero e una rupe a fare da quinte. In basso, al centro della tesa, Europa, colpita dalla bellezza e dalla mansuetudine di un toro bianco comparso nella mandria del padre, vi monta a cavalcioni, voltandosi a guardare verso una figura, probabilmente Mercurio in veste di pastore o il padre Agenore<sup>1</sup>. Sul lato destro tre fanciulle<sup>2</sup>, le amiche con le quale era solita accompagnarsi, assistono alla scena. Al centro è raffigurata la seconda parte della narrazione, con Europa che si allontana nel mare a cavallo del toro in un paesaggio ricco di porti e insenature. Al centro della tesa, in alto, uno stemma gentilizio non identificato e molto simile a quello presentato al lotto 43 di questo catalogo, sembra appeso ad un ramo. Sul retro, orlato di cerchi concentrici gialli, al centro del piede è delineata in blu la scritta "*di ioue mutato/ in toro 1543*" con la data inserita in un cartiglio. Il soggetto del ratto d'Europa, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Ov., *Met.* II, 858-875), fu uno dei temi maggiormente utilizzati nella maiolica istoriata grazie alla diffusione delle incisioni con questo soggetto<sup>3</sup>. Si vedano ad esempio i piatti conservati nei Musei Civici di Pesaro<sup>4</sup>, e in modo particolare quello attribuito a Sforza di Marcantonio e datato 1549<sup>5</sup> come esempio dell'utilizzo delle fonti iconografiche nella maiolica urbinata. Un oggetto

che interpreta il mito capovolgendo la prospettiva, con modalità tecniche e decorative molto simili al piatto in esame, probabilmente dovute ad una scelta iconografica simile, è una coppa conservata ancora nei Musei Civici di Pesaro e attribuita al "Pittore del Pianeta Venere", vicino a Lanfranco delle Gabicce, anch'essa con la protagonista seduta di spalle<sup>6</sup>.

Il confronto diretto con il piatto presentato al lotto 43 di questo stesso catalogo ci fa pensare ad un'opera della medesima bottega, ma alla mano di due pittori, anche per la presenza di uno stemma gentilizio simile ma non uguale. Una prima ipotesi attributiva a Francesco Durantino nella bottega di Guido di Merlino è da respingere, anche se alcuni caratteri stilistici del pittore si intuiscono al centro del piatto<sup>7</sup>.

Si veda per completezza il confronto stilistico con altri pezzi affini assegnati allo stesso artista: un piatto con alcune varianti nella scena, sormontato da uno stemma non identificato e datato "1544", pubblicato da Johanna Lessmann, e i piatti ad esso associati<sup>8</sup>. Pure il piatto con Venere e Vulcano, conservato al Victoria and Albert Museum, in cui ad esempio il volto di Venere con i capelli dietro le orecchie e lo sguardo un po' sognante richiama quello visto di profilo di una delle tre compagne di Europa nel nostro piatto<sup>9</sup>.

Il confronto della calligrafia con il piatto presentato al lotto 43 di questo catalogo e le modalità stilistiche e pittoriche ci conducono ugualmente ad attribuire l'opera all'antica e rinomata bottega urbinata di Guido di Merlino.

<sup>1</sup> La figura sembra ispirata dalla incisione di Marcantonio Raimondi del Martirio di San Lorenzo da un disegno di Baccio Bandinelli, con riferimento alla figura in alto a destra.

<sup>2</sup> Due di queste ci sembrano ispirate alle figure dell'incisione di Giovanni Jacopo Caraglio con la gara tra Le Muse e le Pieridi (BARTSCH XV, p. 192, n. 53).

<sup>3</sup> CAPRETTI 2002.

<sup>4</sup> Inv. 4404 e 4385.

<sup>5</sup> Inv. 4164.

<sup>6</sup> MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 31.

<sup>7</sup> Comunicazione personale di Timothy Wilson.

<sup>8</sup> LESSMANN 1979, p. 183, n. 161.

<sup>9</sup> RACKHAM 1940 ried. 1977, inv. 1787-1855.

45

PIATTO

**PESARO, BOTTEGA DI GIROLAMO LANFRANCO DALLE GABICCE (NEI MODI DEL "PITTORE DEL PIANETA VENERE"), "1545"**

Maiolica decorata in policromia con blu, verde, arancio, giallo-arancio, bianco di stagno e bruno di manganese su fondo di smalto corposo; i colori sono stesi con abbondanza

alt. cm 2,8; diam. cm 23; diam. piede cm 8,9

Sul retro, sotto il piede, iscrizione in blu "orfeo 1545"

**Stato di conservazione:** Intatto

Corredato da attestato di libera circolazione

*Painter of the Planet Venus), '1545'*

*Earthenware, covered by a rich glaze and painted in blue, green, orange, yellowy orange, tin white, and manganese, with lavishly applied colours*

*H. 2.8 cm; diam. 23 cm; foot diam. 8.9 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'orfeo 1545'*

**Conservation status:** *In very good condition*

*An export licence is available for this lot*

€ 8.000/12.000 - \$ 10.400/15.600 - £ 6.400/9.600







Il piatto ha un cavetto largo e poco profondo, un'ampia tesa piana poco obliqua, orlo arrotondato e piede basso ad anello, al centro del quale è leggibile la scritta "Orfeo 1545". Il retro è orlato da tre anelli gialli concentrici. Al centro del cavetto il protagonista, Orfeo, suona la lira da gamba con un archetto; tutt'attorno sono raffigurate le creature dei boschi, reali e fantastiche, mentre si avvicinano a Orfeo, incantate dalla musica. La figura principale è incorniciata da una roccia voluminosa dall'insolita forma ramificata; alle sue spalle si apre sul fondo un paesaggio lacustre con alte montagne a cuspide e piccoli paesini.

Orfeo è figlio della musa Calliope e di Eagro, re della Tracia, regione nota fin dall'antichità per l'esistenza di sciamani capaci di provocare uno stato di trance per mezzo della musica e in grado di fare da tramite tra il regno dei vivi e quello dei morti. Il giovane è rappresentato nell'atto di incantare gli animali secondo un'iconografia che ha derivazioni antiche e ricorre in numerose versioni diverse<sup>1</sup>. Le modalità pittoriche sono alquanto corrive e molto legate al tratto, mentre le caratteristiche fisiognomiche sono ben precise e riconoscibili: occhi con pupilla a punta di spillo, naso marcato solo alle narici, bocca leggermente aperta, mento piccolo; gli animali hanno musi allungati dallo sguardo antropomorfo.

La disposizione della scena prevede la consueta presenza di un paesaggio lacustre alle spalle della rappresentazione principale. Anche in questo caso il paesaggio ha connotazioni ben precise, sia nelle alte montagne dal profilo acuminato, a torre, sia nei paesini, caratterizzati da alte torri e tetti acuti e spioventi, colorati di un rosso intenso. Prevale il disegno: le campiture di colore sono stese a strati, con parti che debordano dall'orlo giallo, come si osserva per esempio nella zolla erbosa in basso a destra. Si scorge tuttavia un sapiente uso del bianco di stagno nelle lueggiature utilizzate a sottolineare

i contorni dei volti o in alcuni dettagli minuti, quali la sottile linea che orla il manto di Orfeo o i piccoli fiori che scendono dalla roccia.

I confronti stilistici più prossimi si riscontrano in ambito pesarese, come ad esempio nel piatto datato 1545 del British Museum di Londra con Orfeo che riceve la notizia della morte di Euridice<sup>2</sup>, attribuito alla bottega pesarese di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce. Un confronto a nostro giudizio più pertinente è con un piatto su cui è rappresentata "la morte di Procri", conservato nella collezione della Cassa di Risparmio di Perugia, anch'esso datato 1545 e attribuito alla mano del "Pittore del Pianeta Venere", attivo probabilmente nella bottega pesarese di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce<sup>3</sup>.

Il piatto di Perugia mostra molte caratteristiche affini, a cominciare dalla figura del cervo e dai musi degli animali, ma anche gli elementi vegetali, come i tronchi degli alberi lueggiati di bianco, le zolle in cui il manto erboso è descritto con sottili pennellate scure, il modo di sottolineare con pennellate e tratti sottili la roccia. Lo stesso dicasi per il paesaggio di sfondo, nel quale ritroviamo case caratterizzate da porticati ad arco, montagne a cuspide e alberelli messi in risalto con tocchi di verde scuro a delimitare la sponda del lago. Nella resa delle penne del grifone, raffigurato sul nostro piatto, ritroviamo inoltre l'uso del verde scuro, lo stesso impiegato nel piatto di Perugia per sottolineare i dettagli di alcune armature. Analogo è anche il modo di descrivere gli occhi delle figure, resi con un piccolo tratto sotto il quale, con un puntino scuro, è definita la sola pupilla. Un altro dettaglio che ricorre in entrambi gli esemplari è il seno di una delle sfingi, di forma sferica e con il capezzolo rivolto verso il basso, che pare essere una delle caratteristiche distintive dell'opera di questo pittore<sup>4</sup>.

Da ultimo la somiglianza fra la calligrafia nella scritta sul piatto perugino e quella dell'esemplare in esame ci conforta nell'attribuzione.

<sup>1</sup> Un piatto con Orfeo che incanta gli animali, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 8951-1863), presenta una versione della raffigurazione più affine alle fonti incisive.

<sup>2</sup> THORNTON-WILSON 2009, pp. 354-356, n. 209.

<sup>3</sup> WILSON – SANI 2007, p. 138, n. 44: nella scheda si fa riferimento ai piatti attribuiti a questo pittore con soggetti tratti da Ovidio e datati 1545; a tale scheda rimandiamo per le problematiche attributive e per la bibliografia.

<sup>4</sup> BISCONTINI UGOLINI in AUSENDA 2000, pp. 247-249, nn. 262; 263.

46

## COPPA

### DUCATO DI URBINO O URBINO, "1549"

Maiolica decorata in policromia con giallo, ocre, arancio, turchino, blu, verde e bruno di manganese; sbavature di verde ramina sul retro  
alt. cm 8,8; diam. cm 32,4; diam. piede cm 12,9

Sul retro, sotto il piede iscrizione "Ovidio narra/ del parto de Mirra. 1549"

Sul retro, sotto il piede parte di cartellino con manoscritto il numero "5386"

**Stato di conservazione:** Rotture della tesa in alto, felature e incollature stabilizzate con restauro archeologico

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in yellow, ochre, orange, turquoise, blue, green, and manganese; on the back, remains of green colour*

*H. 8.8 cm; diam. 32.4 cm; foot diam. 12.9 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'Ovidio narra/ del parto de Mirra. 1549'*

*On the back, beneath the base, remains of a hand-written paper tag '5386'*

**Conservation status:** Cracks, hairline cracks, and reglued damages, consolidated using archaeological restoration

*An export licence is available for this lot*

€ 18.000/25.000 - \$ 23.400/32.500 - £ 14.400/20.000







La coppa poggia su un basso piede ad anello poco svasato, listato in giallo sulla parte esterna; il cavetto è ampio, concavo e ha un bordo obliquo appena rilevato, con labbro arrotondato. Sul retro, al centro del piede, è visibile in corsivo la scritta "Ovidio Narra/ del parto de Mirra. 1549".

Sul fronte la decorazione si sviluppa su tutta la superficie della coppa: in basso a sinistra, davanti ad architetture rinascimentali, Cinira, un cipriota nativo di Pafo, insegue la figlia Mirra per ucciderla, dopo aver scoperto che la stessa, aiutata dalla nutrice Lucina, qui raffigurata mentre esce dal palazzo sorreggendo una fiaccola, l'ha sedotto con l'inganno. Al centro della scena, inserito in un paesaggio lacustre con montagne rocciose e paesini, è rappresentato il soggetto principale della narrazione: la nascita di Adone o, come recita la scritta sul retro, "il parto di Mirra": Mirra, infatti, trasformata in albero per sfuggire alla vendetta del padre, partorisce Adone tra le braccia di Lucina e delle Naiadi. Adone è quindi ritratto, in primo piano a sinistra, mentre riposa con Venere all'ombra di un albero, a raffigurare un'altra parte del mito. Il cielo è reso con pennellate larghe e diluite, mentre il paesaggio è caratterizzato da diverse colline; le figure hanno corpi massicci e muscolosi, con polpacci arrotondati, piedi lunghi e sottili e tratti fisiognomici ben marcati; gli elementi architettonici sono realizzati con cura.

La decorazione istoriata presenta una narrazione simultanea di più episodi del mito narrato, quello di Mirra e Cinira (Ov., *Met.*, X, 298-502) e quello di Venere e Adone (Ov., *Met.*, X, 503-559; 681-739). Le fonti incisorie del piatto, non ancora identificate, sembrano essere diverse, ma comunque, almeno per l'episodio del parto, sono probabilmente derivate dalle versioni in volgare

del testo di Ovidio.

Il soggetto ebbe un buon successo nel '500 e lo troviamo riprodotto con diverse interpretazioni in numerose opere, come ad esempio nella coppa con Cinira e Mirra del Victoria and Albert Museum, attribuita al "Pittore del servizio della Rovere" e databile al 1540, che raffigura la stessa scena con modalità stilistiche e scenografiche meno pacate<sup>1</sup>.

In base al confronto stilistico con alcune opere coeve e concentrando la ricerca nell'ambito urbinato, ci pare di poter attribuire la coppa alla bottega dei Fontana e nella fase iniziale di attività, cioè al periodo in cui, sotto la guida di Guido Durantino, vi lavorarono numerosi pittori.

Il pittore è abile, la scena è impostata con grande attenzione per la composizione e le figure, ben proporzionate, sono realizzate con cura; gli incarnati sono schiariti con l'applicazione di bianco sopra il color carne, a sottolineare la muscolatura e i dettagli anatomici.

Interessante il confronto tra la figura di Cinira sulla coppa in esame e lo Zeus dipinto su una fiasca da pellegrino con narrazione del ratto di Europa del Museo di Weimar<sup>2</sup>: il dio, pur essendo raffigurato in una posa differente, mantiene caratteristiche stilistiche molto prossime al personaggio del nostro oggetto: si vedano in particolare la forma dei piedi, il modo di sottolineare i tratti fisiognomici con sottili tocchi di bruno, e il panneggio aggiunto al corpo o che gira intorno ad esso. Ugualmente significativo per le molte affinità il paragone tra le figure femminili rappresentate su questa coppa, in particolare quella di Diana che giace distesa appoggiata ad Adone, e quella di Callisto, che compare su un'altra fiasca del Museo di Weimar<sup>3</sup>: si osservino per esempio il

corpo muscoloso, il ventre e il seno arrotondato, il volto paffuto con la bocca semichiusa, il naso piccolo, i capelli raccolti, ma soprattutto il modo accorto nel dosare i colori, nel lumeggiare le carni e altro ancora. Le due fiasche del Museo di Weimar sono databili attorno alla metà del secolo e quindi ancora associabili alla nostra coppa.

Ma anche il raffronto con opere della bottega realizzate negli anni successivi ci rassicura nel confronto, quasi ci fosse una direttiva comune nella scelta dei soggetti e nella "maniera" di utilizzare la materia. In una fiasca da pellegrino del Museo del Vino di Torgiano<sup>4</sup>, anch'essa attribuita agli anni 1560-1570 della bottega Fontana, è raffigurata una divinità con lunga barba bianca con le stesse caratteristiche fisionomiche dei due personaggi precedentemente descritti, ma rese con una modalità pittorica più di maniera, e un po' più corriva. Anche il volto della divinità seduta, quasi al piede della bottiglia, mostra un volto che richiama quello di Lucina nella nostra coppa. La fiasca ha una forma che diverrà usuale nella bottega dei Fontana e che sarà utilizzata fino agli anni Settanta del secolo, ma la mano del pittore appare ancora differente.

Anche il riscontro con le divinità fluviali dell'importante vaso firmato da Orazio Fontana, proposto al lotto 54 di questa vendita, mostra analogie tra le figure, ma non quelle affinità stilistiche tali da condurci ad attribuire l'opera a uno dei primi momenti della produzione della nuova bottega Fontana di Urbino, già attiva dopo il 1545.

Proprio le caratteristiche stilistiche nel delineare i corpi ci hanno portato ad indagare anche nella zona di produzione pesarese, ma i confronti fino ad ora

effettuati non ci hanno soddisfatto. Un'indagine più accurata in quest'ambito potrebbe probabilmente condurre a un'attribuzione più certa. Per il momento ci limitiamo a segnalare che il raffronto calligrafico della scritta con opere di Sforza di Marcantonio trova delle marcate affinità. Si confronti il modo di scrivere la lettera "Q" iniziale dell'iscrizione, caratterizzata da un decoro che ne "barra" il cerchio, con una "P" iniziale, anch'essa decorata da una sottile barra, che ritroviamo in un'opera attribuita allo stesso autore e raffigurante Diogene e Alessandro, ora conservata nella raccolta della Cassa di Risparmio di Perugia<sup>5</sup>: tutto l'andamento della scritta è molto simile, come pure il modo di separare la data dell'opera tra due punti. Il pittore, nativo di Castel Durante<sup>6</sup>, è menzionato per la prima volta a Pesaro il 17 maggio del 1548<sup>7</sup> e qui lavorerà e trascorrerà tutto il resto della vita producendo molto<sup>8</sup>. Alcune sue opere sono spesso firmate con una sola "S", mentre se ne conoscono soltanto due firmate per intero, una delle quali datata 1567 è conservata al British Museum<sup>9</sup>. L'opera appartiene a un periodo più tardivo della produzione del pittore e presenta tratti marcati, nonché la raffigurazione in un interno architettonico, tipica della produzione dell'artista quanto meno dopo il 1530. Ciononostante, il confronto tra il volto dell'Onnipotente e quello di Cinira della nostra coppa non delude, come pure quello tra la "paffuta" pacatezza del viso dell'Annunciata e l'espressione della Lucina e delle figure femminili dell'esemplare in esame. Certo nel "parto di Mirra" l'influenza urbinata è veramente molto marcata, tanto da lasciare l'attribuzione ancora sospesa, senza con questo nulla togliere all'indiscutibile qualità e importanza dell'opera.

<sup>1</sup> Victoria and Albert Museum, inv. C2231-1910.

<sup>2</sup> REISSINGER 2000, p. 79, n. 19.

<sup>3</sup> REISSINGER 2000, p. 74, n. 18.

<sup>4</sup> FIOCCO-GHERARDI 1991, p. 167, n. 367.

<sup>5</sup> WILSON-SANI 2007, pp. 228-231, n. 132.

<sup>6</sup> Per il riconoscimento di questa personalità artistica si veda BISCONTINI UGOLINI 1979.

<sup>7</sup> BONALI-GRESTA 1987, p. 37, nota 54.

<sup>8</sup> In questo catalogo si veda anche la coppa con la "visione di Alcione" (lotto 47).

<sup>9</sup> THORNTON-WILSON 2009, p. 357, n. 211.

47

## COPPA O "SCUDELLA"

### PESARO, SFORZA DI MARCANTONIO , "1551"

Maiolica decorata in policromia con arancio, giallo, turchino, blu, verde ramina, bruno di manganese nei toni del nero e del marrone e bianco  
alt. cm 4,2; diam. cm 22,6; diam. piede cm 10

Sul retro, sotto il piede, iscrizione "De Alcione la vision/ tremenda: e vera 1551"

**Stato di conservazione:** Intatto, salvo lievi sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in orange, yellow, turquoise, blue, copper green, blackish and brownish manganese, and white*

*H. 4.2 cm; diam. 22.1 cm; foot diam. 10 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'De Alcione la vision / tremenda: e vera 1551'*

**Conservation status:** *In very good condition, with the exception of some minor chips to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 15.000/20.000 - \$ 19.500/26.000 - £ 12.000/16.000







La coppa ha ampio cavetto e tesa breve molto alta con orlo aggettante. Il piede è basso, ad anello e con profilo concavo. Il retro del piatto non presenta decorazioni, salvo la scritta corsiva in blu di cobalto all'interno del piede.

Sul fronte è raffigurato il momento in cui Alcione, distesa sul letto posto al margine destro del piatto, vede in sogno la morte del marito sotto gli occhi della dea Diana, sua acerrima nemica; sul lato sinistro si sviluppa la scena che mostra il naufragio di Ceice, in un paesaggio marino con un porto sullo sfondo. In alto, seduta su una corona di nuvole a chiocciola, la divinità ostile è accompagnata da un pavone, suo simbolo distintivo<sup>1</sup>.

Una mattina, durante una passeggiata nel bosco, la giovane Alcione si distese sull'erba soffice per asciugarsi al sole. La sua bellezza attirò i molti abitanti del bosco, che la scambiarono per Diana. Alcione, mossa da vanità, accettò gli elogi senza rivelare chi fosse veramente, e non lo fece neppure dopo la comparsa della vera dea, evitando di chiarire l'equivoco. La dea scatenò allora la sua ira implacabile, inviando sciagure al popolo di Trascina. Ceice, sposo di Alcione, per placare l'ira della dea andò quindi a interrogare

l'oracolo di Apollo. Tre mesi dopo la partenza del marito apparve in sogno ad Alcione un messaggero alato, Morfeo, che le annunciò la morte dello sposo avvenuta tra le onde, durante la traversata. Alcione, svegliatasi di soprassalto, corse al mare e salì sullo scoglio più alto per scrutare lontano: ad un tratto le parve di veder galleggiare un corpo, e disperata si gettò in mare. In quello stesso momento Giove si mosse a pietà e, proprio mentre Alcione si lanciava nel vuoto, le donò due ali che le permisero di librarsi dolcemente nell'aria. Come per incanto, spuntarono due ali anche sul corpo galleggiante di Ceice, che fu visto sollevarsi dalle acque e andare incontro alla sua sposa. Fu così che nacquero nel mondo gli alcioni, uccelli che con il privilegio di fare il nido sulle stesse onde del mare. Il soggetto, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Ov., *Met.* XI, vv. 592-749), non è tra quelli più frequentemente riprodotti nelle opere in maiolica<sup>2</sup>, ma si conosce tuttavia un bellissimo piatto con il medesimo soggetto e la stessa frase dipinto da Francesco Xanto Avelli<sup>3</sup>.

La forma e le caratteristiche stilistiche del decoro, quali l'attenzione nella resa dei particolari architettonici – come i vetri delle finestre, i mattoni, il

cornicione e la cupola sul letto a baldacchino – e la cromia, con il sapiente uso delle lumeggiature bianche, ci portano a pensare ad una buona mano e comunque ad una bottega importante in ambito urbinato o nei confini del Ducato.

La forma è attestata come in uso nel Ducato e trova alcuni riscontri in manufatti attribuiti alle botteghe pesaresi: tale attribuzione sembra suffragata dal raffronto con le opere del pittore Sforza di Marcantonio de Julianis, originario di Castel Durante ma attivo a Pesaro a partire dal 1548, i cui lavori più noti sono databili negli anni Cinquanta del '500, considerato uno dei seguaci di Francesco Xanto Avelli e dal quale sembra mutuare alcune composizioni<sup>4</sup>.

In quest'ambito troviamo un confronto puntuale in un pezzo conservato all'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig<sup>5</sup>: si tratta di un piatto raffigurante il re di Lidia che mostra la propria donna al suo futuro successore Gige, attribuito alle manifatture di Pesaro; sul retro si sviluppa un'iscrizione con caratteri grafici assai prossimi a quelli del nostro esemplare nella resa della "S", e soprattutto con la stessa data ("1551"), scritta nel medesimo modo. In entrambe le opere la scena d'interno comprende delle finestre con vetri a piombo, un soffitto a cassettoni e un letto a baldacchino

realizzati con uno stile pittorico omogeneo.

Johanna Lessmann propone un confronto con un piatto della Walters Art Gallery di Baltimora<sup>6</sup> che ci pare pertinente; e si veda anche la coppa firmata e datata 1551 conservata nei Musei Civici di Padova<sup>7</sup>.

Un bel piatto del Museo di Philadelphia<sup>8</sup> sul quale è raffigurata la scena della morte di Cassandra, ci conferma ancora l'attribuzione a Sforza di Marcantonio: il volto di Cassandra ci pare molto prossimo a quello della divinità e così pure le architetture, come il baldacchino, le finestre, il muro di mattoni realizzato in bruno di manganese e il dettaglio dei gradini del letto riquadrati. Ma soprattutto ancora una volta molto simile a quella del piatto in esame è la grafia della scritta sul retro del, recante anch'essa la data "1551".

L'ultima e definitiva conferma a supporto di questa attribuzione ci deriva dal confronto con la coppa di dimensioni minori del British Museum<sup>9</sup> con Astage e Mandane, di recente pubblicazione, anch'essa datata 1551, con evidenti affinità stilistiche e con simile grafia sul retro.

La coppa dunque per morfologia e stile si inserisce in una serie di opere, accomunate da grande uniformità e assegnate al pittore durantino Sforza di Marcantonio, tutte ugualmente datate nell'anno 1551.

<sup>1</sup> In realtà, la divinità che viene in genere raffigurata in compagnia del pavone non è Diana, ma Era. Questo fa pensare che nelle botteghe le incisioni venissero usate con finalità puramente decorative, senza la necessaria conoscenza del soggetto raffigurato.

<sup>2</sup> In un vecchio testo del tardo ottocento sulla maiolica italiana la frase riportata sul retro venne testualmente citata tra le iscrizioni tipiche della maiolica rinascimentale (BECKWITH, 877, p. 36).

<sup>3</sup> Metropolitan Museum of Art inv 52.192.3.

<sup>4</sup> Per la personalità di Marcantonio Sforza de Julianis si vedano i saggi BISCONTINI UGOLINI

1979; id., 2000, p. 251-252; THORNTON-WILSON 2009, p. 356, n. 210, dove è comunque ricordata la serie di opere raccolte attorno a questa personalità da MALLETT 1988, pp. 69-73; WILSON in AUSENDA 2000, nn. 199-203.

<sup>5</sup> LESSMANN 1976, pp. 333-334, n. 466, tav. 38.

<sup>6</sup> Walters Art Gallery, inv. 48.2031.

<sup>7</sup> MUNARINI 1993, pp. 316-317, n. 305.

<sup>8</sup> Inv. 2002-224-1, pubblicato in WATSON 2002, p. 87, n. 24.

<sup>9</sup> THORNTON-WILSON 2009, p. 356, n. 210.

## PIATTO

**PESARO, "1553"**

Maiolica decorata a policromia in turchino, verde, rosso ferro, arancio, ocra, bianco e bruno di manganese nei toni del nero e del marrone

alt. cm 2,6; diam. cm 22,3; diam. piede cm 9,5

Sul retro, sotto il piede in caratteri corsivi in blu di cobalto, una scritta poco leggibile con alternanza di lettere e punti "N[.]rc[...].s[.](?)alf[...].n / f[.](?)l[.]t[.]cch[...](?) [...].ns[...].] / 1553"

Sul retro, sotto il piede etichetta rotonda manoscritta "FL40/11 (4)"; altra etichetta con scritta a mano "8/842/£100"

**Stato di conservazione:** Intatto; lievi sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in turquoise, green, iron red, orange, ochre, white, and blackish and brownish manganese*

*H. 2.6 cm; diam. 22.3 cm; foot diam. 9.5 cm*

*On the back, beneath the base, hardly-readable inscription in cobalt blue (with an alternation of letters and dots): 'N[.]rc[...].s[.](?)alf[...].n / f[.](?)l[.]t[.]cch[...](?) [...].ns[...].] / 1553'*

*Round hand-written label 'FL40/11 (4)'; hand-written label '8/842/£100'*

**Conservation status:** *In very good condition; minor chips to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 12.000/18.000 - \$ 15.600/23.400 - £ 9.600/14.400







Il piatto, poggiante su un anello appena accennato, presenta un cavetto poco profondo, una larga tesa orizzontale e un orlo arrotondato listato di giallo. La superficie è interamente smaltata con abbondanza di materia interamente occupata dalla decorazione.

Sul retro, privo di decori, si legge una scritta in caratteri corsivi delineati in blu di cobalto, che vede alternare lettere e punti, utilizzati al posto delle vocali: "N[.]rc[.]...s[.]...al[.]...n / f[.]...t [.]...cch[.]... [.]...ns[.]... / 1553". Ne proponiamo la lettura come segue: "Narcise al fon fecet Ecco in saso 1553".

Al centro della composizione campeggia un'alta roccia da cui sembra emergere una fanciulla con gli arti che si trasformano in pietra; ai suoi piedi è raffigurato un giovane accucciato nell'atto di rimirarsi in uno specchio d'acqua. Sullo sfondo si scorge, parzialmente coperto da un albero, un paesaggio lacustre con paesini e montagne dal profilo arrotondato.

Protagonista del mito narrato da Ovidio è Narciso, figlio di Cefiso e della ninfa Liriope; alla nascita del bimbo ella aveva consultato il profeta Tiresia, il quale predisse che Narciso avrebbe raggiunto la vecchiaia "se non avesse mai conosciuto se stesso". Il giovane era così bello che chiunque lo vedesse s'innamorava di lui, ma ne veniva respinto. Un giorno la ninfa Eco lo seguì furtivamente, desiderosa di rivolgergli la parola, ma non potendo attirarne l'attenzione in altro modo<sup>1</sup>, corse ad abbracciare il bel giovane, il quale però l'allontanò immediatamente in malo modo. La ninfa, delusa, trascorse il resto della sua vita in valli solitarie, finché di lei rimase soltanto la voce. Nemese, uditi i suoi lamenti, decise di punire Narciso: il ragazzo, imbattutosi in una pozza d'acqua profonda, si accucciò su di essa per bere, ma non appena, per la prima volta nella vita, vide la propria immagine riflessa se ne innamorò perdutamente. Solo dopo un po' si accorse che quell'immagine riflessa gli apparteneva e, rendendosi conto che si trattava di un amore impossibile, si lasciò morire struggendosi invano. Si compiva così la profezia di Tiresia.

In questo piatto, come pure in quello che segue in questo catalogo (lotto 49), scorgiamo i volti con il naso a "L" e le labbra carnose, la presenza alcuni fiori dal lungo stelo e barche dalla forma stilizzata. Lo stile pittorico è particolare, ma del tutto coerente con l'esemplare appena citato: si noti ad esempio la stessa abbondanza nell'uso del colore e la stessa rapidità nel tratto, per certi versi quasi caricaturale, nella resa delle figure.

Il paragone con un piatto raffigurante il ratto di Proserpina al Museo di Weimar<sup>2</sup>, nel quale i volti dei personaggi e lo stile degli scorci paesaggistici rivelano una certa somiglianza, purtroppo non è del tutto sufficiente ad attribuire l'oggetto alla stessa mano o allo stesso ambito.

Ci pare anche di ravvisare nella figura di Narciso un'ispirazione da fonti incisorie simili a quella forse all'origine del giovane niobide riprodotto su un piatto datato 1541 del Museo dell'Ermitage<sup>3</sup>.

Mariaux pubblica questo e il piatto che segue come appartenenti alle collezioni del Museo Nazionale Svizzero di Zurigo all'inizio del Novecento<sup>4</sup>.

I due piatti di questo stesso catalogo compaiono nell'immagine fotografica dei primi del Novecento in un gruppo di 11 esemplari "provenienti senza dubbio dallo stesso servizio datato 1553" e per i quali l'uguaglianza morfologica e i tratti iconografici e stilistici comuni fanno ipotizzare un'unica bottega di produzione. Mariaux propone quindi un'attribuzione, sulla base della sola visione fotografica e con tutte le cautele del caso, alla bottega durantina di Andrea da Negroponte. Il confronto diretto, anche materico, con i piatti durantini presenti in questo stesso catalogo riferiti alla bottega Picchi non ci pare però soddisfacente. È indubbia la presenza di elementi stilistici affini, come per esempio la forma delle barche, ma l'impostazione delle scene e lo stile pittorico sono differenti. Tuttavia, pur nella scarsa leggibilità delle immagini riprodotte nell'articolo, la presenza di una calligrafia molto affine

ma non uguale, la medesima datazione "1553" e lo stile pittorico coerente denunciano l'appartenenza delle opere a un'unica serie. Alcuni dettagli decorativi sono particolarmente significativi: i volti arrotondati, le labbra carnose dei protagonisti, i corpi tarchiati con la muscolatura evidenziata, la foggia stilizzata delle barche e la presenza di i fiori rossi dai lunghi steli. L'area d'influenza pare essere quella Ducato di Urbino, ma alcune caratteristiche, in modo particolare la foggia dei corpi, ci fanno pensare a una d'influenza bottega pesarese.

Anche la recente pubblicazione di un piatto morfologicamente affine, anch'esso datato 1553 e con calligrafia molto prossima ai nostri, attribuito all'ambito del Pittore di Zenobia pare confermare la produzione pesarese.<sup>5</sup> Il piatto è stato presentato nell'asta di Palazzo Capponi a Firenze nel 1970<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Non poteva parlare se non ripetendo l'ultima frase che le era stata rivolta, poiché era stata punita da Giunone che l'aveva ritenuta colpevole di averla distratta con lunghi racconti mentre e Giove s'intratteneva con le altre ninfe.

<sup>2</sup> REISSINGER 2000, p. 64, n. 14.

<sup>3</sup> IVANOVA 2003, p. 107, n. 91.

<sup>4</sup> MARIAUX 1996, pp. 30-41.

<sup>5</sup> GRESTA in p. 264, n. 3.31 SANNIPOLI 2010

<sup>6</sup> SOTHEBY'S OF LONDON, Firenze 19 ottobre 1970, lotto 90.

49

## PIATTO

### PESARO, "1553"

Maiolica decorata a policromia in turchino, verde, rosso ferro, arancio, ocra, bianco e bruno di manganese nei toni del nero e del marrone  
alt. cm 2,8; diam. cm 22,7; diam. piede cm 9,6

Sul retro, sotto il piede, in caratteri corsivi, delineati in blu di cobalto compare la scritta "Mercurio quando / ucise argo 1553";

Sul retro, sotto il piede etichetta rotonda con manoscritta "FL40/11 (3)"; altra etichetta con manoscritta "6/£150"

**Stato di conservazione:** Intatto; lievi sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in turquoise, green, iron red, orange, ochre, white, and blackish and brownish manganese*

*H. 2.8 cm; diam. 22.7 cm; foot diam. 9.6 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in cobalt blue 'Mercurio quando / ucise argo 1553'; round hand-written label 'FL40/11 (3)'; hand-written label '6/£150'*

**Conservation status:** *In very good condition; minor chips to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 12.000/18.000 - \$ 15.600/23.400 - £ 9.600/14.400





Il piatto, poggiante su un piede appena accennato, presenta un cavetto poco profondo, una larga tesa orizzontale e un orlo arrotondato listato di giallo. La superficie è interamente smaltata con abbondanza di materia e la decorazione la occupa interamente.

Sul retro tracce di colore verde sotto smalto e la scritta in caratteri corsivi delineati in blu di cobalto collocata al centro del piede: *"Mercurio quando/ucise argo 1553"*.

Al centro della narrazione, appoggiato a una roccia, è raffigurato il pastore Argo, riconoscibile per il corpo coperto di occhi, addormentato al suono del flauto di Mercurio, seduto di fronte a lui. La composizione principale è compresa tra una roccia coperta da radici e cespugli, e un albero dal tronco sinuoso, la cui corteccia è ricreata con pennellate scure appena lumeggiate da sottili tratti bianchi. Alle spalle della roccia pascola una mandria di armenti, e tra loro forse anche la fanciulla Io, trasformata da Giunone in una mucca. Tutt'intorno un paesaggio lacustre con un paesino su cui troneggiano torri e palazzi, circondato da alte montagne dal profilo arrotondato. Sulla superficie del lago si scorgono delle barchette dalla

forma ricurva: le sponde sono sottolineate dalla presenza di ciuffi di fiori rossi; in primo piano una fonte d'acqua.

Il fulcro della scena è dunque lo scontro dinamico tra i due personaggi. Il pastore Argo era preposto a sorvegliare Io, ma Giove, innamorato della fanciulla, mandò Mercurio per ucciderlo. Alla sua morte Giunone trasferì gli occhi di Argo sulla coda del pavone, suo animale simbolo.

Il pittore utilizza la versione di Ovidio, sposando però l'iconografia che prevede la distribuzione degli occhi su tutto il corpo del pastore<sup>1</sup>.

Il piatto trova un preciso riscontro stilistico e morfologico in quello presentato al lotto 48 di questo stesso catalogo, al quale si rimanda per l'analisi stilistica e per la possibile attribuzione. E come il piatto appena ricordato anche questo all'inizio del Novecento faceva parte delle collezioni del Museo Nazionale Svizzero di Zurigo, come riferisce Mariaux in un suo articolo<sup>2</sup>, dove propone l'attribuzione alla bottega durantina di Andrea da Negroponte.

Il piatto è stato presentato nell'asta di Palazzo Capponi a Firenze nel 1970<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Prima di Ovidio le fonti raccontano soltanto che Mercurio uccise Argo Panoptes (che tutto vede) e non che l'addormentò al suono della siringa, e quindi la storia ruotava in genere attorno all'uccisione del pastore da parte della divinità; da allora in poi Mercurio verrà detto Argifonte. Un'altra differenza nella narrazione riguarda poi il particolare degli occhi di Argo: Ovidio afferma che aveva gli occhi su tutta la testa e non sul corpo (Ov., *Met.* I, 625-626), mentre le fonti antecedenti parlano di cento occhi, senza specificare come e dove fossero posizionati. La conseguenza fu una libera interpretazione della figura di Argo, che va dalla sua rappresentazione come essere bifronte fino alla più diffusa scelta di dargli un volto

umano e un corpo normale, costellato di occhi. Una splendida coppa attribuita al "pittore di Argo" di ambito pesarese, appartenente alla raccolta del British Museum, fa del pastore un essere bifronte, illustrato come nella versione delle *Metamorfosi* edita a Venezia nel 1522 da Nicolò degli Agostini: nell'oggetto è chiara l'influenza stilistica urbinata (THORNTON-WILSON 2009, pp. 348-350, n. 206).

<sup>2</sup> MARIAUX 1996, pp. 30-41.

<sup>3</sup> SOTHEBY'S OF LONDON, Firenze 19 ottobre 1970, lotto 89.



50

## TONDINO

### CASTEL DURANTE, BOTTEGA DI LUDOVICO E ANGELO PICCHI, 1550-1560 CIRCA

Maiolica decorata in policromia con arancio, verde, blu, bianco e bruno di manganese nei toni del nero

alt. cm 4,4; diam. cm 22; diam. piede cm 6,6

Sul retro, sotto il piede, iscrizione "apollo et panno"

**Stato di conservazione:** Restauro mimetico sul nella parte bassa del piatto; la rottura doveva essere netta: il restauro non inficia la lettura della scena.

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in orange, green, blue, white, and blackish manganese H. 4.4 cm; diam. 22 cm; foot diam. 6.6 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'apollo et panno'*

**Conservation status:** *On the back, mimetic restoration to lower part of the dish; the crack was probably sharp: restoration does not prevent reading the scene depicted on the plate*

*An export licence is available for this lot*

€ 15.000/20.000 - \$ 19.500/26.000 - £ 12.000/16.000







Il piatto ha forma di tondino, con profondo cavetto, tesa obliqua, orlo arrotondato e piede ad anello appena rilevato e segnato di giallo. Il ductus della scritta sul retro è poco accurato.

La scena è centrata da una roccia impervia e da un albero dal tronco spoglio con una chioma a ombrello; sullo sfondo un paesaggio lacustre con alte montagne e una città turrita; ai lati, sulla tesa, sono dipinti uno di fronte all'altro Apollo che suona una lira da braccio, e Pan che suona la siringa.

Si tratta del duello tra Apollo e Pan secondo il racconto di Ovidio (*Ov., Met. XI, 146-193*). Il mito narra di come un giorno la divinità silvestre avesse voluto sfidare Apollo, pur consapevole di non poter competere con il suono della lira del dio della musica. Ciononostante vinse la competizione, ma solo grazie al giudizio di re Mida che, ignorante di musica, era stato scelto come arbitro. Dal punto di vista pittorico si notano i volti appuntiti, gli zigomi ombreggiati di ocra e lumeggiati di bianco, i profili e le figure orlati di manganese. Il cielo e lo specchio d'acqua sono realizzati con sottili linee parallele che si ripetono nel segmento di luce di sfondo color arancio e, in modo più diluito, nella porzione che circonda il paesaggio. Due montagne sullo sfondo sono realizzate in blu, hanno forma quadrangolare e sono sormontate da una torre, anch'essa quadrata. Il paesino in riva al mare mostra una serie di edifici movimentati da una cupola, torri e alberelli. Una caratteristica particolare è l'abbondante uso

del verde ramina nella realizzazione del prato nell'esergo, interrotto da un sentiero ocra punteggiato da ciottoli arrotondati realizzati in ocra, lumeggiati di bianco e arricchiti da un sottile ciuffo d'erba.

Come noto la favola ovidiana fu spesso raffigurata sulle maioliche, e questo soggetto in particolare fu utilizzato di frequente nelle opere attribuite alla bottega di Andrea da Negroponte datate tra il 1550 e il 1560 circa.

Tutte queste caratteristiche tecniche pittoriche e stilistiche ci indirizzano verso l'attribuzione: a tal proposito si vedano come confronto i numerosi piatti conservati al Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo<sup>1</sup>, tra i quali una crespina firmata che può essere considerata capostipite per le numerose attribuzioni ad Andrea da Negroponte di Castel Durante. Anche il bel piatto, conservato nel Walters Art Museum di Baltimora, che vede Apollo impegnato in un'affollata sfida con il sileno Marsia<sup>2</sup> si aggiunge alla serie dei confronti raccolti da Johanna Lessmann<sup>3</sup>, un lavoro ineludibile per la definizione del corpus di questa prolifica bottega durantina attiva dalla metà del '500.

Studi più recenti – vista l'assenza nei documenti dell'epoca di notizie circa maiolicari chiamati "Negroponte" attivi a Castel Durante – suggeriscono di collocare il pittore fra quelli attivi nell'importante e prolifica bottega dei fratelli Ludovico e Angelo Picchi<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> FUCHS 1993, nn. 217-231.

<sup>2</sup> Walters Art Museum di Baltimora Inv. 48.1500.

<sup>3</sup> LESSMANN 1979, nn. 102-121; FUCHS 1993, nn. 217-231; GIARDINI 1996, nn. 31-34.

<sup>4</sup> THORNTON-WILSON 2009, nn. 134-138.

51

## PIATTO

### CASTEL DURANTE, BOTTEGA DI LUDOVICO E ANGELO PICCHI, 1550-1560 CIRCA

Maiolica decorata in policromia con arancio, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero e del marrone e bianco

alt. cm 5,1; Ø cm 27,4; Ø piede cm 9,7

Sul fronte iscrizione "pirramo e Tisbi";

sul retro etichetta stampata "[169 AN AMUSING URBINO DISH painted in the usual palette of blue, green, yellow and ochre, with the story of Pyramo and Thisbe, the hero/ lies with his spear through his body by the side of Ninus' tomb. Thisbe/ and the lioness stand close by. A city in the background the tomb inscribed/ with the names of the lovers, 10 incs, circa 1540 / [See ILLUSTRATION]"

**Stato di conservazione:** Felatura passante sulla tesa a sinistra

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in orange, green, blue, blackish and brownish manganese, and white*

*H. 5.1 cm; diam. 27.4 cm; foot diam. 9.7 cm*

*On the front, inscription 'pirramo e Tisbi';*

*on the back, printed label '[169 AN AMUSING URBINO DISH painted in the usual palette of blue, green, yellow and ochre, with the story of Pyramo and Thisbe, the hero/ lies with his spear through his body by the side of Ninus' tomb. Thisbe/ and the lioness stand close by. A city in the background the tomb inscribed/ with the names of the lovers, 10 incs, circa 1540 / [See ILLUSTRATION]'*

**Conservation status:** Heavy hairline crack to broad rim at 9 o'clock

An export licence is available for this lot

€ 18.000/25.000 - \$ 23.400/32.500 - £ 14.400/20.000







Il piatto ha un cavetto largo e profondo, una tesa larga e obliqua con orlo arrotondato listato di giallo e un piede ad anello rilevato. Il retro è profilato di giallo.

La decorazione pittorica presenta una scena istoriata con un paesaggio marino con montagne sullo sfondo. Al centro del cavetto una città con palazzi e cupole, parzialmente coperta da un cumulo di rocce, si specchia in un fiume che scende verso la scena principale, nella parte inferiore del piatto: qui è raffigurata Tisbe con le braccia aperte e il manto gonfiato dal vento, mentre scopre il cadavere di Piramo, il quale si è ucciso credendola morta. Alle spalle della donna sono raffigurati due animali: un piccolo leone, origine dell'equivoco, e un cavallo bianco; poco distante a sinistra, si scorge Eros che alza l'arco nella mano sinistra. A destra una fonte scorre dal sepolcro di Nino, luogo del ferale appuntamento, e lì è frettolosamente scritta in corsivo l'epigrafe che descrive la scena: "*pirramo e Tisbi*".

La favola, tratta probabilmente dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Ovid., *Met IV*, vv. 55-166), ha molte fonti illustri, classiche, medievali e rinascimentali<sup>1</sup> e fu soggetto di grande successo<sup>2</sup>. In maiolica ne conosciamo una versione di Xanto Avelli<sup>3</sup>, ma la bottega durantina, cui l'esemplare è attribuito, segue generalmente le fonti classiche dell'istoriato urbinato<sup>4</sup>.

Il piatto è stato pubblicato come opera di bottega di Urbino<sup>5</sup>, ma a nostro giudizio è stilisticamente riferibile alla produzione di Ludovico e Angelo Picchi a Castel Durante. L'attribuzione si basa sul confronto con un piatto del Walters Art Museum di Baltimora, attribuito alla bottega di Andrea da Negroponte, che raffigura la sfida tra Apollo e Marsia<sup>6</sup>. Si veda ad esempio la somiglianza stilistica dei volti di Apollo e della divinità sulla sinistra con quella della figura di Tisbe in questo piatto e in particolare il naso dritto a

"L", la bocca semiaperta e gli occhi con le palpebre abbassate, ma anche il modo ancora molto tradizionale di circondare la figura con il manto gonfiato dal vento. Anche le ali di Eros, disposte ad angolo retto, il nastro sottile che regge la faretra e la postura del dio, ricordano gli amorini nel piatto di Baltimora. Inoltre in entrambi gli oggetti i volti lumeggiati con tocchi di bianco, i cespugli ad alberello e il paesaggio di sfondo, con torri con cupole e casette con portico, si differenziano dalle modalità compositive più consuete della bottega durantina. Il satiro sulla destra nell'esemplare di Baltimora è molto simile a quello raffigurato sul piatto presentato al lotto 50 di questo catalogo, attribuito alla stessa bottega, a conferma dell'uso ripetitivo di alcuni soggetti in questa manifattura durantina. C'è poi da osservare che entrambi gli oggetti sono di dimensioni importanti, quindi non comuni. Anche il confronto con un altro grande piatto conservato nello stesso museo americano, anch'esso anomalo rispetto alle serie attribuite alla bottega durantina, sorregge l'ipotesi attributiva. Si tratta di un piatto raffigurante la raccolta della manna<sup>7</sup>, il quale si discosta dalla media per la complessità della raffigurazione, per il numero dei personaggi e per le dimensioni. Ciononostante, sono molti i dettagli stilisticamente affini all'opera degli artefici durantini: per esempio lo stile pittorico nella resa dei volti e le figurine sedute in alto a destra, la cui impostazione è assai prossima allo stile della bottega durantina; e anche il cavallo bianco al centro della scena presenta caratteristiche molto simili a quelle dell'animale raffigurato sul piatto in esame, in particolare per quanto riguarda la rappresentazione del muso.

Riguardo alla provenienza, l'unica notizia si ritrova nel lavoro di Bellini e Conti, che pubblicano l'opera come appartenente alla collezione Genova di Venezia<sup>8</sup>. Il piatto è passato all'asta di Palazzo Capponi a Firenze nel 1970<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> *Metamorfosi*, IV, vv. 55-166, probabilmente la fonte medievale di Giovanni dei Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, IV, cap. III, IV, V, VI, VII, dove la narrazione si riferisce a "Piramo e Tisbe" in italiano volgare.

<sup>2</sup> Si pensi al suo utilizzo in WILLIAM SHAKESPEARE, *Sogno di una notte di mezza estate*, Atto V, scena 1.

<sup>3</sup> BALLARDINI NAPOLITANI 1940, n. 3.

<sup>4</sup> SANI, in AUSENDA 2010, pp. 144-145, n. 52.

<sup>5</sup> BELLINI-CONTI 1964, p. 147, tav. B.

<sup>6</sup> Walters Art Museum di Baltimora, inv. 48.1500.

<sup>7</sup> Walters Art Museum di Baltimora, inv. 48.1514.

<sup>8</sup> BELLINI-CONTI 1964, p. 147, tav. B.

<sup>9</sup> SOTHEBY'S, Firenze 19 ottobre 1970, lotto 89.

## TONDINO

**CASTEL DURANTE, BOTTEGA DI LUDOVICO E ANGELO PICCHI, 1550-1560 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con arancio, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero e del marrone, bianco

alt. cm 3,5; diam. cm 16; diam. piede cm 4,5

Sul retro, sotto il piede, iscrizione "Tobia"

Sul retro, sotto il piede, etichetta dattiloscritta "Venezia/ Coll. Adda/ 1545/50"

**Stato di conservazione:** Felatura sottile in basso a destra; due profonde sbeccature sull'orlo superiore

*Earthenware, painted in orange, green, blue, blackish and brownish manganese, and white*

*H. 3.5 cm; diam. 16 cm; foot diam. 4.5 cm*

*On the back, beneath the base, inscription in blue 'Tobia'*

*Label typewritten with 'Venezia/ Coll. Adda/ 1545/50'*

**Conservation status:** *Minor hairline crack at 5 o'clock; two deep chips to upper rim*

€ 6.000/8.000 - \$ 7.800/10.400 - £ 4.800/6.400

Il tondino di maiolica ha un cavetto profondo, un'ampia tesa appena inclinata e una base con piede ad anello appena accennato.

Sul fronte, al centro della scena, l'Arcangelo Raffaele conduce per mano Tobia, detto anche Tobiolo, per fargli da guida nel viaggio che intraprende per andare del padre malato.

La scritta sul retro del piatto richiama il nome del personaggio, spesso raffigurato nelle maioliche cinquecentesche.

Due rocce cuspidate, realizzate con ombreggiature ocra, e due alberi dai tronchi sottili, sottolineati da tratti paralleli, fanno da quinta alla scena, mentre un prato verde scuro, con un sentiero cosparso di ciottoli arrotondati, lumeggiati di bianco e arricchiti da ciuffi di erba, è ai piedi dei protagonisti. Sullo sfondo, illuminato da un cielo al tramonto con nuvolette arrotondate, si stende un paesaggio lacustre con montagne quadrangolari in blu e in ocra e un villaggio costituito da palazzi quadrangolari che si

specchia nel lago. Le caratteristiche stilistiche ripetitive e l'esecuzione frettolosa avvicinano questo tondino all'esemplare presentato al lotto 50 di questo catalogo: si vedano il cielo e lo specchio d'acqua, realizzati con sottili linee parallele, che si ripetono nel segmento di luce arancio e in modo più diluito, nella volta che circonda il paesaggio.

Le montagne e l'abbondante uso del verde ramina nella realizzazione del prato e dei ciottoli disseminati sul sentiero ci portano ad assegnare l'opera alla bottega durantina di Ludovico e Angelo Picchi e al 1550-1560, secondo l'attribuzione più recente.

La bottega prediligeva forme quali le crespine e le coppe baccellate e mosse, mentre i tondini sono più rari, ma comunque presenti nella produzione<sup>1</sup>.

Il piatto viene menzionato nel catalogo della raccolta Adda<sup>2</sup> con attribuzione alla bottega di Mastro Domenico a Venezia e datato attorno al 1545-1550.

<sup>1</sup> SANI in AUSENDA 2010, pp. 140-141, n. 51.

<sup>2</sup> RACKHAM 1959, p. 135, n. 455, tav 211B.



53

## TAGLIERE DA IMPAGLIATA

**URBINO, BOTTEGA FONTANA, 1540-1550 CIRCA**

Maiolica decorata in policromia con giallo, arancio, verde, blu, bianco e bruno di manganese nel tono del nero  
alt. cm 3; cm 21,4 x 17,1; piede cm 16 x 12

**Stato di conservazione:** Intatto

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in yellow, orange, green, blue, white, and blackish manganese  
H. 3 cm; 21.4 x 17.1 cm; foot 16 x 12 cm*

**Conservation status:** *In very good condition*

*An export licence is available for this lot*

8.000/12.000 - \$ 10.400/15.600 - £ 6.400/9.600





Di quest'antico servizio da puerpera resta il tagliere, che mostra una forma ovale con incavo poco profondo, bordo appena rilevato ed estroflesso con orlo riccamente baccellato, e fondo piano e apodo. L'oggetto è interamente smaltato.

Il decoro in piena policromia interessa l'intera superficie con una scena animata da nutrice e balie indaffarate presso la culla, intente a fasciare il neonato.

L'orlo del tagliere è anch'esso dipinto con un'alternanza di colori, utilizzati per sottolineare la varietà delle forme delle baccellature.

Sul verso dell'oggetto è raffigurato un angelo in piedi su una nuvola, sorridente e con il capo chino, che regge una sottile croce cui è appesa la corona di spine; le vesti sono leggermente scostate sulle gambe e le ali multicolori aperte. Lo sfondo giallo intenso esalta il contrasto cromatico, facendo risaltare la figura; tutt'intorno gira una cornice di nuvolette arrotondate.

L'impallata (o impagliata) era un servizio di maiolica che veniva offerto alla puerpera per il suo primo pasto a letto dopo il parto: più elementi sovrapposti formavano un unico insieme. Il Piccolpasso nel suo trattato sull'arte della maiolica ben ci descrive il manufatto e cita i cinque elementi che lo compongono: "schudella della donna di parto", tagliere, ongaresca, saliera e coperchio. Sul primo oggetto, adatto a contenere il brodo o la zuppa, era posto il tagliere, sul quale era appunto collocata l'ongaresca, una sorta di contenitore che, una volta capovolto, serviva a coprire le pietanze; a quest'ultima si sovrapponeva una saliera munita di coperchio.

Per modalità decorative e caratteristiche morfologiche l'esemplare s'inserisce appieno nella serie di opere dalla foggia complessa che caratterizza la produzione urbinata della seconda metà del secolo XVI.

Tuttavia lo stile pittorico - i volti arrotondati, i tratti fisiognomici sottolineati in manganese e lumeggiati con tocchi di bianco, gli occhi abbassati, le



bocche rese con un sottile tratto orizzontale, gli abiti panneggiati con un uso sapiente del colore, senza contorni – differisce fortemente da quello generalmente associato alla bottega dei Patanazzi, che domina la scena urbinata in quel periodo, caratterizzato da figure dalle forme più “bamboleggianti”, con teste grandi e leggermente sproporzionate.

Un’ongaresca con tagliere del Museo del Louvre mostra figure femminili con caratteristiche fisiognomiche molto simili<sup>1</sup> associate a grottesche.

Ma è nel confronto con un’opera simile della bottega Fontana, già appartenuta alla collezione Adda<sup>2</sup>, che riscontriamo le affinità maggiori: nella coppa da impagliata le figure femminili, intente ad accudire una puerpera coricata in un letto con baldacchino, mostrano la stessa pacatezza nei volti che vediamo nelle donne rappresentate sulla nostra opera, e anche la tenda ha il medesimo motivo decorativo. In particolare sono utili nel confronto le caratteristiche stilistiche del verso dell’oggetto: il piccolo putto mostra molte analogie stilistiche con il giovane angelo sul retro del nostro tagliere e anche il modo in cui vengono “incorniciati” i due protagonisti, circondati da nuvole arricciate, è identico.

La qualità complessiva del decoro ci fa ascrivere il manufatto ancora alla

produzione della bottega Fontana e negli anni attorno al 1540 circa.

Non per questo abbiamo trascurato nella nostra analisi la notevole personalità di Antonio Patanazzi che, nonostante le opere sicuramente attribuibili alla sua mano siano poche, già attorno al 1540 era a capo di una bottega. Alcune analogie con opere analizzate da Fiocco e Gherardi<sup>3</sup> nel loro articolo su questa personalità urbinata ci hanno fatto riflettere su una eventuale attribuzione a tale artista. Si vedano, a titolo di esempio, alcuni dettagli nei volti e nelle mani dei personaggi raffigurati nei medaglioni dei vasi attribuiti con sicurezza al pittore urbinata<sup>4</sup>. Egli del resto lavora in parallelo e in collaborazione con Orazio e Flaminio Fontana, e non si possono quindi escludere forti influenze della bottega nella quale si era formato: da qui le affinità.

Anche quest’opera, come già detto per i piatti presentati ai lotti 43 e 44 di questo catalogo, sembra figurare tra gli esemplari appartenenti agli inizi del ’900 al Museo Nazionale Svizzero di Zurigo, pubblicati da Mariaux<sup>5</sup>: infatti nella figura n. 2, al centro, ci pare di individuare l’opera in esame, passata poi sul mercato nella famosa asta tenutasi a Firenze a Palazzo Capponi nel 1970<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> GIACOMOTTI 1974, pp. 353-354, n. 1072.

<sup>2</sup> RACKHAM 1959, p. 124, n. 427, tavv. 197a e 197b.

<sup>3</sup> FIOCCO-GHERARDI in *Faenza*, XCV, 2009, 1-6, p. 64.

<sup>4</sup> Per esempio il vaso del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza (MICF) che reca sul

basamento la scritta “M° ANT O / NI. / PATAZ / I / VRBINI. / .1580”.

<sup>5</sup> MARIAUX 1996, pp. 30-41.

<sup>6</sup> SOTHEBY’S, Firenze 19 ottobre 1970, lotto 88 (attribuita a Urbino, 1550 circa).





*"FATTO IN BOTEGA DI M° ORATO FONTANA"*

## VASO

**URBINO, BOTTEGA DI ORAZIO FONTANA, 1565-1570**

Maiolica decorata in policromia in arancio, verde, blu e bruno di manganese nei toni del nero e del violaceo

alt. cm 37 (cm 39,2 con base aggiunta); diam. bocca cm 11; ingombro massimo alle anse cm 32

Sul plinto della base corre l'iscrizione "FATTO IN BOTEGA DE M<sup>o</sup> ORATO FONTANA"

**Stato di conservazione:** Vasta lacuna reintegrata in terracotta all'orlo; mascheroni alla base delle anse ricostruiti in terracotta smaltata a imitazione dell'originale; rottura del calice del vaso, che risulta non pertinente con l'opera originale; lacune e sbeccature ai riccioli dei sostegni, reintegrate in alabastro. Probabile pertanto la successione d'interventi di restauro in periodi diversi.

Il vaso è corredato di documentazione a cura del laboratorio di restauro.

*Earthenware, painted in orange, green, blue, blackish manganese, and manganese purple*

*H. 37 cm (39.2 cm with added base); diam. 11 cm; maximum width with handles 32 cm*

*Inscription running around the plinth 'FATTO IN BOTEGA DE M<sup>o</sup> ORATO FONTANA'*

**Conservation status:** *Condition report from restoration department available*

€ 40.000/60.000 - \$ 52.000/78.000 - £ 32.000/48.000





Il vaso ha corpo ovoidale poggiante su un'alta base triangolare (in parte rifatta in cotto), bocca larga con orlo estroflesso, alto collo cilindrico. Dall'imboccatura si dipartono due coppie di lunghe anse a forma di serpe e terminanti in un mascherone di satiro, molto integrato in restauro. Il piede, con anello a rilievo collocato a interrompere lo stelo, presenta tre riccioli che lo collegano al calice, quasi ad aumentare la tenuta del sostegno.

Sotto il piede è collocata una base a triangolo che porta sul plinto una scritta in caratteri capitali delineata in bruno di manganese su fondo blu: "FATTO IN BOTEGA DE M<sup>o</sup> ORATO FONTANA". Questa base risulta coerente con la parte originale del vaso.

La somiglianza tra il vaso del British Museum e il nostro esemplare, come vedremo, era già stata notata da Tait<sup>1</sup>, che nel suo saggio sulla maiolica del Rinascimento montata in bronzo dorato cita il vaso in esame, affermando che non pareva essere montato in bronzo.

Il corpo è decorato da due scene istoriate: da un lato è raffigurato un gruppo di quattro personaggi maschili barbati nelle vicinanze di una roccia, due dei quali mollemente adagiati su un'anfora rovesciata, dalla quale scorre un fiume d'acqua; sull'altro lato due figure, una femminile, stante in posizione eretta con un piede appoggiato su un'anfora rovesciata, ed una maschile, anch'essa caratterizzata da un altro vaso simile rovesciato: si tratta certo della raffigurazione di divinità fluviali.

Il vaso è ben noto agli studiosi e ritenuto di grande interesse proprio per la presenza della scritta che lo assegna alla bottega di Orazio Fontana: essa serve a determinare così l'attribuzione di un'intera serie di vasi alla bottega urbinata<sup>2</sup>.

Due grandi vasi biancati affini con scene istoriate, uno al Victoria and Albert Museum<sup>3</sup> e l'altro già nella collezione Spitzer<sup>4</sup>, recano inoltre la scritta "FATTO IN URBINO" testimoniando della presenza della bottega a Urbino<sup>5</sup>.

Il punto di riferimento per i corredi farmaceutici analoghi è costituito, insieme al nostro, da un esemplare appartenente a una coppia di vasi

montati in bronzo conservata al British Museum<sup>6</sup>, che reca la scritta "FATE IN BOTEGA. DE ORATIO. FONTANA"; l'altro vaso della coppia è del tutto simile al primo quanto a impostazione morfologica, ma non presenta alcuna scritta e ha un'impostazione stilistica differente, benché simile. L'affinità con il primo esemplare, invece, è notevole: anche il soggetto, ma soprattutto lo stile pittorico rivelano la presenza di una stessa mano. Questi oggetti sono molto simili alla prima serie di vasi della Santa Casa di Loreto e sono stati probabilmente realizzati nella prima fase della carriera di Orazio Fontana a Urbino. La bottega di Orazio dovette cominciare la sua attività nel 1565, per terminare con il passaggio al nipote Flaminio nel 1571, dopo la morte di Orazio: in quest'arco cronologico s'inserisce la nostra opera.

Di grande interesse l'analisi dei caratteri stilistici del corredo farmaceutico della Santa Casa di Loreto<sup>7</sup>, quello che più si avvicina all'esemplare in esame per caratteri stilistici, anche se con varianti morfologiche dovute al contenuto farmaceutico, fattore questo che poteva influenzare anche la disposizione dei decori. Un altro vaso di questa tipologia, anch'esso decorato con divinità fluviali, è stato studiato da Carmen Ravanelli Guidotti ed è conservato in una raccolta privata<sup>8</sup>. Per la personificazione della figura del fiume in

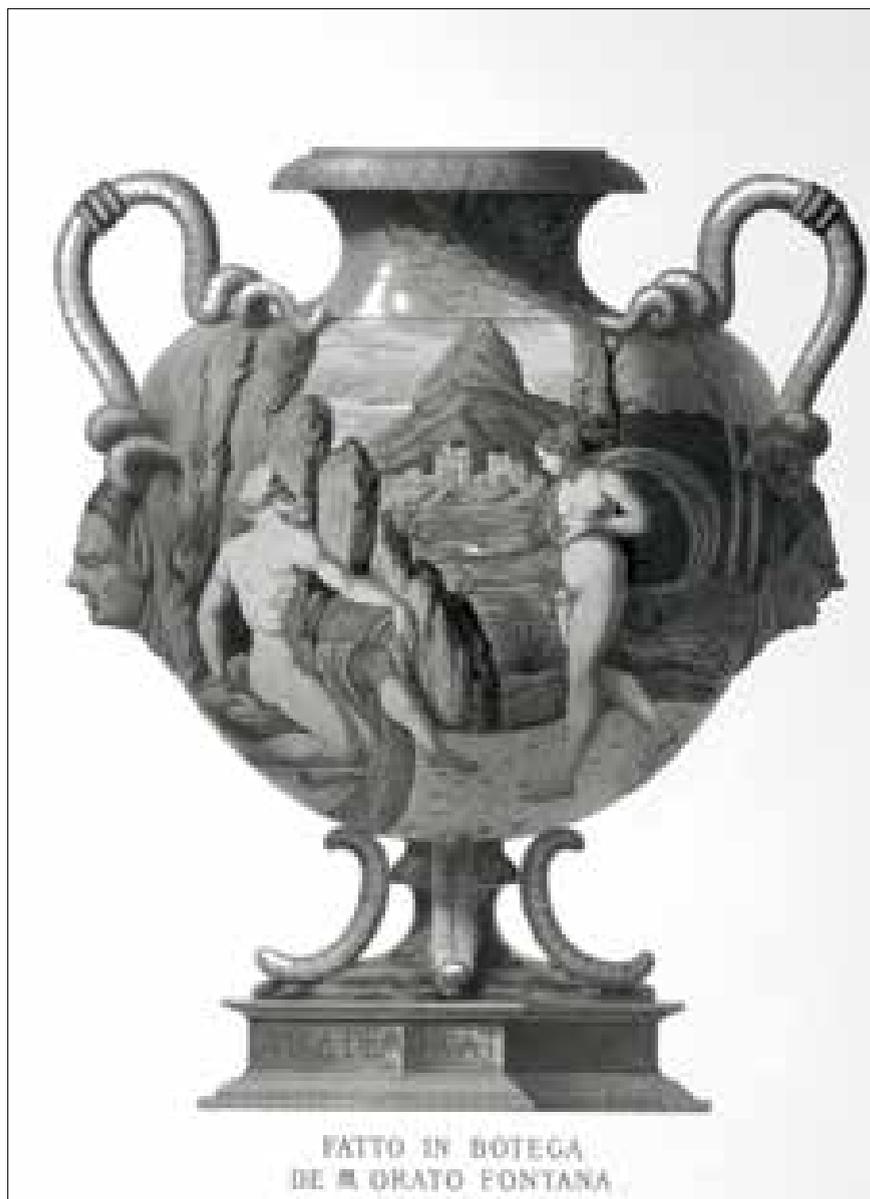


Fig. 1

quell'oggetto la studiosa propone come fonte dell'ispirazione iconografica le incisioni del "Maestro del Dado" da Giulio Romano, tratte dalla serie che illustra la storia di Apollo e Dafne; riteniamo che questa proposta possa risultare valida anche per il nostro esemplare<sup>9</sup>.

Il nostro vaso è riprodotto in una tavola del *Recueil de faïences italiennes* di Delange e Borneman del 1869<sup>10</sup> (vedi fig. 1), nella quale si può notare che gli attacchi dell'ansa sono a forma di testa di sfinge e non di mascherone, e lo stato di conservazione sembra migliore<sup>11</sup>.

In seguito, questo vaso passò alla collezione Barker<sup>12</sup> di Londra.

In una lettera del 1967 con la proposta di vendita del vaso da parte dell'antiquario Petreni di Firenze, si parla di un vaso del '500 con incrinature, dichiarato come proveniente dalla collezione Rothschild e illustrato nel volume di Delange. Nel 1968, in una successiva lettera, ancora Petreni specifica che il vaso era in un primo tempo appartenuto alla collezione "Burke"<sup>13</sup> di Londra, in seguito acquistata da Rothschild e poi venduta in parte all'Hôtel Drouot in data da precisare, e allega i dati riportati da Delange e Borneman nel testo del 1869, citando un vaso con iscrizione identica nella collezione del barone Seillières<sup>14</sup>.

<sup>1</sup> TAIT 1991, p. 271.

<sup>2</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1992, pp. 82-86 n.14, 14f; 14g; 14h e RAVANELLI GUIDOTTI 2006, pp. 74 e sgg., n. 17 e introduzione al catalogo. Si veda, a titolo di esempio, come l'attribuzione abbia avuto un riscontro nel recente passaggio sul mercato di un imponente vaso su base triangolare con piedini a delfino, anse serpiformi e scene raffiguranti delle divinità marine attribuito a Orazio Fontana (Sotheby's, Londra 24-25 gennaio 2008, lotto 164).

<sup>3</sup> RACKHAM 1940, ried. 1977, n. 823.

<sup>4</sup> MOLINIER 1892, tav. 56.

<sup>5</sup> Per l'elenco delle opere associate, si veda WILSON 2006, vol. I, p. 170, nota 2.

<sup>6</sup> THORNTON-WILSON 2009, pp. 333-337, nn. 197-198.

<sup>7</sup> Per tradizione donato da Francesco Maria della Rovere. Compare negli inventari del 1608, che attualmente contano 348 pezzi (GRIMALDI *et alii* 1979, pp. 10-12; BETTINI in DAL POGGETTO 2004, pp. 435-440).

<sup>8</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 2006, p. 74, n. 17.

<sup>9</sup> Una divinità fluviale compare anche su un versatoio attribuito alla bottega Fontana facente parte del lascito Dutuit al Petit Palais di Parigi (RAVANELLI in BARBE-RAVANELLI 2006, p. 83, n. 19).

<sup>10</sup> DARCEL - DELANGE 1869, tav. 84.

<sup>11</sup> Si consideri comunque che si tratta di un disegno: la fotografia del vaso, già appartenuto alla raccolta Barker, poi passato in asta da Sotheby's New York (PARKE-BERNET SOTHEBY'S, New York 9 marzo 1950, n. 183) e quindi da Sotheby's Londra (SOTHEBY'S, Londra giugno 1964, n. 6), si trova in WILSON 2006, p. 166, dov'è riprodotta l'immagine tratta dal catalogo Sotheby's, in cui l'esemplare compare già con i mascheroni di restauro e la base aggiunta.

<sup>12</sup> Nel volume GENOLINI 1881, a p. 92 di questo vaso si dice: "Presso il signor M. Parker a Londra un altro vaso con manici a serpe, sul cui piede a base triangolare si legge: Fato in bottega de M. Orato Fontana. Il compagno di questo vaso e colla medesima iscrizione trovatisi nella raccolta del barone Seillières".

<sup>13</sup> Si tratta probabilmente di un'errata trascrizione da parte dell'antiquario del nome Barker.

<sup>14</sup> TAIT 1991, pp. 267-278, n. 36.

55

## PIATTO

### URBINO, 1570-1580

Maiolica decorata in policromia con giallo, arancio, verde e bruno di manganese

alt. cm 3,5; diam. cm 23; diam. piede cm 8,5

Sul retro scritta in bruno di manganese "Crasitone:"

Sul retro etichetta circolare con manoscritto numero "6176"; sul retro altra etichetta rettangolare dattiloscritta poco leggibile "6176/ VENEZIA/ 1565 CIRCA... PIATTO ISTORIATO/ DELLA/ BOTTEGA DI MAESTRO LUDOVICO"

**Stato di conservazione:** Intatto

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in yellow, orange, green, and manganese*

*H. 3.5 cm; diam. 23 cm; foot diam. 8.5 cm*

*Inscription in manganese 'Crasitone'*

*On the back, beneath the base, round hand-written label '6176'; rectangular label, typewritten with '6176 / VENEZIA / 1565 CIRCA... PIATTO ISTORIATO / DELLA / BOTTEGA DI MAESTRO LUDOVICO' (hardly readable)*

**Conservation status:** *In very good condition*

*An export licence is available for this lot*

€ 7.000/10.000 - \$ 9.100/13.000 - £ 5.600/8.000





Il piccolo piatto, poggiante su un basso piede ad anello, ha cavetto piccolo e poco profondo e larga tesa orizzontale.

Sul fronte la decorazione mostra al centro Erisittone, accompagnato da due personaggi, mentre abbatte un albero: dal tronco dell'albero esce un fiotto di sangue. Sullo sfondo si staglia un paesaggio lacustre blu con montagne dal profilo arrotondato; il terreno si presenta con zolle erbose interrotte da ampie zone sabbiose cosparsa di ciottoli rotondi.

Sul retro, ove i profili del piatto sono sottolineati da linee gialle, al centro del cavetto si legge la parola "Crasitone", delineata in corsivo in bruno di manganese.

La scena ci riporta alla mitologia ovidiana, tanto cara agli istoriatori del '500.

In Ovidio troviamo numerosi esempi di trasformazioni di esseri umani in piante, ma soltanto in tre casi si tratta di piante sanguinanti<sup>1</sup>. Tra questi il mito di Erisittone (*Ov., Met. XVIII, 779; 823-840*), che consapevolmente, in aperto spregio agli dèi, insieme a venti compagni osa profanare un bosco consacrato alla dea Demetra abbattendone gli alberi, tra i quali una quercia sotto la quale si nasconde una ninfa assai cara alla stessa divinità: scopo del disboscamento era ricavare il legname per costruire una sala per i suoi banchetti. Demetra appare sotto mentite spoglie a Erisittone e lo prega di interrompere la sua opera empia, ma questi la minaccia; la dea quindi, manifestandosi apertamente lo punisce condannandolo a patire una

fame inestinguibile. Di conseguenza Erisittone dilapiderà tutte le proprie sostanze e quelle dei suoi familiari.

Nonostante l'indicazione tradizionale alle manifatture venete, l'opera ci pare più prossima alla produzione urbinata degli anni Sessanta del '500.

Un riscontro particolarmente attinente è stato individuato nel confronto con alcuni personaggi e dettagli compositivi di un piatto del servizio Carafa conservato al Museo Civico Medievale di Bologna<sup>2</sup> e databile negli anni 1560-70. Nei due esemplari si notano infatti notevoli affinità, come ad esempio nel modo di delineare i volti e il corpo dei personaggi, con abbondante uso di lueggiate bianche a dare rotondità alla muscolatura; assai simili sono anche la mano del personaggio femminile in corsa sul lato destro del piatto Carafa e quella del compagno di Erisittone vicino all'albero. Inoltre, il modo di sottolineare lo sguardo dei personaggi con il bruno di manganese si ritrova anche in alcuni volti raffigurati su opere della bottega urbinata dei Fontana databili a partire dagli anni Quaranta<sup>3</sup>.

Ci pare inoltre corretto associare il piatto in esame a oggetti di dimensioni più prossime: si veda pertanto il piatto con "Ercole e Deianira" del museo di Braunschweig<sup>4</sup>, con il quale ci pare di ravvisare una vicinanza anche nella grafia sul retro (in cui si legge "Erculle e dianira"), e quello con Mosè nello stesso museo<sup>5</sup>, entrambi databili alla fine del secolo XVI.

<sup>1</sup> Gli altri due episodi sono: il mito di Driope (*Ov., Met. IX, 331-364*) e quello delle Eliadi (*Ov., Met. II, 340; X 91-263*).

<sup>2</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1985, p. 159, n. 119, e gli altri piatti del servizio (nn. 118; 120; 121), con relativi riferimenti bibliografici.

<sup>3</sup> IVANOVA 2003, p. 108, n. 93.

<sup>4</sup> LESSMANN 1979, p. 316, n. 431.

<sup>5</sup> Id. 1976, n. 435.



56

PIATTO

**VENEZIA, MASTRO JACOMO, "1540"**

Maiolica dipinta in turchino, blu di cobalto e bianco

alt. cm 3; diam. cm 24,5; diam. piede cm 10

Sul fronte due iscrizioni: in cartiglio "Propertio" e, all'interno di uno scudo pelta, "1540"

**Stato di conservazione:** Intatto, sbeccatura sul retro e lievi sbeccature all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in turquoise, cobalt blue, and white*

*H. 3 cm; diam. 24.5 cm; foot diam. 10 cm*

*On the front, two inscriptions: 'Propertio', in a cartouche, and '1540', in a shield*

**Conservation status:** *In very good condition; chip on the back and minor chips to rim*

*An export licence is available for this lot*

€ 20.000/30.000 - \$ 26.000/39.000 - £ 16.000/24.000







Il piatto, quasi apodo, presenta un profondo cavetto e una larga tesa leggermente inclinata.

Sul recto vi è una decorazione a grisaille nei toni del grigio-azzurro su fondo blu: l'ornato a trofei si estende su tutta la tesa, mentre il centro del cavetto racchiude un ritratto romano posto di profilo con cartiglio recante la scritta "Propertio". Il busto classico laureato, raffigurato di profilo al centro del cavetto, ritrae in modo ideale il poeta latino Sesto Propertio, autore delle celebri "Elegie Romane" nel 28 a.C. dedicate anche a soggetti politici e civili. Sulla tesa cinque gruppi di oggetti militari con elmi, armature, scudi tondi, ovali e a mezzaluna (tipico delle amazzoni), farette e spade, asce, accompagnati da flauti e lituo decorano la tesa. Tra questi uno scudo ovale, verso cui è rivolto lo sguardo del poeta, è decorato con un volto maschile urlante che pare possedere la vita, mentre nella pelta amazzonica spicca la data "1540".

Il retro presenta una decorazione "alla porcellana" a punta di pennello tracciata in blu attorno al basso anello di appoggio, su fondo di smalto appena azzurrato. L'ornato di questo piatto appartiene alla decorazione "all'antica" detta "a trofei": fortunato motivo delle maioliche rinascimentali a Venezia e in tutt'Italia<sup>1</sup>, molto diffuso attraverso le incisioni. Il decoro del nostro piatto vede forte affinità con stampe coeve (celebri quelle di Enea Vico)<sup>2</sup>. La formula pittorica vede lo smalto chiaro azzurrato, dal tono leggermente grigiastro, rimanere riservato nella stesura di un fondo a pennellate di un blu di cobalto forte, di tonalità brillante. Con una tecnica pittorica sapiente un sottile disegno blu imposta il decoro, il modellato dei volumi realizzato con leggere stesure più scure e arricchito con un tessuto di fini pennellate in blu cobalto e bianco stannifero. Un riscontro calzante col nostro si trova in un piatto con trofei con armi, spartiti musicali, Luna antropomorfa e con, al centro, un ritratto all'antica di profilo circondato da panoplie: la composizione e i caratteri disegnativi sono quasi sovrapponibili ai nostri. Il pezzo di confronto, allora appartenente alla collezione J.C., fu segnalato da Joseph Chompret con attribuzione a una manifattura di Padova e pubblicato nel suo repertorio di maioliche rinascimentali nel *Répertoire de la majolique italienne* del 1949; anche il retro di questo esemplare (purtroppo non visibile in fotografia) sembra corrispondere a quello del piatto in esame<sup>3</sup>.

Come ormai è noto è invece in Mastro Ludovico, attivo a Venezia proprio in quegli anni, che è comunemente riconosciuto in base al carattere stilistico e materico come

l'autore di questa formula ceramica con cui troviamo le affinità maggiori, tanto nella qualità del ritratto quanto nella formula pittorica.

Johanna Lessmann nel catalogo dell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig ha pubblicato una serie di piatti coerenti stilisticamente col nostro alcuni dei quali datati 1540, considerandoli veneziani. Tra questi piatti, fortemente affini al nostro esemplare, il n. 549 mostra un ritratto sovrapponibile al nostro in una posizione appena più angolata, con un cartiglio disposto diversamente e recante l'iscrizione "Salustio.R."<sup>4</sup>

Il carattere materico e stilistico del nostro esemplare mostra forte affinità con un grande piatto, conservato al Victoria and Albert Museum<sup>5</sup>, con decoro "a cerquate" in monocromia azzurra, marcato nella bottega veneziana di Mastro Ludovico e datato "1540" al centro di una corona fiorita "alla porcellana", come il nostro. Questa familiarità permetterebbe di sostenere l'attribuzione del piatto con Properzio.

La tipologia ceramica, la fine declinazione del decoro classico "a trofei" e lo stile pittorico richiamano poi altri pezzi, tra cui un altro piatto del Victoria and Albert Museum<sup>6</sup>, databile attorno agli anni Cinquanta-Sessanta del secolo, ed uno conservato nel Herausgegeben vom Kunstgewerbemuseum

di Berlino (considerato erroneamente degli anni trenta del XVI secolo), anch'esso sul retro decorato "alla porcellana"<sup>7</sup>.

Angelica Alverà Bortolotto nel suo testo sulla storia della ceramica a Venezia aveva dedicato grande spazio ai "versi con ghirlanda alla porcellana"<sup>8</sup>. La studiosa ci informa della difficoltà attributiva tra le botteghe veneziane di Mastro Ludovico e Mastro Giacomo da Pesaro, denunciando come la maiolica veneziana del periodo riveli una grande uniformità di tecniche e di stili, tale da far pensare ad uno scambio di pittori tra botteghe. Individua pertanto stili diversi, rimarcando il fatto che non tutti i lavori stilisticamente attribuiti all'una o all'altra bottega riportino al verso un segno di distinzione. Sulla traccia di questi studi siamo venuti a conoscenza dell'imminente pubblicazione di un saggio di Elisa Sani sul prossimo numero della rivista "Faenza", nel quale la studiosa sostiene l'attribuzione di questi piatti a trofei alla bottega di Mastro Giacomo<sup>9</sup>.

Il nostro piatto appartenne alla collezione del Museo Nazionale Svizzero di Zurigo fino agli inizi del XX secolo<sup>10</sup>. Nel 1970 è passato sul mercato nella famosa asta tenutasi a Firenze a Palazzo Capponi ancora erroneamente attribuito a Casteldurante<sup>11</sup>.

<sup>1</sup> LESSMANN 1979, pp. 783-784, n. 600; RAVANELLI GUIDOTTI 2006, pp. 118-123.

<sup>2</sup> Ci pare importante ricordare come l'antica civiltà romana si configurasse quale modello non solo artistico ma anche politico. Questo messaggio fu assimilato nel corso del '500 dalla città lagunare, che cercò di mostrarsi come "altera Roma" con una sorta di propaganda celebrativa sostenuta dal ceto aristocratico, dalla classe dirigente e dagli intellettuali e umanisti. BENZONI 2004; LOECHEL 1996, pp. 681-702.

<sup>3</sup> CHOMPRET 1949, ristampa 1986, p. 100, n. 799.

<sup>4</sup> LESSMANN 1979, pp. 782-784, nn. 549-554. Tra gli esemplari di confronto la studiosa cita un piatto con ritratto di Properzio passato sul mercato negli anni Settanta del secolo scorso: si tratta proprio del nostro piatto in studio.

<sup>5</sup> V&A Inv. 4438-1858.

<sup>6</sup> RACKHAM 1940, ried 1977, inv. 1572-1855, ex collezione Delange.

<sup>7</sup> HAUSMANN 1972, pp. 320-323, n. 235.

<sup>8</sup> ALVERA' BORTOLOTTI 1981, pp. 65-84.

<sup>9</sup> Ringraziamo Timothy Wilson per la segnalazione.

<sup>10</sup> MARIAUX 1996, pp. 30-41, pubblica una fotografia in cui ci pare di individuare l'esemplare in oggetto. Per maggiori informazioni si veda quanto detto al riguardo nella scheda del lotto 43 di questo catalogo.

<sup>11</sup> SOTHEBY'S OF LONDON, Firenze 19 ottobre 1970, lotto 38.

57

## PIATTO

### VENEZIA, MASTRO DOMENICO, "1569"

Maiolica decorata in policromia con blu, verde, viola di manganese, giallo, grigio di bistro e bianco alt. cm 4,2; diam. cm 24,5; diam. piede cm 9,6

Sul retro, sotto il piede, iscrizione in blu "- 1569 -/ - SVSANA -"

Sul retro, sotto il piede, una piccola etichetta imbrunita "1870/ Februsa (?)/ PL (?)" manoscritto

**Stato di conservazione:** Intatto; solo una piccola sbeccatura interessa l'anello d'appoggio

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in blue, green, manganese purple, yellow, grey and white*

*H. 4.2 cm; diam. 24.5 cm; foot diam. 9.6 cm*

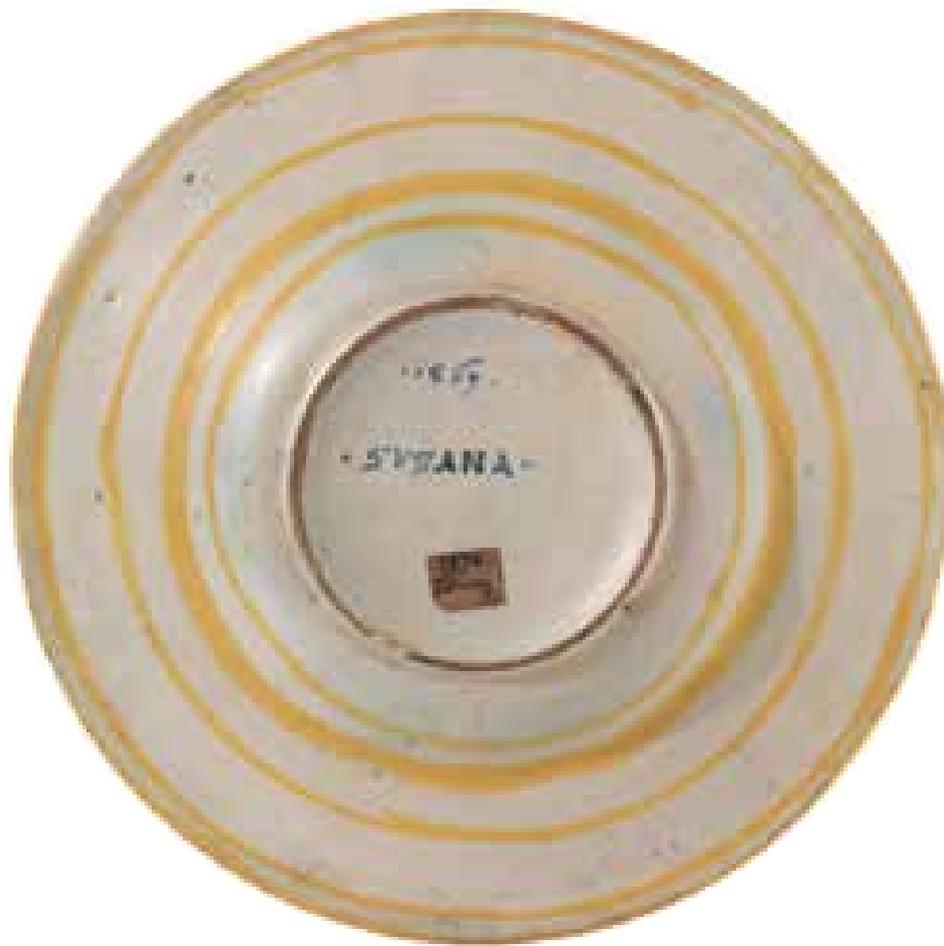
*On the back, beneath the base, inscription in blue '- 1569 -/ - SVSANA -'*

*On the back, beneath the base, small and old hand-written label '1870/Februsa (?)/ PL (?)'*

**Conservation status:** *In very good condition, with the exception of a minor chip to foot ring*

*An export licence is available for this lot*

€ 28.000/35.000 - \$ 36.400/45.500 - £ 22.400/28.000





Il piatto fondo ha un'ampia tesa e base ad anello. Il fitto tessuto pittorico riveste completamente lo smalto stannifero sul fronte del pezzo.

Il verso reca un sottile strato di smalto, che assume un tono beigiato, con poche grosse pulci e, sul retro della balza, leggeri aloni verdastri. L'anello d'appoggio è sottile e cilindrico. Sei filetti gialli profilano e decorano la tesa. Il fondo del piede smaltato presenta la data e l'iscrizione in blu.

La decorazione istoriata vede la scena maggiore, dipinta nel cavetto, svolgersi all'aperto, in un giardino, sotto un'ampia tettoia verde posta in un campo pratoso con un villaggio sullo sfondo. Vi è raffigurata una giovane donna nuda, con un panneggio aranciato che le copre il pube, seduta al centro di un'ampia fontana semicircolare. Un uomo anziano sta dietro di lei, vicino, e le awinghia il corpo, spingendole il mento per voltarle la testa verso un'altra figura maschile, che, in secondo piano, pare nascondersi dietro un esile tronco. L'orlo del cavetto è profilato con un sottile motivo a ovuli azzurri su fondo aranciato.

La tesa è completamente ricoperta da un fregio in cui quattro riserve ovali, incorniciate con volute, sono istoriate con scene marine classiche con coppie di Tritoni e Nereidi. La pittura sottolinea il movimento delle figure con onde marine, ciuffi di capelli



Fig. 1

in volo, spirali dei corpi animali, mitre e trombe. A separare le riserve sono dipinte figure in monocromia giallo-bruna: in alto, due volti virili barbati con un'espressione triste, e in basso piccole erme con putti senza braccia, mentre piccole girali fogliate dipinte e filetti graffiati animano il fondo blu.

La scena è dipinta in vivace policromia dominata dall'accostamento di forti colori, come i verdi luminosi del prato e delle fronde della tettoia in contrasto con le tonalità aranciate del giallo. Il blu di cobalto è cromaticamente dominante e fa da sfondo sia alle scene marine degli ovali, sia ai motivi decorativi minori. Sottili fili bianchi di smalto stannifero lumeggiano le figure della scena, mentre un fittissimo gioco puntinato a leggerissimo rilievo di stagno colorato di giallo muove le fronde del bersò, simulando l'effetto luministico della doratura.

La scena riprodotta deriva dall'illustrazione del XIII capitolo di Daniele ne *Les Figures de la Bible, illustrées de huitcains* figurato da Pierre Vase ed edito a Lione

nel 1564 (vedi fig. 1). La ripresa dell'immagine è integralmente fedele, con una sola eccezione: il secondo uomo anziano non è addossato alla ragazza, come vediamo nell'incisione, ma allontanato e nascosto dietro un tronco. Questo indubbiamente sbilancia un poco l'equilibrio compositivo del dipinto.

È interessante sottolineare come passino soltanto cinque anni tra la pubblicazione del volume a stampa francese e la produzione del piatto veneziano. Del resto xilografie bibliche lionesi coeve sono state riconosciute in opere figurate di Mastro Domenico, che si dimostra anche in questo artista d'avanguardia<sup>1</sup>.

Domenico de' Betti è il più celebre ceramista veneziano<sup>2</sup>. Nel 1547 Domenico sposa la figlia di Jacomo da Pesaro, maiolicaro attivo a Venezia, raffinato artista, autore di splendidi pezzi marcati. Domenico, depentor over bochaler (pittore o vasaio),

riuscì a inventare delle formule decorative innovative legate alla nuova cultura artistica veneziana di Giorgione e Tiziano, con una nuova energia pittorica basata sulla potenza dei toni cromatici nella natura. Il suo successo fu tale da permettergli l'apertura di un'importante bottega vicino a Campo San Polo a Venezia attorno alla metà del '500.

Pochi sono i pezzi di Mastro Domenico firmati e datati e di

alta qualità formale considerati oggi opera diretta dell'artista (meno di una decina)<sup>3</sup>. Ma l'impostazione dell'ornato del nostro piatto, con il cavetto abitato da una scena istoriata e la tesa dominata da quattro scene minori in ovali con la cornice a cartelle, è totalmente coerente con i tre pezzi più noti firmati da Mastro Domenico e datati 1568: due sono conservati all'Herzog Anton Ulrich - Museum di Braunschweig<sup>4</sup> e uno al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza<sup>5</sup>.

Il nostro piatto, appartenuto fino al 1930 a un'altra raccolta nella città di Braunschweig, la Vieweg, entrò poi a far parte della collezione Bohneward a Berlino, pubblicato da Otto von Falke nella rivista *Pantheon* nel 1942<sup>6</sup>. Confrontandolo con i pezzi marcati della collezione Herzog Anton Ulrich, lo studioso tedesco lo assegna con sicurezza a Mastro Domenico. Lessmann<sup>7</sup> e Wilson-Sani<sup>8</sup>, conoscendo la pubblicazione di Falke, lo citano tra i pezzi-documento dell'artista, confermandone l'alto valore estetico.



Gli altri tre pezzi citati hanno diametro ben superiore al nostro (40 centimetri circa), che è invece più consueto nella produzione della bottega veneziana, ma non con questo raffinato e complesso tipo decorativo. I cerchi gialli, visibili sul retro, sono presenti su diversi piatti della nostra dimensione a lui assegnati<sup>9</sup>. Se la composizione della scena centrale, leggermente disequilibrata rispetto a quella visibile nelle altre opere citate, crea il solo piccolo dubbio sulla diretta mano del maestro, i caratteri tecnico-formali del decoro pittorico aiutano a sostenere fermamente l'opera come lavoro di Mastro Domenico. È riconoscibile il suo linguaggio, manifesto nella rapidità nella stesura sia disegnativa che pittorica. Il dominio del colore, protagonista dalla vivace tavolozza "tonale veneziana", è accentuato dall'aggiunta alla materia pigmentosa, talvolta pastosa, di giochi tattili con puntature a leggerissimo rilievo o sottili graffi della punta del manico del pennello nel fondo blu, creando effetti aerei vibranti. Un mestiere da maestro fedelmente

riconoscibile sul piatto faentino.

Osservando la marca, la stesura calligrafica dei diversi numeri della data risulta assolutamente identica a quella presente sui pezzi sopracitati considerati di stesura diretta del capo-bottega (talvolta queste date sono sul fronte, scritte in un libro inserito nel decoro della tesa).

Non sono rare scritte sul retro dei suoi pezzi, ma l'ortografia in lettere maiuscole visibile nel "Susana" è molto insolita: un nome ("Thobie") coerente nella formula scrittoria con il nostro è però presente su un piatto conservato a Braunschweig e considerato da Johanna Lessmann opera diretta di Mastro Domenico databile attorno al 1570<sup>10</sup>.

Come abbiamo già scritto il pezzo appartenne alla collezione Vieweg di Braunschweig (fino al 1930)<sup>11</sup>, e quindi alla raccolta Bohnewand di Berlino (1942)<sup>12</sup>.

Raffaella Ausenda

<sup>1</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1993, pp. 115-116. Progressivamente le xilografie bibliche lionesi diventeranno modelli dei più moderni maestri dell'istoriato tardo-manierista e barocco europeo (DESWARTE-ROSA 1997, pp. 24-68).

<sup>2</sup> ALVERÀ BORTOLOTTI, 1981.

<sup>3</sup> WILSON-SANI 2006, p. 232.

<sup>4</sup> LESSMANN 1979, pp. 460-462, nn. 737-738.

<sup>5</sup> BOJANI-RAVANELLI GUIDOTTI-FANFANI 1985, p. 312, n. 805.

<sup>6</sup> FALKE 1942, pp. 80-83.

<sup>7</sup> LESSMANN 1979, pp. 461.

<sup>8</sup> WILSON-SANI 2006, p. 232.

<sup>9</sup> Per esempio: WILSON-SANI 2006, p. 232.

<sup>10</sup> LESSMANN 1979, n. 776.

<sup>11</sup> ASTASAMMLUNGVIEWEGBRAUNSCHWEIG, Berlino 18 marzo 1930, lotto 144.

<sup>12</sup> FALKE 1942, p. 81.

## VASO A BOCCIA

VENEZIA, CIRCA 1575

Maiolica decorata in policromia con verde rame, giallo antimonio e arancio, con tocchi di manganese e bianco a risparmio  
alt. cm 22,4; diam. cm 10,5; diam. piede cm 11

Sotto il piede etichette "ufficio esportazioni 19.06.1962"; "Parigi 1964"; "Antichità Bellini Firenze"

**Stato di conservazione:** Probabile lacuna all'orlo con rottura che scende lungo il corpo intersecandosi con fessurazioni passanti lungo la circonferenza, coperte da restauri mimetici talvolta eccessivi

*H. 22.4 cm; diam. 10.5 cm; foot diam. 11 cm*

*On the bottom, three labels: 'ufficio esportazioni 19.06.1962'; 'Parigi 1964'; 'Antichità Bellini Firenze'*

**Conservation status:** Probable loss to rim with a crack running through body and crossing some heavy hairline cracks around circumference, covered by large mimetic restorations

€ 4.000/6.000 - \$ 5.200/7.800 - £ 3.200/4.800





Il contenitore farmaceutico è forgiato secondo le caratteristiche tipiche della bottega veneziana di Mastro Domenico<sup>1</sup>. Il corpo globulare sale e si restringe in un collo breve che termina nell'imboccatura larga, con bordo estroflesso e orlo piano dal profilo netto. Il piede è quasi tutt'uno con il corpo e ha base piana senza bordura.

Il decoro mostra due ampi medaglioni opposti con orlo mistilineo, bordati da un doppio profilo blu; all'interno due ritratti (il maschile, collocato di profilo, ha un copricapo, quello femminile, di tre quarti, indossa una cuffia) spiccano sul fondo bianco a risparmio, lumeggiato da piccoli tocchi di bianco a creare un alone, delineato da una larga fascia gialla decorata con sottili trattini arancio a raggera. Il resto del vaso è decorato con fiori dalla larga corolla, foglie accartocciate, foglie lanceolate e piccoli fruttini, su un fondo riempito da uno spesso strato di blu cobalto, ingentilito e illuminato da lumeggiature sinuose realizzate con sottili linee incise a retro di pennello. Per le modalità pittoriche e stilistiche, nonostante alcune ridipinture, si può con sicurezza attribuire questo vaso alla bottega di Mastro Domenico, a Venezia, negli anni intorno al 1575.

Numerosi gli esemplari di confronto, collocabili nella categoria più alta della

produzione. Il ritratto maschile, più integro, ci permette un raffronto preciso con un albarello con ritratto nella modalità di resa degli occhi, grandi e con un taglio triangolare e pupilla molto marcata, nei tocchi di arancio e di bianco con cui viene lumeggiato il volto e nella camicia aperta con colletto arricciato visibile sul volume dedicato alla pittura veneziana dell'Alverà Bortolotto<sup>2</sup>. Anche il notevole parallelo con l'albarello della raccolta Mereghi al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza ci aiuta nel confronto<sup>3</sup>, così come le due grandi bocce della collezione della Cassa di Risparmio di Perugia, sebbene queste di dimensioni maggiori<sup>4</sup>, o con il piccolo albarello della collezione della Fondazione Banco di Sicilia<sup>5</sup>.

Questa tipologia di vasi costituisce una delle produzioni più ricercate della bottega veneziana dalla metà del XVI secolo, e comprende esemplari di qualità e decorazioni varie<sup>6</sup>, con figure di Santi dipinte a figura intera, ritratti barbati di vecchi, ritratti di giovinetti, turchi con turbanti, guerrieri con elmo, fanciulle o donne variamente atteggiati e inseriti in cornici più o meno elaborate. La qualità della pittura e della materia e il confronto con altri esemplari<sup>7</sup> ci fanno pensare comunque alla produzione più antica della bottega veneziana.

<sup>1</sup> La raccolta più importante di vasi prodotti nell'ambiente di Mastro Domenico si trova alla Fondazione Cini sull'isola di San Giorgio a Venezia (VITALI 1992 e VITALI 1998), con 29 vasi di varia provenienza e dalla notevole varietà stilistica e morfologica.

<sup>2</sup> ALVERÀ BORTOLOTTI 1981, tav. CVI.

<sup>3</sup> RAVANELLI GUIDOTTI 1987, p. 228.

<sup>4</sup> WILSON-SANI 2006, pp. 236-242, nn. 78-79.

<sup>5</sup> SACCARDO in AUSENDA 2010, p. 170, n. 60 e bibliografia relativa.

<sup>6</sup> Si pensi ad esempio alla grande varietà mostrata dalla già citata raccolta della fondazione Cini di Venezia sia per stili che per qualità pittorica (VITALI 1998). Ma si veda anche l'uniformità della committenza sia particolarmente evidente nelle opere realizzate dalla bottega veneziana per il convento di Novellara dopo il 1570 (RAVANELLI GUIDOTTI 1994).

<sup>7</sup> AUSENDA 1999, p. 170, n. 18.



## VASO A BOCCIA "BOMBOLA"

SCIACCA, BOTTEGA DEI FRATELLI LO BUE, "1629"

Maiolica decorata in policromia con verde ramina, blu di cobalto molto sordo, rosso ferraccia, giallo antimonio, arancio cupo e bruno di manganese su smalto stannifero molto povero

alt. cm 29; diam. cm 10,9; diam. piede cm 11,9

Sul corpo in cartigli "S.P.Q.R." e la data "1629"

Sotto il piede un appunto manoscritto: "ceramica di Sciacca"; etichetta del negozio "Daneu Palermo"

**Stato di conservazione:** Fenditura incollata al collo

*Earthenware, covered with a very poor tin glaze and painted in copper green, dull cobalt blue, iron red, antimony yellow, dark orange, and manganese*

*H. 29.7 cm; diam. 10.9 cm; foot diam. 11.9 cm*

*Inscriptions in cartouches on body: 'S.P.Q.R.' and '1629'*

*On the bottom, hand-written inscription 'ceramica di Sciacca'; shop printed label 'Daneu Palermo'*

**Conservation status:** Hairline crack to neck, consolidated

€ 4.000/6.000 - \$ 5.200/7.800 - £ 3.200/4.800







Il vaso a bombola ha orlo piano, con labbro arrotondato ed estroflesso, e corto collo leggermente troncoconico che scende su una spalla arrotondata. La pancia del vaso ha forma ovoidale e si stringe in un calice, che termina in un piede con base a disco ed estroflesso, dal profilo leggermente angolato.

Sul corpo, entro una cornice baccellata, costituita da due volute combacianti e su fondo interamente dipinto in giallo, è raffigurata Santa Rosalia dalla corona di rose<sup>1</sup>, dipinta con formula molto corriva, nell'atto di adorare la Croce. Il resto del vaso è ornato da un motivo a trofei a risparmio su fondo blu, con scudi, else di spade, farette e strumenti musicali disegnati in blu e colorati con ampie pennellate acquarellate, uno scudo tondeggiante è decorato da una faccia di luna sorridente<sup>2</sup>, mentre in un secondo scudo si legge la data "1629" e in un cartiglio compare la sigla "S.P.Q.R."<sup>3</sup>. Un sottile tralcio continuo di foglie d'acanto su fondo arancio corre sulla spalla, mentre il collo e il calice del piede sono decorati con larghe foglie stilizzate, accompagnate da un motivo a corona anch'essa stilizzata. Il collo e la parte del calice del piede sono decorati con una fascia di cunei con larghe foglie stilizzate, ripetute anche sul piede e accompagnate ancora da un motivo a corona stilizzata.

La tipologia decorativa di questo vaso ha le sue radici nella produzione faentina grazie a Geronimo Lazzaro, attivo a Palermo all'inizio del secolo XVII. Il modello si diffuse nelle botteghe palermitane, e di qui in tutta l'isola con formule di qualità tecnico-stilistica diversa: dai pezzi confondibili con i faentini fino a formule ben più corsive, come nel caso del nostro vaso.

La qualità dell'oggetto, messa a confronto con quella dei manufatti posteriori al 1625, è certamente superiore alla media. La comparazione

con esemplari saccensi conservati al Museo del Castello Sforzesco di Milano ci porta a soffermarci sul raffronto con una boccia con cartiglio "Facta a Axacca 1610" attribuita al pittore palermitano Andrea Pantaleo<sup>4</sup> e a un'eventuale presenza dell'artista in un'officina saccense. La sua qualità pittorica nel decoro del collo e quello della spalla e la qualità stilistica nei dettagli dei trofei e nella loro disposizione, l'avvicinano al vaso in esame, il cui pittore è ancora influenzato dallo stile palermitano<sup>5</sup>.

Un vaso simile, con Cristo che regge la croce e decoro a trofei, è conservato al National Museum of Fine Arts de la Valletta a Malta<sup>6</sup>: il vaso è morfologicamente affine, ma di fattura meno accurata, e ha una datazione più avanzata.

Il confronto con una bombola raffigurante il martirio di un santo, proveniente da una raccolta privata palermitana<sup>7</sup>, sostiene infine l'attribuzione alla manifattura dei fratelli Lo Bue di Sciacca. Il vaso mostra le stesse caratteristiche stilistiche, sia nella scelta del decoro con fondo giallo nel medaglione, sia nella realizzazione del motivo sul collo del vaso e della sottile ghirlanda stilizzata collocata nella strozzatura del piede. Altre opere dei Lo Bue, datate agli anni 1628-1629, si avvicinano maggiormente alla nostra e anch'esse mostrano un decoro a trofei e il cartiglio variamente iscritto con la sigla "S.P.Q.R." o "S.P.Q.S."<sup>8</sup>.

La bottega dei fratelli Lo Bue produsse esempi non raffinatissimi, ma senza dubbio originali, e che ben si distinguono nel panorama della maiolica siciliana con i loro santi, madonne, profeti ed eroi, spesso raffigurati con "profonda religiosità": si tratta di "figure che nella sottile ma straordinariamente efficace stilizzazione, diventano anch'esse un tentativo di rendere quotidiano il divino"<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> La Santa, patrona di Palermo, è una vergine non martire, che visse a imitazione degli anacoreti. Interessante la scelta iconografica dell'immagine di Santa Rosalia, cui fu attribuito un intervento salvifico nella città di Palermo nel 1625. Quell'anno la peste aveva colpito gravemente la Sicilia, e la città di Sciacca a causa della morte di molti artefici viveva l'inizio della parabola discendente della sua produzione di maioliche.

<sup>2</sup> La faccia di luna antropomorfa, talvolta inserita in un'incorniciatura "piumata", è spesso presente nelle opere di Sciacca (MASSARA 1999, nn. 133, 137, 139).

<sup>3</sup> La sigla resta quella legata ai trofei: talvolta è modificata in "S.P.Q.P." e, in un caso, anche in "S.P.Q.S.", da interpretare come "Senatus Populusque Saccensis" proveniente dalla

collezione Russo-Perez (RAGONA in AUSENDA 2000, p. 308, n. 340).

<sup>4</sup> La modalità stilistica così accurata nel delineare i trofei richiama quelli dipinti da Andrea Pantaleo nella prima metà del secolo (RAGONA 2005, p. 113, n. 83). Vedi anche CROAZZO in AUSENDA 2010, pp. 36-37, n. 3.

<sup>5</sup> RAGONA in AUSENDA 2000, p. 308, n. 338.

<sup>6</sup> GOVERNALE 1995, p. 401, fig. 423.

<sup>7</sup> GOVERNALE 1986, p. 378, fig. 623.

<sup>8</sup> Id. 1986, pp. 378-386.

<sup>9</sup> Id. 1986, p. 385.

## ALBARELLO

**NAPOLI, MAESTRO DELLA CAPPELLA BRANCACCIO, 1470-1480**

Maiolica decorata in policromia con verde ramina, arancio e bruno di manganese nei toni del marrone e del nero su smalto povero bianco leggermente azzurrato

alt. cm 32,5; diam. bocca cm 10,7; diam. piede cm 12

Sotto la base etichetta stampata di spedizione da Parigi con dattiloscritto: "HUMPHRIS C / N° 7"; etichetta ovale con il numero "44459"; in rosso, numeri di inventario "L.1660.79" e "L.3730.79"

**Stato di conservazione:** Intatto; tracce di usura alla spalla e all'orlo

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, covered with a poor white glaze with a light-bluish tinge, and painted in copper green, orange, and brownish and blackish manganese*  
H. 32.5 cm; diam. 10.7 cm; foot diam. 12.2 cm

*On the bottom, shipping paper label (from Paris), typewritten with 'HUMPHRIS C / N° 7'; oval paper label with '44459'; inventory numbers in red ink: 'L.1660.79' and 'L.3730.79'*

**Conservation status:** In very good condition; wear to shoulder and rim

*An export licence is available for this lot*

€ 10.000/15.000 - \$ 13.000/19.500 - £ 8.000/12.000







L'albarello ha forma cilindrica appena rastremata al centro con spalla angolata verso il basso, collo breve con orlo estroflesso, piede piano leggermente aggettante all'esterno. La superficie del vaso è interamente decorata e presenta motivi puntinati, a palmette e a ventaglio sul collo e sulla spalla. Lo smalto, spesso e abbondante, ricopre l'intera superficie, compreso l'interno; parte del piede presenta *craquelure* ma nessuna caduta di colore. Il corpo è interessato, nella parte anteriore, dalla raffigurazione di un personaggio ritratto di profilo, di fronte al quale è tracciato un cartiglio svolazzante con iscrizione di difficile interpretazione "B.N.BIA.BIA.B.NB.", forse la descrizione del principio farmaceutico. Il ritratto ha una cornice che ne segue i contorni. Tutt'intorno si estende un motivo a foglie accartocciate. L'albarello appartiene a un gruppo studiato da De Ricci e da Borenius: e mentre De Ricci lo attribuisce variamente alla Toscana, lasciando aperta l'attribuzione anche ad ambito faentino o romano<sup>1</sup>, Borenius dal canto suo riferisce la provenienza, basata su testimonianze orali, da una farmacia di Caltagirone<sup>2</sup>. Negli esemplari conservati al Louvre e acquistati nel 1903 è conservato un sigillo di cera pertinente a una farmacia palermitana<sup>3</sup>. Guido Donatone, grazie al confronto con alcune mattonelle esagonali della cappella Brancaccio di Sant'Angelo a Nilo e con altri pavimenti poi attribuiti allo stesso pittore, ha proposto l'ipotesi di una produzione napoletana<sup>4</sup>. Tra i confronti suggeriti dallo stesso autore con medaglie e bassorilievi raffiguranti personaggi aragonesi, spicca proprio l'albarello con personaggio di questa raccolta, che viene così identificato come Alfonso duca di Calabria<sup>5</sup>. Gli albarelli con stemmi aragonesi del museo parigino recanti le armi di Alfonso II d'Aragona e della moglie Ippolita Sforza, in particolare, forniscono un'indicazione cronologica compresa tra il 1465 e il 1484. A quegli anni si fa risalire anche l'albarello con stemma aragonese del British Museum<sup>6</sup>. Il nostro vaso è passato sul mercato in occasione della vendita della collezione Bak di New York<sup>7</sup> nel 1965, e nella scheda d'asta, ancora con attribuzione a manifattura faentina del 1480, viene indicata la provenienza dalla collezione Arthur Sambon e dalla raccolta Mortimer Schiff<sup>8</sup>. Abbiamo notizia di una successiva vendita all'asta del Palais Galliera<sup>9</sup> nel 1970 e della pubblicazione dell'oggetto come presente nella collezione Jean-George Rueff nel 1973<sup>10</sup>. L'opera è stata esposta al Metropolitan Museum of Art di New York negli anni 1917-1919 e 1937-1941.

<sup>1</sup> DE RICCI 1927, n. 42 per il nostro esemplare e nn. 39-47 per il gruppo.

<sup>2</sup> BORENIUS 1931, tav. VII, A, B e p. 5.

<sup>3</sup> GIACOMOTTI 1974, nn. 96; 97; 98.

<sup>4</sup> DONATONE 1970, tav. 6-7; nn. 24-35.

<sup>5</sup> DONATONE 1993, p. 36, tav. 8 e fig. 118.

<sup>6</sup> THORNTON-WILSON 2009, n. 52.

<sup>7</sup> SOTHEBY'S, Londra 7 dicembre 1965, lotto 36.

<sup>8</sup> DE RICCI 1927, n. 4; PARKE-BERNET, New York 4 maggio 1946, lotto 35.

<sup>9</sup> Asta Palais Galliera, Parigi 7 marzo 1970.

<sup>10</sup> CONTI 1973, n. 55.

BRITISH  
LIBRARY





FRANCESCO ANTONIO SAVERIO GRUE A NAPOLI



## PIATTO

**NAPOLI, FRANCESCO ANTONIO SAVERIO GRUE, "1727"**

Maiolica decorata in policromia a gran fuoco con verde ramina, bruno di manganese, blu di cobalto, giallo antimonio e dorature  
alt. cm 4; Ø cm 33,2

Iscrizioni sulla tesa "NEAPOLI An.1727" "Dr. Fra. Ant. Xav. Grue pinxit"

**Stato di conservazione:** In basso a destra una fenditura consolidata attraversa la tesa e la balza con due rami perpendicolari corti e sottili.

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware with high-fired polychrome decoration painted in copper green, manganese, cobalt blue, antimony yellow, and gold  
H. 4 cm; diam. 33.2 cm*

*On the broad rim, two inscriptions: 'NEAPOLI An.1727' and 'Dr. Fra. Ant. Xav. Grue pinxit'*

**Conservation status:** *At 5-7 o'clock consolidated hairline crack running across broad rim and part of the well*

*An export licence is available for this lot*

€ 45.000/65.000 - \$ 58.500/84.500 - £ 36.000/52.000





Il corpo del grande piatto in terracotta è ricoperto da uno strato di smalto stannifero dal colore leggermente beigiato. Il retro presenta una finissima crettatura con molte pulci e punte di spillo.

Tutto l'ornato è disegnato con una sottilissima linea bruno-arancio (ad esclusione delle fronde arboree e delle parti poi dipinte in blu). La tavolozza dei colori a gran fuoco mostra una scala cromatica dominata dal verde, che vede toni chiari dall'accento olivastro, e dal bruno con stesure beige molto chiare. Il bruno scuro del manganese disegna i dettagli e modella i volumi. Le vesti dei protagonisti portano un beige aranciato e blu chiaro. Lumezzature auree profilano l'intero tessuto decorativo puntinando gli elementi della tesa, le ali e i tessuti dei putti, oltre ad arricchire tessuti e gioielli delle donne sedute al tavolo e, infine, le fronde fogliate.

Il grande piatto tondo ha la tesa leggermente inclinata e orlo liscio. La balza scende addolcendo il passaggio al fondo liscio.

La tesa è riccamente decorata. L'orlo esterno è profilato con una sottile bordura blu accompagnata da filetti manganese, blu e giallo. La fascia maggiore della tesa vede, sul fondo giallo, quattro importanti elementi barocchi, a cartouche, dominati da conchiglie con ciuffi fogliati, fiori e frutti accompagnati da putti in movimento. I due più in alto sono a mezza figura in scorcio e quello a destra si mostra espressivo mentre gioca con un insetto. Altre "zanzare" abitano i piccoli spazi liberi della tesa. Gli elementi ornamentali centrali portano un nastro bianco sottile su cui è leggibile un'iscrizione: "NEAPOLI" [con la "N" invertita] e "An. 1727", e nel motivo inferiore: "DR. FRAC.s ANT.s XAV.s/ GRVE pinxit."

La scena vede protagoniste cinque persone sedute a tavola all'aria aperta davanti ad una locanda, mentre stanno mangiando, servite da due giovani osti: la ragazza con l'abito blu porge un piatto, mentre un giovane uomo versa il vino in un calice. Tre figure sedute ci voltano le spalle: un uomo, un ragazzino e una signora dalla veste arancio decorata con una puntinatura dorata. Davanti a lei vi è la donna più giovane: una ragazza elegante che sembra rivolgere serenamente il suo sguardo verso l'osservatore; le è accanto il giovane uomo sorridente che porge il proprio calice all'oste. Il calice pare prezioso: forse si festeggia un matrimonio. La scena è arricchita da tanti elementi secondari: la facciata della locanda è ricca di particolari, come l'ampia tettoia di frasche. Un ragazzino mangia con le mani, seduto a terra accanto a piccole gerle e a una piccola botte lignea dalla sezione trilobata. Un cappello, una sacca e una cesta sono buttati a terra dall'altra parte. In primo piano, al centro dell'esergo, vi è un cane che abbaia. Lo sfondo paesistico si apre incorniciato da piante dalle ricche fronde fogliate; al centro, in lontananza, è dipinto un complesso architettonico con un torrione cilindrico. Il paesaggio termina in un profilo di monti azzurrati, dove il cielo ha

il fondo luminoso in giallo chiaro. In alto vi sono ampie nubi gialle e grigie sul celeste. Qualche uccello è in volo.

La scena centrale deriva sicuramente dal mondo pittorico olandese del pieno Seicento: pare affine alle raffigurazioni delle feste popolari, le "Kermesse", di David Teniers le Jeune e delle locande del contemporaneo Adriaen Van Ostade, dove incontriamo edifici dalle facciate con muri sbrecciati e tettoie molto simili alla nostra, ma le narrazioni popolari che le animano sono più pauperistiche<sup>1</sup>.

Il sistema decorativo della tesa trova invece nella cultura pittorica di Carlo Antonio Grue a Castelli d'Abruzzo, la sua radice: le sue composizioni decorative create dall'accostamento di elementi decorativi plastici, festoni fioriti e fruttati e putti volanti sono qui citati chiaramente.

Francesco Antonio Saverio Grue, il figlio primogenito di Carlo Antonio Grue, ebbe sempre grande fortuna data l'ampia quantità di pezzi siglati e le notevoli vicende storiche che lo avevano riguardato. Infatti Francesco Antonio Saverio, dedicatosi a studi teologici, suo malgrado, diventò "Dottore" nel 1706 ad Urbino: titolo che citerà sempre nelle sigle con cui firmerà molte maioliche. Questa cultura alimentò fortemente il suo mestiere ceramico e il sistema relazionale con la clientela nobile o ecclesiastica che lo portò a trasferirsi a Napoli. La sua forte personalità lo aveva fatto tornare a Castelli nel 1716 per scrivere, in aiuto dei suoi concittadini, una supplica al viceré napoletano contro il suo feudatario locale.

L'anno successivo Grue sarà uno dei protagonisti della violenta ribellione castellana e catturato: i documenti storici non ci spiegano chiaramente come sia possibile che la reclusione nel carcere della Vicaria a Napoli per otto anni combaci con la presenza di diverse ceramiche firmate e datate in quel periodo<sup>2</sup>.

La data sul nostro piatto (1727) ci permette di non dover cercare soluzione al capitolo meno facile della storia del nostro artista, anche se (forse) Francesco Antonio Saverio era uscito di prigione due anni prima, il 5 febbraio 1727 venne redatto l'"Instrumento" che rendeva pubbliche al paese le nuove regole legali per la vita pacifica. E un mese dopo, il 10 marzo, tutti i castellani erano stati liberati.

La dimensione del nostro piatto e la ricchezza decorativa rendono il pezzo unico. La scritta che sigla e data in un nastro sulla tesa è presente su pochi altri pezzi, il più celebre dei quali è un tondino conservato al Museo di San Martino di Napoli ("1718") schedato da Fittipaldi<sup>3</sup>. La formula scrittoria di dieci anni precedente è molto più leggera e corsiva della nostra, ma Francesco Saverio usa più spesso lo stampatello. La curiosa formula della "N" specchiata della parola Napoli e quella del numero "7" nella data (con la linea superiore orizzontale), però, non incontrano simili nella grande quantità di parole che

Francesco Antonio dipinge sui pezzi per manifestare la propria cultura. In un'opera di questa complessità pittorica, tuttavia, questi errori calligrafici non devono essere sopravvalutati, anche se non riusciamo a comprenderne la causa. La coerenza della tipologia del materiale e della tavolozza, il linguaggio formale rilevabile nella composizione della scena, nella raffigurazione delle persone e nella qualità dei dettagli già sottolineati durante la descrizione sono riconoscibili, ma la ricca grandezza comporta certe particolarità uniche. Facciamo alcuni precisi esempi: l'ornato della tesa mostra un carattere insolito nella solidità del motivo plastico, perché la stragrande maggioranza dei pezzi prodotti dall'artista a noi noti sono di ben minori dimensioni e non ne presentano. Ma gli elementi che lo compongono, volute e conchiglie, accanto ai grandi grappoli d'uva, e gli elementi floreali simili ai nostri sono riconoscibili su altri pezzi; anche la straordinaria esecuzione delle figure infantili espressive ha un raro confronto, ma testimoniale nel versatoio delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco di Milano<sup>4</sup>.

Un'altra scena istoriata dal Dottore di questa complessità, con un gruppo

figurato come il nostro, non è mai stata pubblicata. Ma scene festanti all'olandese decorano diverse sue maioliche, certamente di un numero ben inferiore a quelle con soggetti sacri o storici o pastorali. Questo mondo abita, per esempio, un gruppo di pezzi che oggi appartiene al Museo Civico di Padova<sup>5</sup>. Quattro tondi (diametro cm 26-27), di cui tre datati "1722" e uno "1723", portano raffigurate scene di gioco e danza "particolarmente festosi [...] che paiono un riflesso della gioia provata per la scomparsa (quell'anno del nemico politico)" scrive l'Arbace<sup>6</sup>. Molte figure sembrano derivate dalle incisioni

olandesi sui "giochi", anche se lo stile pittorico è qui più corsivo del nostro. In ogni modo, in primo piano, sul terreno, gerle o sacchi sono accanto a botti trilobate: le stesse che troviamo nel nostro prato. Il fatto che questi pezzi siano stati sicuramente raccolti dal collezionista padovano prima del 1844 permette di confermare la certezza della loro autenticità. E, così, di aiutare ulteriormente a supportare la nostra.

Raffaella Ausenda

<sup>1</sup> Si veda per esempio BARTSCH 1870, vol. XX, p. 358.

<sup>2</sup> L'ipotesi di una sua produzione ceramica in carcere nel corso della sua lunga prigionia, come le cronache ottocentesche abruzzesi narravano e l'abate Nicodemi, uno studioso castellano, nel 1926, descrive (citando una fonte storica purtroppo non ancora ritrovata), pur sembrando incredibile è considerata possibile da Luciana Arbace nel suo volume monografico dedicato all'artista (ARBACE 2005: si vedano a proposito le pp. 76-94). Gli studiosi napoletani Guido Donatone (DONATONE 1976, pp. 39-41; DONATONE 1980, n. 3) e Teodoro Fittipaldi (FITTIPALDI 1992, pp. 75-79) e, più recentemente, Franco G. Maria Battistella

(BATTISTELLA-DE POMPEIS 2005, pp. 110-111), non riescono a considerare la raffinata produzione ceramica come sfornata in carcere: ipotizzano quindi una sua sortita e l'esistenza della bottega in quegli anni nello stesso quartiere del carcere.

<sup>3</sup> FITTIPALDI 1992, p. 76, n. 58: si veda l'ampia scheda con bibliografia.

<sup>4</sup> ARBACE in AUSENDA 2000, pp. 418-421, n. 492; ARBACE 2005, p. 44, n. 83.

<sup>5</sup> BANZATO-MUNARINI 1995, pp. 204-205, nn. 323-326; ARBACE 2005, p. 12, nn. 104-105.

<sup>6</sup> ARBACE 2005, p. 102.

## DUE ALZATE

**SAVONA, MANIFATTURA SALAMONE, BARTOLOMEO GUIDOBONO (?), POST 1695**

Maiolica decorata in blu di cobalto e bruno di manganese con l'aggiunta di giallo, verde e arancio nello stemma

a) alt. cm 7,1; diam. cm 33; diam. piede cm 14

b) alt. cm 6,4; diam. cm 33; diam. piede cm 15

Sul retro, sotto il piede, stemma savonese in blu su ambedue

**Stato di conservazione:** Intatte salvo profonde sbeccature al piede.

Corredato da attestato di libera circolazione

*Earthenware, painted in cobalt blue and manganese with touches of yellow, green, and orange for the coat-of-arms*

*a) H. 7.1 cm; diam. 33 cm; foot diam. 14 cm*

*b) H. 6.4 cm; diam. 33 cm; foot diam. 15 cm*

*Beneath the base of both items, is a Savonese coat-of-arms painted in blue*

**Conservation status:** *in very good condition, with the exception of some heavy chips to foot*

*An export licence is available for this lot*

€ 25.000/35.000 - \$ 32.500/45.500 - £ 20.000/28.000











Le due alzate in maiolica foggiate al tornio sono sorelle, parte della stessa serie. Hanno un piano piatto profilato da un orlo leggermente crescente e poggiano su un piede svasato ad anello. Il corpo sottile ha grana fine color camoscio rivestita da un sottile strato di smalto stannifero leggermente azzurrato, dalla stesura molto leggera sul retro.

La scena figurata è impostata in monocromia blu: la rapida esecuzione in sciolte pennellate blu di cobalto è poi ripassata con una sottilissima linea nera di manganese che, con fluida rapidità, ridisegna contorni, particolari e certi tocchi chiaroscurali. Solo lo stemma vede l'aggiunta di giallo uovo, arancio e pochi colpi in verde ramina.

Ambedue le scene pittoriche sono dominate da uno stemma matrimoniale bipartito: lo scudo a sinistra è trinciato da due bande diagonali blu in campo bianco, mentre lo scudo a destra porta una sottile croce rossa e ha i campi profilati con una fascia di piccole punte gialle e verdi. L'insegna araldica è dominata da una corona a sette punte d'imprecisa appartenenza marchionale. Una sottile cornice a volute chiude il motivo araldico.

Le insegne araldiche appartengono a due famiglie fiorentine Alamanni e Popoleschi<sup>1</sup>. Le nostre maioliche testimoniano così il matrimonio tra Vincenzo Maria Alemanni (1672 - 1756) e Maria Maddalena Popoleschi che avvenne a Firenze nel 1695<sup>2</sup>.

Le due scene si svolgono in un paesaggio realizzato con un gioco sintetico dal disegno fortemente stilizzato. Nel piatto a) la parte superiore è occupata da un paesaggio dipinto in estrema scioltezza e composto di un edificio a fortezza turrata e due monti dalla linea inclinata con la cima appuntita. Attorno allo stemma l'aria è mossa da virgole vibranti e, nella parte più alta, il cielo chiude l'orlo con nuvole scure. Al centro una giovane coppia "all'antica" è protagonista: i due sono seduti nel prato, lei tiene in mano un arco, un giovane uomo loricato regge uno scudo. Due putti gli sono accanto. È raffigurato un istante: le figure si muovono con naturalezza e paiono parlare tra loro sorridendo. Il bordo inferiore è incorniciato da zolle erbose e arbusti fogliati. Il piatto b) vede una scena ancora più viva: il movimento è accentuato. La giovane donna siede su un cocchio tirato da due pavoni. Il movimento delle braccia e il volo del suo mantello ci mostrano che è in velocità. Accanto, un ragazzino alato, correndo, porta una torcia ardente e due putti paiono partecipare allegramente alla scena. Il casale è dipinto nell'esergo e ciuffi erborosi e piante fogliate inquadrano la scena.

In ambedue i pezzi il retro della tesa presenta una serie corrente di girali. La marca è disegnata a filo sottile a punta di pennello fine, con una forma stilizzata quasi triangolare. Il fondo del pezzo b) porta anche una pennellata libera.

Questa tipologia decorativa "istoriata barocca" ebbe una straordinaria diffusione nella produzione savonese per più di un secolo, ma un piccolo gruppo di pezzi di sicura assonanza formale con le nostre alzate è stato

individuato per la sua qualità formale artistica.

Nel 1939, nella celebre esposizione tenuta a Palazzo Reale di Genova, curata da Orlando Grosso e Giuseppe Morazzoni, i pezzi riconosciuti con questo carattere stilistico considerati della fine del '600, sono definiti "ispirati ai Guidobono". (Talvolta marcati con lo stemma e, raramente, anche con la "S")<sup>3</sup>.

Giovanni Antonio Guidobono e suo figlio Bartolomeo sono grandi pittori, autori della decorazione di molte chiese liguri e piemontesi. La loro alta qualità artistica e freschezza stilistica farà sì che vengano chiamati come decoratori dai Savoia a Torino a Palazzo Madama<sup>4</sup>. Il padre lavorava regolarmente come decoratore delle ceramiche della manifattura savonese Salamone: collaborazione viva fino al 1683, anno in cui si trasferisce a Torino. Alla sua morte, due anni dopo, il figlio Bartolomeo lo sostituisce con grandissimo successo. Bartolomeo (1654 – 1709) è un artista geniale: prosegue l'attività pittorica del padre dipingendo pale d'altare, decorazioni a fresco di edifici raggiungendo lo straordinario incarico di decorare sale di Palazzo Madama, ammirabili ancor oggi<sup>5</sup>. Arrigo Cameirana (1997, 2001, 2002) e Cecilia Chilosi (2004) hanno studiato la più innovativa, magnifica serie ceramica dei Guidobono in figure libere, in acceso movimento con forti scorci dipinti "con mano in aria senza appoggio"<sup>6</sup>. Ma è evidente che i Guidobono, anche se non si possono considerare gli inventori del dipingere con scene istoriate in monocromia blu, ne sono certamente molto raffinati esecutori.

Le nostre alzate si collocano con sicurezza in questo mondo ceramico: un piatto "reale" (45 centimetri di diametro) marcato con lo stemma di Savona e la lettera "S", pubblicato da Cecilia Chilosi nel Thesaurus ligure è decorato con la stessa scena di Giunone sul cocchio con i pavoni di stile entusiastico (Collezione della Banca di Risparmio di Savona). La scena è certamente sorella di quella affrescata da Bartolomeo Guidobono su una volta di Palazzo Cambiaso Centurione a Genova<sup>7</sup>. E si notano altre straordinarie assonanze con alcuni disegni considerati da Newcombe preparatori per

questo lavoro: su un foglio, Giunone nel carro<sup>8</sup> ha un movimento più libero dell'affresco e più simile a quello della maiolica, e un altro foglio con Venere e Adone vede la stesura a penna e "ampie acquerellature"<sup>9</sup>, mostrando una straordinaria affinità tecnico-pittorica con lo stile decorativo della nostra maiolica, come aveva già rilevato Cameirana<sup>10</sup>.

L'altra nostra alzata con le figure festosamente sedute a terra non trova in un'opera così alta culturalmente pilastri attributivi, ma è evidente la sua perfetta coerenza materica e tecnico-stilistica con il pezzo analizzato e la familiarità iconografica con le altre opere citate "dei Guidobono"<sup>11</sup>.

I nostri pezzi sono stati prodotti nel 1695 o poco dopo. Quest'anno è l'ultimo di attività della manifattura Salamone con cui l'ormai celebre Bartolomeo Guidobono molto attivo alla corte torinese forse collaborava ancora. La presenza della lettera "S" nella marca del piatto affine citato, pubblicato da Cecilia Chilosi, lo conferma. Possiamo così pensare che le nostre alzate siano opere sfornate o nell'ultimo anno della manifattura citata o nei primi anni successivi in un'altra fabbrica di ceramica fina della vivace città ligure e la loro perfetta coerenza pittorica ci permette di considerarli, pur senza voler forzare, forse dipinti da Bartolomeo stesso.

A Bartolomeo stesso erano commissionate maioliche dai Duchi di Savoia<sup>12</sup> e quella ligure era molto apprezzata anche Firenze dai Medici dalla metà del Seicento. Nel nostro stesso anno, il 1694, in un inventario completo della Villa medicea di Poggio Imperiale si elencano più di mille pezzi in "Terra di Savona". E oggi sono noti diversi piatti da parata decorati con scene istoriate dominate da scudi medicei<sup>13</sup>.

"A Roma un vescovo, Alessandro Falconieri, appartenente a una famiglia aristocratica di origine fiorentina, possedeva una sottocoppa traforata stilisticamente coerente alle nostre e marcata allo stesso modo. Essa è databile dopo il 1691 grazie al carattere araldico dello stemma che porta nel decoro"<sup>14</sup>.

Raffaella Ausenda

<sup>1</sup> Ringrazio Cristina Campanella di avermi informato del suo riconoscimento delle insegne araldiche fiorentine: l'emblema Alamanni è trinciato d'argento e d'azzurro alla banda dell'uno e dell'altro e la Popoleschi è alla croce di rosso con la bordura dentata (o spinata) in quartata d'oro e di verde. Qualche variazione nel disegno e nella cromia è consueta nella pittura a gran fuoco su maiolica.

<sup>2</sup> Vincenzo Maria Alamanni nacque a Firenze il 25 Maggio 1672 e fu sepolto in Santa Croce il 10 Marzo 1756, dopo aver abitato in via dei Legnaiuoli. La famiglia Alamanni vantava "una lunga discendenza fregiata dagli Onori più insigni della sua Patria." Maria Maddalena Popoleschi, era figlia del senatore Alfonso, ed apparteneva ad un'antica famiglia che era dei Tornaquinci. Il loro figlio primogenito Andrea Maria (1696 – 1753) sarà un uomo di straordinaria cultura letteraria e segretario dell'Accademia della Crusca (MORELLI -TIMPANARO, 1986, vol. 37-38, p. 288, n. 8, p. 291).

<sup>3</sup> GROSSO-MORAZZONI 1939, tavv. XLIX, XLIII, XLIV.

<sup>4</sup> ARNALDI DI BALME-ROMANO-NEWCOMBE SCHLEIER-SPIONE 2014.

<sup>5</sup> NEWCOMBE SCHLEIER 2002.

<sup>6</sup> CAMEIRANA 1997, p. 140; e soprattutto CHILOSI 2011, pp. 113-115.

<sup>7</sup> CHILOSI 2011, p. 130, n. 145; NEWCOMBE SCHLEIER 2002, n. A3, fig. 22.

<sup>8</sup> NEWCOMBE SCHLEIER 2002, p. 145, n. D1.

<sup>9</sup> NEWCOMBE SCHLEIER 2002, pp. 147-148, n. D6.

<sup>10</sup> CAMEIRANA 1997, p. 139.

<sup>11</sup> Alla mostra del 1939 nello "stile dei Guidobono" fu esposto un altro piatto con la nostra scena con il cocchio dei pavoni, ma il suo stile pittorico pare ben più ordinario (GROSSO-MORAZZONI 1939, tav. CXXXIVb).

<sup>12</sup> Nei conti della Real Casa di Torino tra il 1685 e il 1690 si registrano forniture di maioliche commissionate a Bartolomeo Guidobono dai Duca di Savoia (CAMEIRANA 1997, p.140).

<sup>13</sup> SPALLANZANI, in "Faenza", a. XCI, 2005, pp. 203-224

<sup>14</sup> PESSA in CHILOSI 2011, n. 101. Si tratta di una sottocoppa traforata conservata a Palazzo Venezia, Roma. Nell'analisi araldica la presenza del cappello vescovile sullo stemma del romano Alessandro Falconieri, permette di datare questo pezzo successivamente al 1691.

## BIBLIOGRAFIA

- ADDA SALE 1965. *Collection d'un grand amateur*. Parigi (Palais Galliera), 29 novembre – 3 dicembre 1965.
- ALINARI 1982. Alinari, Alessandro. "Una bottega di maioliche in Montelupo agli inizi del XVI secolo", *Atti del XV Convegno Internazionale della Ceramica*, Albissola (SV).
- ALVERÀ BORTOLOTTI 1981. Alverà Bortolotto, Angelica. *Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*. Milano.
- ANVERSA 2007. Anversa, Giulia. *La Collezione Francesco Franchi e la donazione alla Pinacoteca di Varallo Sesia* (vol. 2). Borgosesia (VC).
- ARBACE 1993. Arbace, Luciana, *Maioliche di Castelli. La Raccolta Acerbo*, Ferrara 1993.
- ARBACE 2001. Arbace, Luciana, *scheda*, in R. Ausenda, a cura di, *Le Ceramiche. Museo d'Arti Applicate*, Milano 2000, tomo I, Milano 2001, pp.418 -421, n. 492.
- ARBACE 2005. Arbace, Luciana, *Francesco Antonio Saverio Grue (1686-1746). L'attività del Dottore maiolicaro da Castelli a Napoli*, Napoli.
- ASTA PALAIS GALLIERA, PARIGI 7 MARZO 1970.
- ASTA *Sammlung Vieweg Braunschweig*, Berlino 1930, 18 marzo 1930.
- AUSENDA 1999. Ausenda, Raffaella. "Maioliche" in *La collezione Cagnola. II: Arazzi, sculture, mobili, ceramiche*, Busto Arsizio.
- AUSENDA 2000. Ausenda, Raffaella (a cura di). *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*. Tomo primo. Milano.
- AUSENDA 2001. Ausenda, Raffaella (a cura di). *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*. Tomo secondo. Milano.
- AUSENDA 2010. Ausenda, Raffaella (a cura di). *Le collezioni della fondazione Banco di Sicilia. Le maioliche*. Milano.
- AUSENDA 2011. Ausenda, Raffaella. *Il Risorgimento della maiolica sperimentale fiorentina*, in Frescobaldi Malenchini, Livia, Rucellai, Oliva, *Il Risorgimento della Maiolica Italiana: Ginori e Cantagalli*. Catalogo della mostra. Firenze.
- AYNARD SALE CATALOGUE, Parigi 1-4 dicembre 1913.
- BAK SALE. *Catalogue of a Highly Important Collection of Early Italian Maiolica formed by Dr. Bak of New York*, Sotheby's, Londra, 7 December 1965, lotto 17.
- BALLARDINI 1934. Ballardini, Gaetano. *Le maioliche della collezione Ducrot*. Milano, Galleria Pesaro.
- BALLARDINI 1938-1990. Ballardini, Gaetano. *La maiolica italiana dalle origini alla fine del Cinquecento*. Firenze, 1938. Ristampa a colori, Faenza, 1990.
- BALLARDINI 1975, Ballardini 1938/1990. Ballardini, Gaetano. *La maiolica italiana dalle origini alla fine del cinquecento*. Florence, 1938. Più volte ristampato con aggiunta di immagini a colori, Faenza, 1990.
- BALLARDINI- NAPOLITANI 1940. Ballardini Napolitani, Doda. "Ispirazione e fonti letterarie nell'opera di Francesco Xanto Avelli, pittore su maiolica in Urbino", *La Rinascita* 3, pp. 905-922.
- BANZATO-MUNARINI 1995. Banzato, Davide, Munarini, Michelangelo. *Ceramiche del '600 e '700 dei Musei Civici di Padova*. Catalogo della mostra., Musei Civici, Padova.
- BARBE 2006. Barbe, Françoise, and Ravanelli Guidotti, Carmen. *Forme e "diverse pitture" della maiolica italiana. La collezione delle maioliche del Petit Palais della città di Parigi*. Catalogo della mostra, Faenza.
- BARBE 2011. Barbe, Françoise, *Majolique: la faïence italienne au temps des humanistes, 1480-1530: 11 octobre 2011-6 février 2012*, Musée national de la Renaissance, château d'Ecouen, Parigi.
- BARTSCH. Bartsch, Adam. *Le peintre-graveur*. Vienna 1803.
- BATTISTELLA-DE POMPEIS 2005. Battistella, Franco, de Pompeis, Vincenzo. *Le maioliche di*

- Castelli dal Rinascimento al Neoclassicismo. Pescara.
- BAYER 2008. Bayer, Andrea (a cura di) *Art and Love in Renaissance Italy*, catalogo della mostra Metropolitan Museum of Art, New York, and Kimbell, Fort Worth, New Haven e Londra 2008.
- BECKWITH 1877. Beckwith, Arthur. *Majolica and Fayence*, New York.
- BEIT SALE 1948. *Catalogue of the Celebrated Collections of Rare Hispano-Moresque and Italian*. Sotheby's, Londra, 7 October 1948.
- BELLINI-CONTI 1964. Bellini, Mario, Conti, Giovanni. *Maioliche italiane del Rinascimento*, Milano.
- BENZONI 2004. G. Benzoni, *La città del Buon Governo: Venezia*, in G. Pavanello (a cura di), *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle Arti dal Medioevo al Novecento*, catalogo della mostra, Venezia.
- BERTI 1982. Berti, Fausto. *Il bleu graffito di Montelupo*, in *Atti del XV Convegno Internazionale della Ceramica*, Centro ligure per la storia della ceramica, Albisola.
- BERTI 1997-2003. Berti, Fausto. *Storia della ceramica di Montelupo*. Montelupo Fiorentino.
- BERTI 1999. Berti, Fausto. *Ceramiche rinascimentali di Borgo San Lorenzo. Lo scarico di fornace di Via Montebello*. Archivio per la documentazione ceramica. I centri di produzione, 1, Firenze.
- BERTI 2002. Berti, Fausto. *Capolavori della maiolica rinascimentale. Montelupo "fabbrica" di Firenze 1400-1630*. Catalogo della mostra, Palazzo Medici Riccardi, Firenze.
- BETTINI 1994. Bettini, Alessandro. *L'antica spezieria della Santa Casa di Loreto. L'arte della ceramica nella farmacia*. Bologna, 1994.
- BETTINI 2001. Bettini, Alessandro. "Il decoro a trofei a Pesaro fra XVI e XVII secolo", in BOJANI 2001.
- BETTINI 2004. Bettini, Alessandro. "I centri della produzione della maiolica: Pesaro", in DAL POGGETTO 2004.
- BISCONTINI UGOLINI 1979. Biscontini Ugolini, Grazia. *Sforza di Marcantonio: figulo pesarese cinquecentesco*, in "Faenza" 65, pp. 7-10.
- BISCONTINI UGOLINI 1997. Biscontini Ugolini, Grazia. *I vasi da farmacia nella collezione Bayer*, Ospedaletto (Pisa) and Milano.
- BISCONTINI UGOLINI 1998. Biscontini Ugolini, Grazia. *Di alcuni piatti pesaresi nella bottega dei Lanfranco delle Gabicce in la Faenza*.
- BISCONTINI UGOLINI AND PETRUZELLIS SCHERER 1992. Biscontini Ugolini, Grazia, and Petruzellis Scherer, Jacqueline. *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*. Catalogo della mostra, Castello Sforzesco, Milano.
- BOJANI 1992B. Bojani, Gian Carlo (ed.). *Ceramica e araldica medicea*. Catalogo della mostra, Monte San Savino.
- BOJANI 1998. Bojani, Gian Carlo (ed.). *Mastro Giorgio da Gubbio: una carriera sfolgorante*. Catalogo della mostra, Gubbio.
- BOJANI 2001. Bojani, Gian Carlo (ed.). *La maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori della Collezione Strozzi Sacratì. Atti del convegno di studi, Museo Internazionale delle Ceramiche Faenza, 25-27 settembre 1998*, Firenze/Faenza.
- BOJANI et alii 1985. Bojani, Gian Carlo, Ravanelli Guidotti, Carmen, and Fanfani, Angiolo. *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. La donazione Galeazzo Cora. Ceramiche dal Medioevo al XIX secolo*, Milano.
- BOJANI et alii 2002. Bojani, Gian Carlo, a cura di, *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, atti del convegno 16-19 settembre 1999, vol IV, *Arte della maiolica*, Urbino.
- BOJANI-VOSSILLA 1998. Bojani, Gian Carlo, and Vossilla, Francesco. *Capolavori di maiolica della collezione Strozzi Sacratì*. Catalogo della mostra, Faenza.
- BONALI-GRESTA 1987. Bonali, Piero, Gresta, Riccardo. *Girolamo e Giacomo Lanfranco dalle Gabicce maiolicari a Pesaro nel secolo XVI*, Rimini.
- BORENIUS 1930. Borenius, Tancred. *Catalogue of a Collection of Italian Maiolica belonging to Henry Harris*, Londra.
- BORENIUS 1931. Borenius, Tancred. *The Leverton Harris Collection*, Londra.
- BUSTI-COCCHI 2006. Busti Giulio, and Cocchi, Franco. *Un museo lungo secolo. Le origini del Museo della Ceramica di Deruta*. Giornale di Mostra, Museo Regionale della Ceramica di Deruta.
- BUSTI-COCCHI 1987. Busti, Giulio, Cocchi, Franco. *Prime considerazioni su alcuni frammenti da scavo in Deruta*, in "Faenza" 73, pp. 14-21, tav. V.
- BUSTI-COCCHI 1987A. *Prime considerazioni su alcuni frammenti da scavo in Deruta*, in FIOCCO-GHERARDI 1987. 1-3, pp. 14-20, tavv. IV-XII.
- BUSTI-COCCHI 1999. Busti, Giulio, Cocchi, Franco, *Museo Regionale della Ceramica di Deruta, Ceramiche policrome, a lustro e terrecotte di Deruta dei secoli XV e XVI*, Milano.
- BUSTI-COCCHI 2004. Busti, Giulio, Cocchi, Franco (a cura di), *La ceramica umbra al tempo di Perugino*. Catalogo della mostra, Deruta.
- CAMEIRANA 1997. Cameirana, Arrigo, *Contributo all'identificazione delle maioliche decorate da Bartolomeo Guidobono*, in "Atti del XXX Convegno Internazionale della Ceramica", Albisola.
- CAMEIRANA 2002. *Ceramica*, in M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino.
- CAMEIRANA 2011. Cameirana, Arrigo, *Gio Antonio Guidobono e la fabbrica Salomone di Savona*, in C. Chilosi (a cura di), *Ceramiche della tradizione ligure. Thesaurus di opere dal medio Evo al primo Novecento*, Milano 2011, pp. 111-113.
- CAMEIRANA in AUSENDA 2001.
- CAPRETTI 2002. Capretti E. in Acidini Luchinat C. (a cura di), *Il mito di Europa. Da fanciulla rapita a continente*, Firenze 2002.
- CASSIRER AND HELBING, Berlin, 6-7 November 1929.
- CASTELLANI SALE 1866. *Catalogue d'objets d'art antiques du Moyen-âge et de la Renaissance... composant la collection de M. Castellani*, Parigi (Drouot: Pillet), 4-7 April 1866.
- CHILOSI 2011. C. Chilosi, a cura di, *Ceramiche della tradizione ligure. Thesaurus di opere dal medio Evo al primo Novecento*, Milano 2011.
- CHILOSI 2014. C. Chilosi, *L'attività di Gio. Antonio e Bartolomeo Guidobono pittori di maiolica a Savona*, in C. Arnaldi di Balme, G. Romano, M. Newcome Schleier.
- CHOMPRET 1949. Chompert, Joseph. *Répertoire de la majolique italienne*. Parigi [Ristampa Milano, 1986].
- CHONG-PEGAZZANO-ZICOS 2004. Chong A., Pegazzano D., Zikos D. (a cura di), *Raphael, Cellini, & a Renaissance banker. The patronage of Bindo Altoviti*, catalogo della mostra Museo del Bargello, Firenze 2003-2004.
- CHRISTIE'S, Londra 6 giugno 1899. Bardini sale 1899. *Catalogue of a choice collection of Pictures, Antiquities, Works of Art of the Middle Ages and Renaissance, from the Collection of Signor Stephano Bardini, of Florence...*
- CHRISTIE'S, Londra 7 luglio 1925. Cook sale 1925. *Catalogue of an important collection of Objects of Art of the Middle Ages and Renaissance the property of Humphrey W. Cook Esq. ... being a Portion of the celebrated Collection formed by the late Sir Francis Cook, Bart.*
- CHRISTIE'S, Ginevra 26 aprile 1972.
- CIOCI 1987. Cioci, Francesco. *Xanto e il Duca di Urbino*. Milano. *Città di Parigi*. Catalogo della mostra., Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.
- COLAPINTO et alii 1994. Colapinto, Leonardo, Grimaldi, Floriano, and BETTINI 1994.
- COLAPINTO et alii 2002. Colapinto, Leonardo, Casati Migliorini, Paola, and Magnani, Romolo. *Vasi di farmacia del Rinascimento italiano da collezioni private*. Ferrara.
- CONTI 1971. Conti, Giovanni. *Museo Nazionale di Firenze. Palazzo del Bargello. Catalogo delle maioliche*. Firenze.

- CONTI 1973. Conti, Giovanni. *L'arte della maiolica in Italia*. Milano.
- CORA 1973. Cora, Galeazzo. *Storia della maiolica di Firenze e del contado: Secoli XIV e XV*. Firenze.
- CURNOW 1992. Curnow, Celia. *Italian Maiolica in the National Museums of Scotland* ("National Museums of Scotland Information" Series, no. 5). Edimburgo.
- DAIDONE 2004. Daidone, Rosario. *I vasi della farmacia di Roccavaldina e un viceré collezionista*, in "CeramicAntica" anno 14, no. 9 (October 2004), pp. 20-29.
- DAL POGGETTO 1983. Dupré Dal Poggetto, Maria Grazia e Dal Poggetto, Paolo, a cura di, *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale and Chiesa di S. Domenico, Urbino.
- DAMIRON 1926. Damiron Charles, *La faïence de Lyon Première époque, XVI<sup>me</sup> siècle - XVII<sup>me</sup> siècle*, Lione.
- DAMIRON SALE 1938. Sotheby & Co., Londra, *Catalogue of the Very Choice Collection of Old Italian Majolica, The Property of Monsieur Damiron*, 16 June 1938.
- DARCEL AND DELANGE 1869. Darcel, Alfred, and Delange, Henri. *Recueil de faïences italiennes de XVe, XVIe, et XVIIe siècles*. Parigi [Ristampa, Ferrara 1990].
- DE POMPEIS 2010. De Pompeis, Vincenzo (a cura di), *La maiolica italiana di stile compendiaro: i bianchi*, Torino.
- DE RICCI 1927. Ricci, Seymour de. *A Catalogue of Early Italian Majolica in the Collection of Mortimer L. Schiff*. New York [Ristampa, Ferrara 1988].
- DELANGE 1869. Darcel, Alfred, Delange, Henri. *Recueil de faïences italiennes de XVe, XVIe, et XVIIe siècles*. Parigi [Ristampa, Ferrara 1990].
- DELLA GHERARDESCA VENDITA 1963. *Vendita pubblica all'asta di antiche maioliche italiane*, Finarte, Milano, 21-22 novembre 1963.
- DENNISTOUN 1851. Dennistoun, James. *Memoirs of the Dukes of Urbino*. Londra.
- DESWARTE-ROSA 1997. Sylvie. *Majoliques européennes. Reflets de l'estampe lyonnaise (XVIe-XVIIIe siècles)*, Parigi 1997.
- DONATONE 1970. Donatone, Guido. *Maioliche napoletane della spezieria aragonese di Castelnuovo*. Napoli.
- DONATONE 1976. Donatone, Guido. *La maiolica napoletana dell'età aragonese, in "Associazione Amici dei Musei di Napoli"*, Quaderno 3. Napoli.
- DONATONE 1980. Donatone, Guido. *La maiolica napoletana del Settecento*. Catalogo della mostra, Museo Duca di Martina, Napoli.
- DONATONE 1993. Donatone, Guido. *La maiolica napoletana del rinascimento*. Napoli.
- DREY SALE 1936. *Aus dem Besitz der Firma A.S. Drey München (Räumungsverkauf)*. Paul Graupe, Berlin, 17-18 giugno 1936, lotto 346.
- FALKE 1917. Falke Otto von, *Kunstgewerbemuseum, Majoliken von Nicola da Urbino, Ämtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX, Berlin, 1917, n. 1 p. 3-16.
- FALKE 1923. Falke, Otto von. *Die Majoliksammlung Alfred Pringsheim in München*. Leida.
- FALKE 1929. Falke, Otto von. *Siena oder Deruta?*, in "Pantheon" 4, pp. 363-368.
- FALKE 1942. Falke, Otto von. *Majoliken der Sammlung C. Bohnewand*, in "Pantheon", April 1942.
- FALKE 1994. Falke Otto von, *Le maioliche italiane della Collezione Pringsheim*, vol. III, Ferrara 1994.
- FERRARI 2003. Ferrari Daniela, *Le collezioni Gonzaga: l'inventario dei beni del 1540-1542*, Milano 2003.
- FIOCCO-GHERARDI 1988-1989. Fiocco, Carola, Gherardi, Gabriella. *Ceramiche umbre dal Medioevo allo Storicismo*. Catalogo generale del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Faenza.
- FIOCCO-GHERARDI 1991. Fiocco, Carola, Gherardi, Gabriella. *Museo del Vino di Torgiano. Ceramiche*. Perugia.
- FIOCCO-GHERARDI 1997. Fiocco, Carola, Gherardi, Gabriella. *La maiolica Rinascimentale di Casteldurante. Collezione Saide e Mario Formica*. Catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Urbania.
- FIOCCO-GHERARDI 2001. Fiocco, Carola, Gherardi, Gabriella, e Sfeir-Fakhri, Liliane. *Majoliquesitaliennes du Musée des Arts Décoratifs de Lyon. Collection Gillet*. Lione.
- FIOCCO-GHERARDI 2007. Fiocco, Carola, Gherardi, Gabriella, *La bottega di Maestro Giorgio Andreoli e il problema dei lustri a Urbino*, in "Faenza", XCIII, n° speciale: Atti del Convegno - *Xanto: pottery-painter. Poet, Man of the Italian renaissance*, Londra, Wallace Collection, 23-24 marzo, 2007, p. 299.
- FIOCCO-GHERARDI in "Faenza", XCV, 2009, 1-6, p. 64.
- FIOCCO-GHERARDI in WILSON 2007, vol. II, p. 202, n. 125, con riferimento all'incisione *Caduta di Saulo* di Enea Vico da Franz Floris.
- FIOCCO-GHERARDI, "Faenza", LXIX, 1983, 1-2, pp. 91-92.
- FITTIPALDI 1992. Fittipaldi, Teodoro. *Museo di San Martino. Ceramiche: Castelli, Napoli, altre fabbriche*. Napoli.
- FUCHS 1993. Fuchs, Charles Dominique. *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo*. Arezzo.
- GARDELLI 1999. Gardelli, Giuliana. *Italika. Maiolica italiana del Rinascimento. Saggi e Studi*. Faenza.
- GENOLINI 1881. Genolini, Angelo, *Maioliche italiane: marche e monogrammi*, Milano, Dvmolard 1881.
- GENTILINI-RAVANELLI GUIDOTTI 1989. Gentilini Anna Rosa, Ravanelli Guidotti Carmen, *Libri a stampa e maioliche istoriate*, Faenza 1989.
- GIACOMOTTI 1974. Giacomotti, Jeanne. *Catalogue des majoliques des musées nationaux*. Parigi.
- GIARDINI 1996. Giardini, Claudio. *Pesaro. Museo delle Ceramiche*. Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia, n. 33. Bologna/Milano/Roma.
- GLASER 2000. Glaser Silvia, *Majolika. Die italienischen Fayencen im Germanischen Nationalmuseum*, Nurnberg 2000.
- GOVERNALE 1986. Governale, Antonello. *Rectoverso - La maiolica siciliana*. Palermo.
- GOVERNALE 1995. Governale, Antonello. *Sciaccia e la sua produzione in maiolica fra i secoli XV e XVII*. Palermo.
- GREGOROVIVUS 1973. Gregorovius, Ferdinand. *Storia della città di Roma nel medioevo* (trad. ital.), Torino, 1973.
- GRESTA-BONALI 2001. Gresta Riccardo, Bonali Piero, *La maiolica pesarese della seconda metà del Cinquecento*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*.
- GRIGIONI 1937. Grigioni Carlo, *Documenti. Serie Faentina. La Casa Pirota* (I parte), in "Faenza", XXV, 1937, II, pp. 38-42.
- GRIGIONI 1938. Grigioni Carlo, *Documenti. Serie Faentina. La Casa Pirota* (II parte), in "Faenza", XXVI, 1938, VI, pp. 133-135.
- GRIGIONI 1939. Grigioni, Carlo. *Documenti relativi ai componenti le famiglie dei Bergantini, maiolicari faentini del Cinquecento*, in "Faenza", XXVII, pp. 10-26.
- GRIMALDI et alii 1979. Grimaldi, Floriano, et alii. *Le ceramiche da farmacia della Santa Casa di Loreto*. Roma.
- GROSSO-MORAZZONI 1939. Grosso, Orlando, Morazzoni, Giuseppe, *Mostra dell'antica maiolica ligure dal secolo XIV al secolo XVIII*, Genova.
- H. HARRIS SALE 1950. *Catalogue of Fine Italian Maiolica from the well-known collection of the late Henry Harris Esq... the Property of the Rt. Hon. Lord Hastings and the Property of Madame Borenius*, Sotheby's, Londra, 20 Giugno 1950.

- HAUSMANN 1972. Hausmann, Tjark. *Majolika. Spanische und italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin VI. Berlin.
- HENRY OPPENHEIMER. Christie's, Londra, 15-17 July 1936.
- HESS 1988. Hess Catherine, J. *Paul Getty Museum, Italian Maiolica, Catalogue of the Collections*, Malibu, 1988.
- HESS 1999. Hess Catherine, *Maiolica in the Making: The Gentili/Barnabei Archive*, Los Angeles 1999.
- HESS 2002. Hess Catherine, *Italian Ceramics. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2002.
- HESSE 2004. Hesse Sabine, *Die Majoliksammlung des Württembergischen Landesmuseums in Stuttgart*, in "Italienische Fayencen der Renaissance. Ihre Spuren in internationalen Museumssammlungen", Atti del convegno di Norimberga, dicembre 2000, a cura di Silvia Glaser, edizioni Germanischen Nationalmuseums, Nurnberg 2004.
- HUMPHRIS 1967. *69 pieces of Islamic Pottery and Italian Maiolica from the Adda Collection*. Cyril Humphris Ltd, Londra, 18 giugno 1967.
- IVANOVA 2003. Ivanova, Elena. *Il secolo d'oro della maiolica. Ceramica italiana dei secoli XV-XVI dalla raccolta del Museo Statale dell'Ermitage*. Catalogo della mostra, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.
- KUBE 1976. Kube, Alfred N. (a cura di Olga E. Mikhailova and E.A. Lapkovskaya). *Italian Majolica XV - XVIII centuries. State Hermitage Collection*. Mosca.
- LEMAN 1913. Leman, Henri. *Collection Sigismond Bardac: faiences italiennes du XV<sup>e</sup> siècle*. Parigi.
- LEMAN VENDITA 1951. Hotel Drouot, *Collection Henri Leman, Céramiques Hispano-mauresques, faiences italiennes... Objets de Haute Curiosité*, Parigi 15 mars 1951.
- LEONARDI 1980. Leonardi Corrado, a cura di, *La collezione di maioliche della Fondazione Cassa di risparmio di Pesaro e collezioni private in Pesaro*, Pesaro.
- LEPKE, Berlino 1-5 novembre 1913, vedi SCHIMDT 1913.
- LESSMANN 1979. Lessmann, Johanna. *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Italienische Majolika, Katalog der Sammlung*. Brunswick.
- LISE 1987. Lise Giorgio, *Ceramiche italiane di farmacia*, Milano.
- F. LIVERANI 1985. Liverani, Francesco. *Un piatto di Nicola e altro*, in "Faenza" 71, pp. 392-393.
- G. LIVERANI 1939. Liverani, Giuseppe. *Fata in Faenza in la botega de Maestro Pietro Bergantino*, in "Faenza", 27, pp. 3-9.
- G. LIVERANI 1941. Liverani, Giuseppe. *La tazza da impagliata*, in "Faenza" XXIX, pp. 11-16.
- G. LIVERANI 1955. Liverani, Giuseppe. *Un piatto di Nicola Pellipario al Museo*, in "Faenza" XLI, pp. 12-13.
- G. LIVERANI 1960. Liverani, Giuseppe. *Di un nuovo piatto del Pellipario e di altri pezzi*, in "Faenza" XLVI, p. 139.
- LOECHEL 1996. Loechel, A.J. M. *La rappresentazioni della comunità. Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. IV Il Rinascimento, politica e cultura*, a cura di Tenenti A. e Tucci U., Roma.
- LUZI-MANCINI-MAZZUCCATO 1992. Luzi, Romualdo, Mancini, Clodomiro, Mazzucato, Otto, Romagnoli, Mario. *Ceramiche da spezieria e d'amore*. Viterbo.
- MALLET 1980. Mallet, John V.G. *Istoriato-painting at Pesaro: I: The Argus Painter*, in "Faenza" 66, pp. 153-164.
- MALLET 1984. Mallet, John V.G. *La biografia di Francesco Xanto Avelli alla luce dei suoi sonetti*, in "Faenza" 70, pp. 398-402.
- MALLET 1987. Mallet, John V.G. *In Botega di Maestro Guido Durantino in Urbino*, in "Burlington Magazine" 129, pp. 284-298.
- MALLET 1987B. Mallet, John V.G. *Review of Wilson 1987*, in "Burlington Magazine" 129, pp. 331-332.
- MALLET 1988. Mallet, John V.G. *Xanto: i suoi compagni e seguaci*, in *Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Atti del Convegno Internazionale di Studi 1980*, Rovigo, pp. 67-108.
- MALLET 2002. Mallet, John V.G., *Il pittore del Bacile di Apollo*, in *La maiolica italiana del Cinquecento. Il lustro eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino*, atti del convegno di studi Gubbio 21-23 settembre 1998, a cura di Gian Carlo Bojani, Firenze, Centro Di, 2002, pp. 85-112.
- MALLET 2007. Mallet, John V.G., con contributi di Giovanna Hendel ed Elisa Paola Sani. *Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*. Catalogo della mostra, Wallace Collection, Londra.
- MALLET 2010. Mallet, John V.G., *Majoliques Italiennes de la Renaissance dans la Collection Hamburger*, in Anne-Claire Schumacher, *La Donation Clare van Beusekom-Hamburger, Faiences et Porcelaines des XVI - XVIII siècles*, Ginevra, 2010, pp. 17-19, figs. E and F. 2.
- MALLET- DREIER 2008. Mallet, John V.G. and Dreier, Franz Adrian. *The Hockemeyer Collection. Maiolica and Glass*. Brema.
- MANCINI DELLA CHIARA-FONTEBUONI 1979. Mancini Della Chiara, Maria. *Maioliche del Museo Civico di Pesaro. Catalogo*. Pesaro.
- MARIAUX 1996. Mariaux, Pierre-Alain. *Un'attività tra connoisseurship e souvenir: alcuni collezionisti di maioliche italiane in Svizzera*, in "CeramicAntica" anno 6, n. 4 (Aprile 1996), pp. 30-41.
- MARINI 2012. Marini Marino, a cura di, *Fabulae pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, Firenze.
- MEZZANOTTE-MELONI-SENIGALIESI 1997. Mezzanotte Meloni Elena e Incerti Senigliesi Mirella, a cura di, *La maiolica rinascimentale a Fabriano*, Fano.
- MOLINIER 1892. Molinier, Emile. "Les faiences italiennes, hispano-moresques et orientales", in *La collection Spitzer: antiquité, moyen-âge, renaissance*, Parigi 1890-92, IV.
- MORAZZONI 1951. Morazzoni, Giuseppe, *L'antica maiolica ligure*, Milano 1951.
- MORELLI TIMPANARO 1986. Morelli Timpanaro, Maria Augusta, *Andrea Maria e Vincenzo Maria Alamanni nella società fiorentina del '700*, in "Annuario dell'Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea", 1986, voll. 37-38.
- MORENI 1824. *Illustrazione storica di una rarissima medaglia rappresentante Bindo Altoviti opera di Michelangelo Bonarroti*, Firenze.
- MORTIMER SALE 1943. *Gothic and Renaissance Furniture and Objects of Art... from the Estate of the Late Stanley Mortimer New York... Part one*. Parke-Bernet, New York, 23 gennaio 1943.
- MORTIMER SALE 1944. *Gothic & Renaissance Art... from the Estate of the Late Stanley Mortimer New York... Second and final part*. Parke-Bernet, New York, 2 dicembre 1944.
- MURRAY SALE 1929. *Sammlung Murray Florenz* (catalogo a cura di Robert Schmidt and W.R. Deusch).
- NARDELLI 1998. Nardelli, Giuseppe Maria. *Farmacia e farmacisti in Umbria. Dagli Statuti degli Speciali all'Ordine*. Perugia (Umbrafarm).
- NEGRONI 1985. Negroni, Franco. *Nicolò Pellipario: ceramista fantasma*, in "Notizie da Palazzo Albani (Urbino)" 14, n. 1, pp. 13-20.
- NEWCOMBE SCHLEIER 2002. M. Newcome Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2002.
- OPPENHEIM SALE 1936. *Sammlung Frau Margarete Oppenheim*, Böhrler, Munich, 18-22 May.
- PALAIS GALLIERA, Parigi 29 novembre 1965, p. 78, n. 145.
- PAOLINELLI 2012. Paolinelli, Claudio, Cardinali C. *Le maioliche della collezione Del Prete Magnifica Ceramica da una collezione privata. Maioliche rinascimentali e ceramiche classiche*, Pesaro.

- PARKE-BERNET 1946. Vedi SCHIFF SALE 1946.
- PASSERINI 1871. Passerini, Luigi *Genealogia e storia della famiglia Altoviti*, Firenze.
- PESSA in CHILOSI 2011, n. 101.
- PETRUZZELIS 1980. Petruzzellis-Scherer, Jacqueline. *Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco*, in "Rassegna di Studi e di Notizie" n. 8, pp. 321-371.
- PIANO 2008. Piano, Pierluigi, *Notizie Storiche della Città di Casale Monferrato (un inedito dalla biblioteca Ambrosiana di Milano)*. Circolo culturale i marchesi del Monferrato, Casale Monferrato.
- PIANO 2010. Piano, Pierluigi, *Anne d'Alençon, Dame de la Guerce, Marchesa di Monferrato e il suo arrivo a Casale nell'ottobre 1508 in Cinquecento anni dall'ingresso a Casale di Anne Valois d'Alençon*, Circolo culturale "I Marchesi del Monferrato", Alessandria.
- PICCOLPASSO CIPRIANO, *I tre libri dell'arte del vasaio*, a cura di, Giovanni Cecchini, Roma 1963.
- POOLE 1995. Poole, Julia. *Italian maiolica and incised slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge.
- POOLE 1997. Poole, Julia. *Italian Maiolica* (Fitzwilliam Museum Handbooks), Cambridge.
- PRENTICE von ERDBERG-ROSS 1952. Prentice von Erdberg, Joan, Ross, Marvin C. *Catalogue of the Italian Maiolica in the Walters Art Gallery*. Baltimore.
- PRINGSHEIM SALE 1939. *Catalogue of the Renowned Collection of Superb Italian Majolica, the Property of Dr. Alfred Pringsheim of Munich*, Sotheby's, Londra, prima parte, 7-8 giugno 1939; seconda parte, 19-20 luglio 1939.
- RACKHAM 1915. Rackham, Bernard. *A New Chapter in the History of Italian Maiolica*, in "Burlington Magazine" 27, pp. 28-35; 49-55.
- RACKHAM 1932. Rackham, Bernard. *The Berney Collection of Italian Maiolica*, in "Burlington Magazine" 61, pp. 208-219.
- RACKHAM 1940. Rackham, Bernard. *Victoria & Albert Museum: Catalogue of Italian Maiolica*. Londra [ripubblicato con le aggiunte di John V.G. Mallet, 1977].
- RACKHAM 1959. Rackham, Bernard. *Islamic Pottery and Italian Maiolica. Illustrated Catalogue of a Private Collection*. Londra.
- RACKHAM AND VAN DE PUT 1916. Rackham, Bernard, and Van de Put, Albert. *Catalogue of the Collection of Pottery and Porcelain in the possession of Mr Otto Beit*. Londra.
- RAGONA 2005. Ragona, Antonino. *I dominatori del 'gusto' nelle forniture vascolari apotecarie palermitane del secolo XVI*, in "CeramicAntica" anno 15, n. 5 (Maggio 2005), pp. 12-17.
- RAGONA in AUSENDA 2000.
- RASMUSSEN 1989. Rasmussen, Jörg. *The Robert Lehman Collection: 10: Italian Majolica*. Metropolitan Museum of Art, New York.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1985. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*. Bologna.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1987. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Donazione Paolo Mereghi ceramiche europee ed orientali. Catalogo generale del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, vol. 4. Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1990. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. La Donazione Angiolo Fanfani. Ceramiche dal Medioevo al XX secolo*. Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1992. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi Saracini: Maioliche Italiane*, catalogo della mostra, Firenze/Siena.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1993. Ravanelli Guidotti, Carmen, a cura di, *L'Istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, catalogo della mostra, Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1994. Ravanelli Guidotti, Carmen. *La farmacia dei Gesuiti di Novellara*. Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1996. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Faenza-faïence 'Bianchi' di Faenza*. Catalogo della mostra, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza. Ferrara.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1998. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza*. Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2004. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Contributo ai 'bianchi di Faenza': inediti del 'Pittore del servizio V numerato'*, in GLASER 2004, pp. 147-156.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2006. Ravanelli Guidotti, Carmen. *"Maioliche della più bella fabbrica". Selezione dalle Civiche Collezioni Bresciane e da collezioni private*. Catalogo della mostra, Brixantiquaria, Brescia ("I Quaderni di Brixantiquaria 5").
- RAVANELLI GUIDOTTI 2007. Ravanelli Guidotti, Carmen, *A Xanto: opere inedite o poco note in "Faenza" XCIII, n° speciale: Atti del Convegno - Xanto: pottery-painter. Poet, Man of the Italian renaissance*, Londra, Wallace Collection, 23-24 marzo, 2007, pp. 70-89.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2010. in De Pompeis, a cura di, *La maiolica italiana di stile compendiaro: i bianchi*, Torino p. 148, n. 25.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2012. Ravanelli Guidotti, Carmen, *Maioliche figurate di Montelupo*, presentazione di John V.G. Mallet; contributi di Fausto Berti, Bruno Fabbri, Sabrina Gualtieri, Gianluca Senzani, Firenze.
- REISSINGER 2000. Reissinger, Elisabeth. *Kunstsammlungen zu Weimar: Kunst und Kunsthandwerk II: Italienische Majolika*. Berlino.
- REITLINGER SALE 1954. *Catalogue of a Collection of Renaissance Plaquettes, a Collection of Fine Italian Majolica... the Property of a Gentleman [Henry Scipio Reitlinger]*, Sotheby's, Londra, 27 April 1954. ristampa 1986.
- ROBERTSON 2007. Robertson, Charles, *Xanto and Michelangelo: parallel practices in elite culture*, in "Faenza" XCIII, n° speciale: Atti del Convegno - Xanto: pottery-painter. Poet, Man of the Italian renaissance, Londra, Wallace Collection, 23-24 marzo, 2007, pp. 152-166.
- SACCARDO in AUSENDA 2010.
- SANI in MALLETT 2007. pp. 183-184.
- SANI in AUSENDA 2010.
- SANNIPOLI 2010. Sannipoli, Ettore A., a cura di, *La via della ceramica tra Umbria e Marche: maioliche rinascimentali da collezioni private*; testi e schede di Silvia Alunno ... [et al.], Gubbio.
- SCHIFF SALE 1946. *The Magnificent Collection of Italian Majolica Formed by the late Mortimer L. Schiff*, Parke-Bernet, New York, 4 May 1946.
- SCHMIDT 1913. Schmidt, Robert. *Die Majoliksammlung Adolf von Beckerath, Der Cicerone 5*, pp. 673-679.
- SERRA COLLECTION 1964. *Le maioliche della collezione D. Serra*. Galleria La Porta d'Oro, Milano.
- SIMEONI 1564. Simeoni, Gabriele, *Figure de la Biblia, illustre de stanze tuscanes, per Gabriel Simeoni*, Gulielmo Rouillio, Lione 1564.
- SOTHEBY'S 1938. Vedi DAMIRON SALE.
- SOTHEBY'S 1939. Vedi PRINGSHEIM SALE.
- SOTHEBY'S 1946. Vedi BERNAY SALE.
- SOTHEBY'S 1948. Vedi BAIT SALE.
- SOTHEBY'S 1950. Vedi HARRIS SALE.
- SOTHEBY'S 1954. Vedi REITLINGER SALE.
- SOTHEBY'S 1962. *Catalogue of fine Italian Maiolica, Turkish and Persian pottery*, Londra, 20 novembre 1962.
- SOTHEBY'S 1964. *Catalogue of Italian Maiolica and Works of Art*, Londra 29 giugno 1964.
- SOTHEBY'S 1965. Vedi BAK SALE (lotto 20).
- SOTHEBY'S 1970. *Catalogo di importanti maioliche italiane*, Firenze Palazzo Capponi, 19 ottobre 1970.
- SOTHEBY'S 1971. *Catalogue of important continental porcelain and pottery, italian maiolica Hispano-moresque and Isnik*, Londra 29-30 marzo 1971, lotto 59.

- SOTHEBY'S 1983. *Important Italian Maiolica and Continental Pottery and Porcelain*, Londra 22 November 1983.
- SOTHEBY'S 2011. Londra 6 dicembre 2011.
- SOTHEBY'S 2012. Londra 5 luglio 2012.
- SPALLANZANI 1984. Spallanzani, Marco. *Un `fornimento' di maioliche di Montelupo per Clarice Strozzi de' Medici*, in "Faenza" 70, pp. 381-386.
- SPALLANZANI 2005. Spallanzani, Marco. *Maioliche di Savona alla Corte dei Medici nel secolo XVII*, "Faenza" 91, nn. 1-6, pp. 202-224.
- SPALLANZANI 2006. Spallanzani, Marco. *Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento*. Firenze.
- SPIONE 2014. Spione, *Favole e magie. I Guidobono pittori del Barocco*, catalogo della mostra Torino, Milano 2014.
- STROCCHI 1913. Strocchi, Giuseppe, *La "Pavona" cristiana e la "Pavona" di Galeotto Manfredi* in "Faenza" I, pp. 105-108.
- SYMEON 1565. Symeon Gabriel. *Figure de la Biblia, illustrate de stanze tuscanes*, édité par Guillaume Rouillé, Lyon, 1565.
- TAIT 1991. Tait, Hugh. *Ormolu-mounted maiolica of the Renaissance: an aspect of the history of taste*, in WILSON 1991, pp. 267-278.
- THORNTON 2007. Thornton, Dora, *Giulio da Urbino and his role as a copyist of Xanto*, in "Faenza" XCIII, n° speciale: Atti del Convegno - *Xanto: pottery-painter. Poet, Man of the Italian renaissance*, Londra, Wallace Collection, 23-24 marzo, 2007, pp. 269-289.
- THORNTON 2008. Thornton, Dora. *Art and Love in Renaissance Italy*, a cura di Andrea Bayer, catalogo della mostra Metropolitan Museum of Art, New York, and Kimbell, Fort Worth, New Haven e Londra 2008.
- THORNTON-WILSON 2009. Thornton, Dora. Wilson, Timothy. *Italian Renaissance Ceramics, A Catalogue of the British Museum's Collection*, 2 vols., British Museum Press, Londra.
- TIRIBILLI GIULIANI 1862-1864. Tiribilli Giuliani, Demostene. *Sommario storico delle celebri famiglie toscane*. Firenze.
- TREVISANI 2000. Trevisani, Filippo. *'De' figli o vasari o pignattari o boccalari': l'arte di modellare come professione*, in "Sassuolo" 2000, pp. 16-29.
- TRIOLO 1996. Triolo, Julia. *The Armorial Maiolica of Francesco Xanto Avelli*, Ph. D. thesis, Pennsylvania State University.
- VALERANI 1908. Valerani Flavio, *Stemmi ed emblemi sulle monete del Monferrato*, Milano 1908.
- VANNINI 1977. Vannini, Guido, *La maiolica di Montelupo: Scavo di uno scarico di fornace*. Catalogo della mostra Montelupo.
- VITALI 1998. Vitali, Marcella. *Omaggio a Venezia. Le ceramiche della Fondazione Cini*. I. Catalogo della mostra, Faenza.
- VOSSILLA 2001. Vossilla, Francesco. *Maioliche urbinati dai Fontana ai Patanazzi*, in BOJANI 2001.
- VOSSILLA 2002. Vossilla, Francesco. *Xanto Avelli, Francesco Maria Della Rovere e la Firenzedi Bandinelli*, in BOJANI 2002.
- VOSSILLA 2004. Vossilla, Francesco. *Lo "Spanish Service". Un riepilogo*, in DAL POGGETTO 2004.
- VYDROVÁ 1960. Vydrová, Jirina. *Italian Majolica*. Londra.
- VYDROVÁ 1973. Vydrová, Jirina. *Italská Majolika v ceskoslovenských sbírkách*. Catalogo della mostra, Museum of Decorative Arts, Praga.
- WALLIS 1905. Wallis, Henry. *XVII Plates by Nicola Fontana da Urbino at the Correr Museum, Venice: A study in early XVIth centy maiolica*. Londra.
- WATSON 1986. Watson, Wendy. *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*. Exhib. cat., Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., and Mount Holyoke College Art Museum.
- WATSON 2002. Watson Wendy, *Italian Renaissance Ceramics. From the Howard I. And Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art* (catalogo di mostra, Philadelphia Museum of Art, 7 Dicembre 2001- 28 Aprile 2002), Philadelphia Museum of Art, 2001.
- WILSON 1987A. Wilson Timothy, *Ceramic Art of Italian Renaissance*, catalogo della mostra, Londra 1987.
- WILSON 1987B. Wilson, Timothy et Alii. *Ceramic Art of the Italian Renaissance*. Catalogo della mostra British Museum, Londra.
- WILSON 1991. Wilson, Timothy, a cura di, *Italian Renaissance Pottery, Papers written in association with a colloquium at the British Museum*, Londra.
- WILSON 1993B. Wilson, Timothy. *Renaissance Ceramics*, in *Systematic Catalogue of the National Gallery of Art: Western Decorative Arts*. Part 1. Washington, DC, and Cambridge, pp.119-263.
- WILSON 1996. Wilson, Timothy. *Italian Maiolica of the Renaissance*. Milan.
- WILSON 1999. Wilson, Timothy. *'Il papà delle antiche maioliche'. C.D.E. Fortnum and the study of Italian maiolica*, in "Journal of the History of Collections" 11, pp. 203-218.
- WILSON 2003-2004. Wilson, Timothy, *Faenza Maiolica Services of the 1520 for the Florence Nobility*, in CHONG-PEGAZZANO-ZIKOS 2004, pp 174-186; 393-394.
- WILSON 2004. Wilson, Timothy, *Committenza roveresca e committenza delle botteghe maiolicare del Ducato di Urbino nell'epoca roveresca*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca Raffaello Tiziano*, catalogo di mostra a cura di Paolo Dal Poggetto, Milano pp. 203-209.
- WILSON 2007. Wilson, Timothy, *A personality to be reckoned with: some aspects of the impact of Xanto on the work of Nicola da Urbino*, in "Faenza" XCIII, n° speciale: Atti del Convegno - *Xanto: pottery-painter. Poet, Man of the Italian renaissance*, Londra, Wallace Collection, 23-24 marzo, 2007.
- WILSON 2007B. Wilson, Timothy. *Xanto (review of Mallet 2007)*, in "Burlington Magazine" 149, pp. 274-275.
- WILSON-MALLET 2012. Wilson, Timothy, Mallet, John, *The Hockemeyer Collection: Maiolica and Glass*, II, Brema.
- WILSON-SANI 2006. Wilson Timothy ed Sani Elisa Paola, et alii *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*. 1. Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia.
- WILSON-SANI 2007. Wilson Timothy ed Sani Elisa Paola et alii, *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*. 2. Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia.

Nota: per la bibliografia della scheda a cura di Giancarlo Gentilini (lotto n. 7) si rimanda a quanto indicato in nota dall'autore.



Volete guardare e/o partecipare alle nostre aste da qualsiasi parte del mondo vi troviate?  
È semplice e veloce:

1.

Registratevi  
nella sezione  
PANDOLFINI LIVE  
del nostro sito  
internet  
[www.pandolfini.it](http://www.pandolfini.it)  
Compilate il modulo  
con i vostri dati ed  
i documenti richiesti.

2.

Riceverete  
una mail che  
vi confermerà la  
vostra registrazione  
per poter partecipare  
alle nostre aste live.

3.

Il giorno dell'asta,  
un'ora prima dell'inizio  
della sezione,  
riceverete una mail che  
vi informerà  
dell'orario di inizio.

4.

Per partecipare  
ed offrire alle aste LIVE  
sarà sufficiente  
cliccare sul bottone  
di colore verde  
"PARTECIPA - BID ON  
LINE"

5.

Per vedere  
una nostra asta  
dal vivo senza  
registrarsi  
cliccare sul link  
"PARTECIPA COME  
SPETTATORE/VIEW AS  
A GUEST"  
Per informazioni  
ed assistenza  
si prega di contattare  
il nostro ufficio al  
+39 055 23 408 88  
oppure:  
[info@pandolfini.it](mailto:info@pandolfini.it)



## CONDIZIONI GENERALI DI VENDITA

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è incaricata a vendere gli oggetti affidati in nome e per conto dei mandanti, come da atti registrati all'Ufficio I.V.A. di Firenze. Gli effetti della vendita influiscono direttamente sul Venditore e sul Compratore, senza assunzione di altra responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. oltre a quelle derivanti dal mandato ricevuto.
2. L'acquirente corrisponderà un corrispettivo d'asta, per ciascun lotto, pari al 20% sul prezzo di aggiudicazione.
3. Le vendite si effettuano al maggior offerente e si intendono per contanti. Non sono accettati trasferimenti a terzi dei lotti già aggiudicati. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. riterrà unicamente responsabile del pagamento l'aggiudicatario. Pertanto la partecipazione all'asta in nome e per conto di terzi dovrà essere preventivamente comunicata.
4. Le valutazioni in catalogo sono puramente indicative ed espresse in Euro. Le descrizioni riportate rappresentano un'opinione e sono puramente indicative e non implicano pertanto alcuna responsabilità da parte di Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Eventuali contestazioni dovranno essere inoltrate in forma scritta entro 10 giorni e se ritenute valide comporteranno unicamente il rimborso della cifra pagata senza alcun'altra pretesa.
5. Per preservare lo stato di conservazione le bottiglie non verranno esposte, ma saranno conservate nella nostra cantina. Si invitano i futuri acquirenti a richiedere ai nostri esperti un report dettagliato sulle condizioni di ciascun lotto. Su appuntamento è anche possibile vedere le bottiglie. Tutti gli oggetti vengono venduti "come visti".
6. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. può accettare commissioni d'acquisto (offerte scritte e telefoniche) dei lotti in vendita su preciso mandato, per quanti non potranno essere presenti alla vendita. I lotti saranno sempre acquistati al prezzo più conveniente consentito da altre offerte sugli stessi lotti e dalle riserve registrate. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non si ritiene responsabile, pur adoperandosi con massimo scrupolo, per eventuali errori in cui dovesse incorrere nell'esecuzione di offerte (scritte o telefoniche). Nel compilare l'apposito modulo, l'offerente è pregato di controllare accuratamente i numeri dei lotti, le descrizioni e le cifre indicate. Non saranno accettati mandati di acquisto con offerte illimitate. La richiesta di partecipazione telefonica sarà accettata solo se formulata per iscritto prima della vendita. Nel caso di due offerte scritte identiche per lo stesso lotto, prevarrà quella ricevuta per prima.
7. Durante l'asta il Banditore ha la facoltà di riunire o separare i lotti.
8. I lotti sono aggiudicati dal Direttore della vendita; in caso di contestazioni, il lotto disputato viene rimesso all'incanto nella seduta stessa sulla base dell'ultima offerta raccolta. L'offerta effettuata in sala prevale sempre sulle commissioni d'acquisto di cui al n.6.
9. Il pagamento totale del prezzo di aggiudicazione dei diritti d'asta potrà essere immediatamente preteso da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.; in ogni caso lo stesso dovrà essere effettuato entro e non oltre le ore 12.00 del giorno successivo alla vendita.
10. I lotti acquistati e pagati devono essere immediatamente ritirati. In caso contrario spetteranno tutti i diritti di custodia a Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. che sarà esonerata da qualsiasi responsabilità in relazione alla custodia e all'eventuale deterioramento degli oggetti. Il costo settimanale di magazzinaggio ammonterà a euro 26,00.
11. Le seguenti forme di pagamento potranno facilitare l'immediato ritiro di quanto acquistato:
  - a) contanti;
  - b) assegno circolare soggetto a preventiva verifica con l'istituto di emissione;
  - c) assegno bancario di conto corrente previo accordo con la direzione amministrativa della Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
  - d) bonifico bancario.Codice IBAN - IT 25 D 01030 02827 000006496795
12. Il presente regolamento viene accettato automaticamente da quanti concorrono alla vendita all'asta. Per tutte le contestazioni è stabilita la competenza del Foro di Firenze.
13. I lotti contrassegnati con (\*) sono stati affidati da soggetti I.V.A. e pertanto assoggettati ad I.V.A. come segue: 22% sul corrispettivo netto d'asta e 22% sul prezzo di aggiudicazione.

## L'ASTA

---

Le aste sono aperte al pubblico e senza alcun obbligo di acquisto. I lotti sono solitamente venduti in ordine numerico progressivo come riportati in catalogo.

Il ritmo di vendita è indicativamente di 90 - 100 lotti l'ora ma può variare a seconda della natura degli oggetti.

### Offerte scritte e telefoniche

---

Nel caso non sia possibile presenziare all'asta.

Pandolfini CASA D'ASTE potrà concorrere per Vostro conto all'acquisto dei lotti.

Per accedere a questo servizio, del tutto gratuito, dovrete inoltrare l'apposito modulo che troverete in fondo al catalogo o presso i ns. uffici con allegato la fotocopia di un documento d'identità. I lotti saranno eventualmente acquistati al minor prezzo reso possibile dalle altre offerte in sala.

In caso di offerte dello stesso importo sullo stesso lotto, avrà precedenza quella ricevuta per prima.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offre inoltre ai propri clienti la possibilità di essere contattati telefonicamente durante l'asta per concorrere all'acquisto dei lotti proposti.

Sarà sufficiente inoltrare richiesta scritta che dovrà pervenire entro le ore 12:00 del giorno di vendita. Detto servizio sarà garantito nei limiti della disposizione delle linee al momento ed in ordine di ricevimento delle richieste.

Per quanto detto si consiglia di segnalare comunque un'offerta che ci consentirà di agire per Vostro conto esclusivamente nel caso in cui fosse impossibile contattarvi.

### Rilanci

---

Il prezzo di partenza è solitamente inferiore alla stima indicata in catalogo ed i rilanci sono indicativamente pari al 10% dell'ultima battuta.

In ogni caso il Banditore potrà variare i rilanci nel corso dell'asta.

### Ritiro lotti

---

I lotti pagati nei tempi e modi sopra riportati dovranno, salvo accordi contrari, essere immediatamente ritirati.

Su precise indicazioni scritte da parte dell'acquirente Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. potrà, a spese e rischio dello stesso, curare i servizi d'imballaggio e trasporto.

*Per altre informazioni si rimanda alle Condizioni Generali di Vendita.*

### Pagamenti

---

Il pagamento dei lotti dovrà essere effettuato, in €, entro il giorno successivo alla vendita, con una delle seguenti forme:

- contanti

- assegno circolare non trasferibile  
intestato a:  
Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.

- bonifico bancario presso:  
BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA  
Filiale 1874  
Sede di Firenze: Via del Corso, 6  
Codice IBAN:  
IT 25 D 01030 02827 000006496795

- assegno bancario previo accordo  
con la Direzione amministrativa.

**Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. agisce per conto dei venditori in virtù di un mandato con rappresentanza e pertanto non si sostituisce ai terzi nei rapporti contabili.**

**I lotti venduti da Soggetti I.V.A. saranno fatturati da quest'ultimi agli acquirenti.**

**La ns. fattura, pur riportando per quietanza gli importi relativi ad aggiudicazione ed I.V.A., è costituita unicamente dalla parte appositamente evidenziata.**

## ACQUISTARE DA PANDOLFINI

---

Le stime in catalogo sono espresse in Euro (€).

Dette valutazioni, puramente indicative, si basano sui prezzo medio di mercato di opere comparabili, nonché sullo stato di conservazione e sulle qualità dell'oggetto stesso.

I cataloghi Pandolfini includono riferimenti alle condizioni delle opere solo nelle descrizioni di opere multiple (quali stampe, libri, vini e monete).

Si prega di contattare l'esperto del dipartimento per richiedere un condition report di un lotto particolare. I lotti venduti nelle nostre aste saranno raramente, per natura, in un perfetto stato di conservazione, ma potrebbero presentare, a causa della loro natura e della loro antichità, segni di usura, danni, altre imperfezioni, restauri o riparazioni. Qualsiasi riferimento alle condizioni dell'opera nella scheda di catalogo non equivale a una completa descrizione dello stato di conservazione. I condition report sono solitamente disponibili su richiesta e completano la scheda di catalogo. Nella descrizione dei lotti, il nostro personale valuta lo stato di conservazione in conformità alla stima dell'oggetto e alla natura dell'asta in cui è inserito. Qualsiasi affermazione sulla natura fisica del lotto e sulle sue condizioni nel catalogo, nel condition report o altrove è fatta con onestà e attenzione. Tuttavia il personale di Pandolfini non ha la formazione professionale del restauratore né e ne consegue che ciascuna affermazione non potrà essere esaustiva. Consigliamo sempre la visione diretta dell'opera e, nel caso di lotti di particolare valore, di avvalersi del parere di un restauratore o di un consulente di fiducia prima di effettuare un'offerta.

Ogni asserzione relativa all'autore, attribuzione dell'opera, data, origine, provenienza e condizioni costituisce un'opinione e non un dato di fatto.

Si precisano di seguito per le attribuzioni:

1. ANDREA DEL SARTO: a nostro parere opera dell'artista.

2. ATTRIBUITO AD ANDREA DEL SARTO: è nostra opinione che l'opera sia stata eseguita dall'artista, ma con un certo grado d'incertezza.

3. BOTTEGA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita da mano sconosciuta ma nell'ambito della bottega dell'artista, realizzata o meno sotto la direzione dello stesso.

4. CERCHIA DI ANDREA DEL SARTO: a ns. parere opera eseguita da soggetto non identificato, con connotati associabili al suddetto artista. E' possibile che si tratti di un allievo.

5. STILE DI ...; SEGUACE DI ...; opera di un pittore che lavora seguendo lo stile dell'artista; può trattarsi di un allievo come di altro artista contemporaneo o quasi.

6. MANIERA DI ANDREA DEL SARTO: opera eseguita nello stile dell'artista ma in epoca successiva.

7. DA ANDREA DEL SARTO: copia di un dipinto conosciuto dell'artista.

8. IN STILE ...: opera eseguita nello stile indicato ma di epoca successiva.

9. I termini firmato e/o datato e/o i-scritto, significano che quanto riportato è di mano dell'artista.

10. Il termine recante firma e/o data e/o iscrizione significa che, a ns. parere, quanto sopra sembra aggiunto successivamente o da altra mano.

11. Le dimensioni dei dipinti indicano prima l'altezza e poi la base e sono espresse in cm le dimensioni delle opere su carta sono invece espresse in mm

12. I dipinti s'intendono incorniciati se non altrimenti specificato.

13. I lotti contrassegnati da (\*) sono in temporanea importazione artistica in Italia.

## CORRISPETTIVO D'ASTA E I.V.A.

---

### Corrispettivo d'asta

L'acquirente corrisponderà un corrispettivo d'asta calcolato sul prezzo di aggiudicazione di ogni lotto come segue:

20,49% sui primi € 100.000 e 18,03% sulla cifra eccedente € 100.000.

A tale corrispettivo dovrà essere aggiunta l'I.V.A. del 22% oltre a quella eventualmente dovuta sull'aggiudicazione (vedere di seguito paragrafo

Imposta Valore Aggiunto).

### Imposta Valore Aggiunto

L'I.V.A. dovuta dall'acquirente è pari al: 22% sul corrispettivo netto d'asta. Pertanto il prezzo finale sarà costituito dalla somma dell'aggiudicazione

e di una percentuale complessiva del 25 % sui primi €100.000 e del 22% sulla cifra eccedente.

### Lotti contrassegnati in catalogo

I lotti contrassegnati con (\*) sono stati affidati da soggetti I.V.A. e pertanto assoggettati ad I.V.A. come segue:

22% sul corrispettivo netto d'asta e

22% sul prezzo di aggiudicazione.

In questo caso sul prezzo di aggiudicazione verrà calcolata una percentuale del 47% sui primi € 100.000 e del 44% sulla cifra eccedente.

## VENDERE DA PANDOLFINI

---

### Valutazioni

Presso gli uffici di Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. è possibile, su appuntamento, ottenere una valutazione gratuita dei Vostri oggetti.

In alternativa, potrete inviare una fotografia corredata di tutte le informazioni utili alla valutazione, in base alla quale i ns. esperti potranno fornire un valore di stima indicativo.

### Mandato per la vendita

Qualora decidiate di affidare gli oggetti per la vendita, il personale Pandolfini Vi assisterà in tutte le procedure.

Alla consegna degli oggetti Vi verrà rilasciato un documento (mandato a vendere) contenente la lista degli oggetti, i prezzi di riserva, la commissione e gli eventuali costi per assicurazione foto e trasporto, nonché la probabile data di vendita.

Dovranno essere forniti un documento d'identità ed il codice fiscale per l'annotazione sui registri di P.S. conservati presso gli uffici Pandolfini.

Il mandato a vendere è con rappresentanza e pertanto Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non si sostituisce al mandante nei rapporti con i

terzi. I soggetti obbligati all'emissione di fattura riceveranno, unitamente al rendiconto, elenco dei nominativi degli acquirenti per procedere alla fatturazione.

### Riserva

Il prezzo di riserva è l'importo minimo (al lordo delle commissioni) al quale l'oggetto affidato può essere venduto.

Detto importo è strettamente riservato e sarà tutelato dal Banditore in sede d'asta.

Qualora detto prezzo non venga raggiunto, il lotto risulterà invenduto.

### Commissioni

Sui lotti venduti Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. applicherà una commissione del 13% (oltre ad I.V.A.) mediante detrazione dal ricavato.

### Diritto di seguito

Il decreto Legislativo n. 118 del 13 febbraio 2006 ha introdotto il diritto degli autori di opere e di manoscritti, ed ai loro eredi, ad un compenso sul prezzo di ogni vendita, successiva alla prima, dell'opera originale, il c.d. "diritto di seguito".

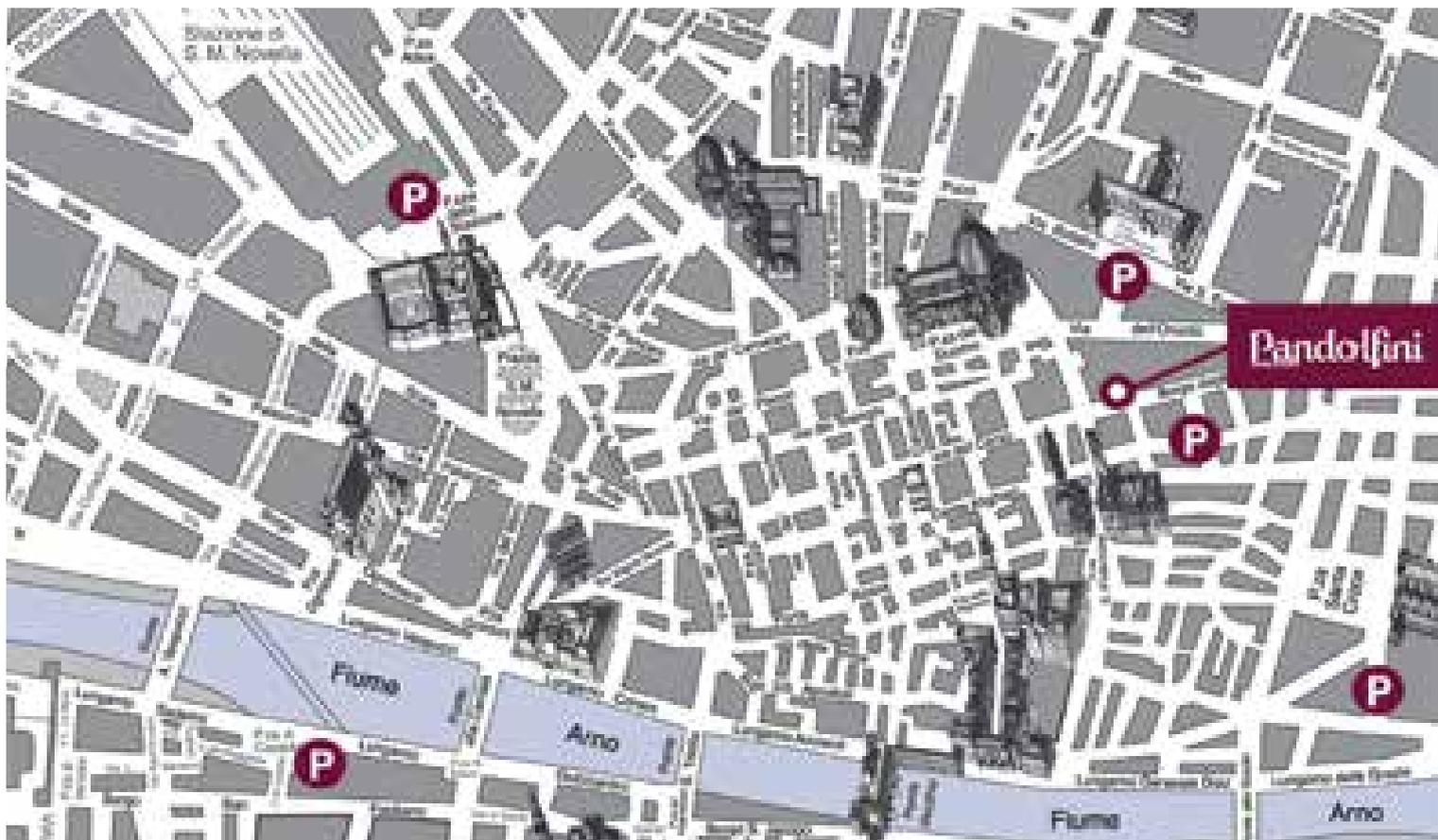
Detto compenso è dovuto nel caso il prezzo di vendita non sia inferiore ad € 3.000 ed è così determinato

- a) 4% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 3.000 ed € 50.000;
- b) 3% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 50.000,01 ed € 200.000;
- c) 1% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 200.000,01 ed € 350.000;
- d) 0,5% per la parte del prezzo di vendita compresa tra € 350.000,01 ed € 500.000;
- e) 0,25% per la parte del prezzo di vendita superiore ad € 500.000.

Pandolfini Casa d'Aste è tenuta a versare il "diritto di seguito" per conto dei venditori alla Società italiana degli autori ed editori (SIAE)

### Liquidazione del ricavato

Trascorsi circa 30 giorni dalla data dell'asta, e comunque una volta ultimate le operazioni d'incasso, provvederemo alla liquidazione, dietro emissione di una fattura contenente in dettaglio le commissioni e le altre spese addebitate.



**Impaginazione:**

Studio A&C Comunicazione - Firenze

**Stampa:**

Tipografia MC Grafiche - Firenze

**Fotografie:**

IndustrialFoto - Osmannoro (FI)



**ART ASSICURAZIONI**  
*L'arte di assicurare l'arte*

Agenzia CATANI GAGLIANI

Firenze

Tel. 055.2342717



## ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

### BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 4d/10 - 80125 Napoli  
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042  
Internet: [www.blindarte.com](http://www.blindarte.com)  
e-mail: [info@blindarte.com](mailto:info@blindarte.com)

### ARCHAION - BOLAFFI ASTE AMBASSADOR

via Cavour 17/F - 10123 Torino  
tel. 011 5576300 - fax 011 5620456  
Internet: [www.bolaffi.it](http://www.bolaffi.it)  
e-mail: [aste@bolaffi.it](mailto:aste@bolaffi.it)

### CAMBI CASA D'ASTE

Castello Mackenzie - Mura di S.  
Bartolomeo 16c - 16122 Genova  
tel. 010 8395029 - fax 010 812613  
Internet: [www.cambiaste.com](http://www.cambiaste.com)  
e-mail: [info@cambiaste.com](mailto:info@cambiaste.com)

### CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 - 25121 Brescia  
tel. 030 48400 - fax 030 2054269  
Internet: [www.capitoliumart.it](http://www.capitoliumart.it)  
e-mail: [info@capitoliumart.it](mailto:info@capitoliumart.it)

### EURANTICO

Loc. Centignano snc - 01039 Vignanello VT  
tel. 0761 755675 - fax 0761 755676  
Internet: [www.eurantico.com](http://www.eurantico.com)  
e-mail: [info@eurantico.com](mailto:info@eurantico.com)

### FARSETTIARTE

Viale della Repubblica  
(area Museo Pecci) - 59100 Prato  
tel. 0574 572400 - fax 0574 574132  
Internet: [www.farsettiarte.it](http://www.farsettiarte.it)  
e-mail: [info@farsettiarte.it](mailto:info@farsettiarte.it)

### FIDESARTE ITALIA S.R.L.

Via Padre Giuliani 7 (angolo via Einaudi)  
30174 Mestre VE  
tel. 041 950354 - fax 041 950539  
Internet: [www.fidesarte.com](http://www.fidesarte.com)  
e-mail: [fidesarte@interfree.it](mailto:fidesarte@interfree.it)

### INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

Foro Buonaparte 46 - 20121 Milano  
tel. 02 40042385 - fax 02 36551805  
Internet: [www.internationalartsale.it](http://www.internationalartsale.it)  
e-mail: [info@internationalartsale.it](mailto:info@internationalartsale.it)

### MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 - 50123 Firenze  
tel. 055 295089 - fax 055 295139  
Internet: [www.maisonbibelot.com](http://www.maisonbibelot.com)  
e-mail: [segreteria@maisonbibelot.com](mailto:segreteria@maisonbibelot.com)

### MEETING ART CASA D'ASTE

Corso Adda 11 - 13100 Vercelli  
tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8  
Internet: [www.meetingart.it](http://www.meetingart.it)  
e-mail: [info@meetingart.it](mailto:info@meetingart.it)

### GALLERIA PACE

Piazza San Marco 1 - 20121 Milano  
tel. 02 6590147 - fax 02 6592307  
Internet: [www.galleriapace.com](http://www.galleriapace.com)  
e-mail: [pace@galleriapace.com](mailto:pace@galleriapace.com)

### GALLERIA PANANTI CASA D'ASTE

Via Maggio 15 - 50125 Firenze  
tel. 055 2741011 - fax 055 2741034  
Internet: [www.pananti.com](http://www.pananti.com)  
e-mail: [info@pananti.com](mailto:info@pananti.com)

### PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 - 50122 Firenze  
tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343  
Internet: [www.pandolfini.com](http://www.pandolfini.com)  
e-mail: [pandolfini@pandolfini.it](mailto:pandolfini@pandolfini.it)

### POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 - 20121 Milano  
tel. 02 89459708 - fax 02 86913367  
Internet: [www.poleschicasadaste.com](http://www.poleschicasadaste.com)  
e-mail: [info@poleschicasadaste.com](mailto:info@poleschicasadaste.com)

### PORRO & C. ART CONSULTING

Piazza Sant'Ambrogio 10 - 20123 Milano  
tel. 02 72094708 - fax 02 862440  
Internet: [www.porroartconsulting.it](http://www.porroartconsulting.it)  
e-mail: [info@porroartconsulting.it](mailto:info@porroartconsulting.it)

### SANT'AGOSTINO

Corso Tassoni 56 - 10144 Torino  
tel. 011 4377770 - fax 011 4377577  
Internet: [www.santagostinoaste.it](http://www.santagostinoaste.it)  
e-mail: [info@santagostinoaste.it](mailto:info@santagostinoaste.it)

### STADION CASA D'ASTE

Riva Tommaso Gulli 10/a - 34123 Trieste  
tel. 040 311319 - fax 040 311122  
Internet: [www.stadionaste.com](http://www.stadionaste.com)  
e-mail: [info@stadionaste.com](mailto:info@stadionaste.com)

### VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via Malpaga 11 - 38100 Trento  
tel. 0461 263555 - fax 0461 263532  
Internet: [www.vonmorenberg.com](http://www.vonmorenberg.com)  
e-mail: [info@vonmorenberg.com](mailto:info@vonmorenberg.com)

## A.N.C.A. Associazione Nazionale delle Case d'Aste

### REGOLAMENTO

#### Articolo 1

I soci si impegnano a garantire serietà, competenza e trasparenza sia a chi affida loro le opere d'arte, sia a chi le acquista.

#### Articolo 2

Al momento dell'accettazione di opere d'arte da inserire in asta i soci si impegnano a compiere tutte le ricerche e gli studi necessari, per una corretta comprensione e valutazione di queste opere.

#### Articolo 3

I soci si impegnano a comunicare ai mandanti con la massima chiarezza le condizioni di vendita, in particolare l'importo complessivo delle commissioni e tutte le spese a cui potrebbero andare incontro.

#### Articolo 4

I soci si impegnano a curare con la massima precisione i cataloghi di vendita, corredando i lotti proposti con schede complete

e, per i lotti più importanti, con riproduzioni fedeli.

I soci si impegnano a pubblicare le proprie condizioni di vendita su tutti i cataloghi.

#### Articolo 5

I soci si impegnano a comunicare ai possibili acquirenti tutte le informazioni necessarie per meglio giudicare e valutare il loro eventuale acquisto e si impegnano a fornire loro tutta l'assistenza possibile dopo l'acquisto.

I soci rilasciano, a richiesta dell'acquirente, un certificato su fotografia dei lotti acquistati.

I soci si impegnano affinché i dati contenuti nella fattura corrispondano esattamente a quanto indicato nel catalogo di vendita, salvo correggere gli eventuali refusi o errori del catalogo stesso.

I soci si impegnano a rendere pubblici i listini delle aggiudicazioni.

#### Articolo 6

I soci si impegnano alla collaborazione con le istituzioni pubbliche per la conservazione del patrimonio culturale italiano e per la tutela da furti e falsificazioni.

#### Articolo 7

I soci si impegnano ad una concorrenza leale, nel pieno rispetto delle leggi e dell'etica professionale. Ciascun socio, pur operando nel proprio interesse personale e secondo i propri metodi di lavoro si impegna a salvaguardare gli interessi generali della categoria e a difenderne l'onore e la rispettabilità.

#### Articolo 8

La violazione di quanto stabilito dal presente regolamento comporterà per i soci l'applicazione delle sanzioni di cui all'art. 20 dello Statuto ANCA





# Banca Federico Del Vecchio

 Gruppo BancaEtruria

W E A L T H  
M A N A G E M E N T

Viale Gramsci, 69 • Firenze • Tel. 055 20051

[www.bancadelvecchio.it](http://www.bancadelvecchio.it)























