

Pandolfini

CASA D'ASTE

dal 1924



IMPORTANTI
MAIOLICHE
RINASCIMENTALI

FIRENZE
1 OTTOBRE 2015







Pandolfini
CASA D'ASTE dal 1924

IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI

1 OTTOBRE 2015

SEDI E DIPARTIMENTI FIRENZE

ARCHEOLOGIA CLASSICA ED EGIZIA

CAPO DIPARTIMENTO
Neri Mannelli
neri.mannelli@pandolfini.it

ASSISTENTE
Margherita Pini
archeologia@pandolfini.it



ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

JUNIOR EXPERT
Chiara Sabbadini Sodi
argenti@pandolfini.it



ARTI DECORATIVE DEL SECOLO XX E DESIGN

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

CONSULENTE
Lino Signaroldi

ASSISTENTE
Chiara Sabbadini Sodi
artidecorative@pandolfini.it



ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

CAPO DIPARTIMENTO
Jacopo Antolini
jacopo.antolini@pandolfini.it

ESPERTO
Andrea Alibrandi

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
artecontemporanea@pandolfini.it



ARREDI E MOBILI ANTICHI OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Alberto Vianello
alberto.vianello@pandolfini.it

ASSISTENTE
Margherita Pini
arredi@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesca Paolini
francesca.paolini@pandolfini.it

ASSISTENTI
Lorenzo Pandolfini
dipintiantichi@pandolfini.it



DIPINTI E SCULTURE DEL SECOLO XIX

CAPO DIPARTIMENTO
Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

ASSISTENTE
Raffaella Calamini
dipinti800@pandolfini.it



GIOIELLI E OROLOGI DA POLSO E DA TASCA

CAPO DIPARTIMENTO
Maria Ilaria Ciatti
ilaria.ciatti@pandolfini.it

GEMMOLOGA
Luna Mancini
gioielli@pandolfini.it



MONETE E MEDAGLIE

CAPO DIPARTIMENTO
Claudio Maddalena

ASSISTENTE
Margherita Pini
numismatica@pandolfini.it



STAMPE E DISEGNI ANTICHI E MODERNI

CAPO DIPARTIMENTO
Antonio Berni
antonio.berni@pandolfini.it

ASSISTENTE
Lorenzo Pandolfini
stampe@pandolfini.it



VINI PREGIATI E DA COLLEZIONE

CAPO DIPARTIMENTO
Francesco Tanzi
francesco.tanzi@pandolfini.it

ASSISTENTE
Carolina Orlandini
vini@pandolfini.it



MILANO

ARGENTI ITALIANI ED ESTERI

CAPO DIPARTIMENTO
Roberto Dabbene
roberto.dabbene@pandolfini.it



LIBRI, MANOSCRITTI E AUTOGRAFI

CAPO DIPARTIMENTO
Chiara Nicolini
chiara.nicolini@pandolfini.it



ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE

CAPO DIPARTIMENTO
Thomas Zecchini
thomas.zecchini@pandolfini.it



ARREDI E MOBILI ANTICHI OGGETTI D'ARTE

ESPERTO
Tomaso Piva
tomaso.piva@pandolfini.it



PORCELLANE E MAIOLICHE

ESPERTO
Giulia Anversa
milano@pandolfini.it



ROMA

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE

ESPERTO
Ludovica Trezzani
roma@pandolfini.it





DACHSTEIN
HOTEL

DIREZIONE

Remo Rega
Pietro De Bernardi

RESPONSABILE AMMINISTRATIVO

Massimo Cavicchi
massimo.cavicchi@pandolfini.it

COORDINAMENTO DIPARTIMENTI

Lucia Montigiani
lucia.montigiani@pandolfini.it

UFFICIO STAMPA

Anna Orsi - PressArt
Mobile +39 335 6783927
tel. 02 89010225
annaorsi.press@pandolfini.it

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
Marco Stefanile

INFORMAZIONI

Silvia Franchini
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



IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI

Catalogo a cura di Giulia Anversa

ESPERTI PER QUESTA VENDITA

OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE

CAPO DIPARTIMENTO

Alberto Vianello

alberto.vianello@pandolfini.it



ESPERTO MILANO
PORCELLANE E MAIOLICHE

Giulia Anversa

milano@pandolfini.it



ASTA

Firenze

1 ottobre 2015

ore 17.00

Lotti: 1-65

ESPOSIZIONE

Palazzo Ramirez Montalvo

Borgo degli Albizi, 26 - Firenze

Giovedì	24 settembre	ore 10.00/19.00
Venerdì	25 settembre	ore 10.00/19.00
Sabato	26 settembre	ore 10.00/19.00
Domenica	27 settembre	ore 10.00/19.00
Lunedì	28 settembre	ore 10.00/18.00
Martedì	29 settembre	ore 10.00/19.00
Mercoledì	30 settembre	ore 10.00/19.00
Giovedì	1 ottobre	ore 10.00/13.00



INDICE

Sedi e dipartimenti **4-5**

Sedi e referenti **7**

Informazioni asta **9**

Esperti per la vendita **9**

IMPORTANTI MAIOLICHE RINASCIMENTALI **14**

Bibliografia **296**

Condition reports **301**

Pandolfini Live **302**

Condizioni generali di vendita **303**

Conditions of sale **308**

Come partecipare all'asta **304**

Auction **309**

Corrispettivo d'asta e IVA **305**

Buyers premium and V.A.T. **310**

Acquistare da Pandolfini **305**

Buying at Pandolfini **310**

Vendere da Pandolfini **306**

Selling through Pandolfini **311**

Modulo offerte **307**

Absentee and telephone bid **307**

Modulo abbonamenti **312**

Catalogue subscriptions **312**

Dove siamo **313**

Foto di copertina lotto 39

Seconda di copertina lotto 38

Pagina 2 lotto 36

Pagina 8 lotto 27

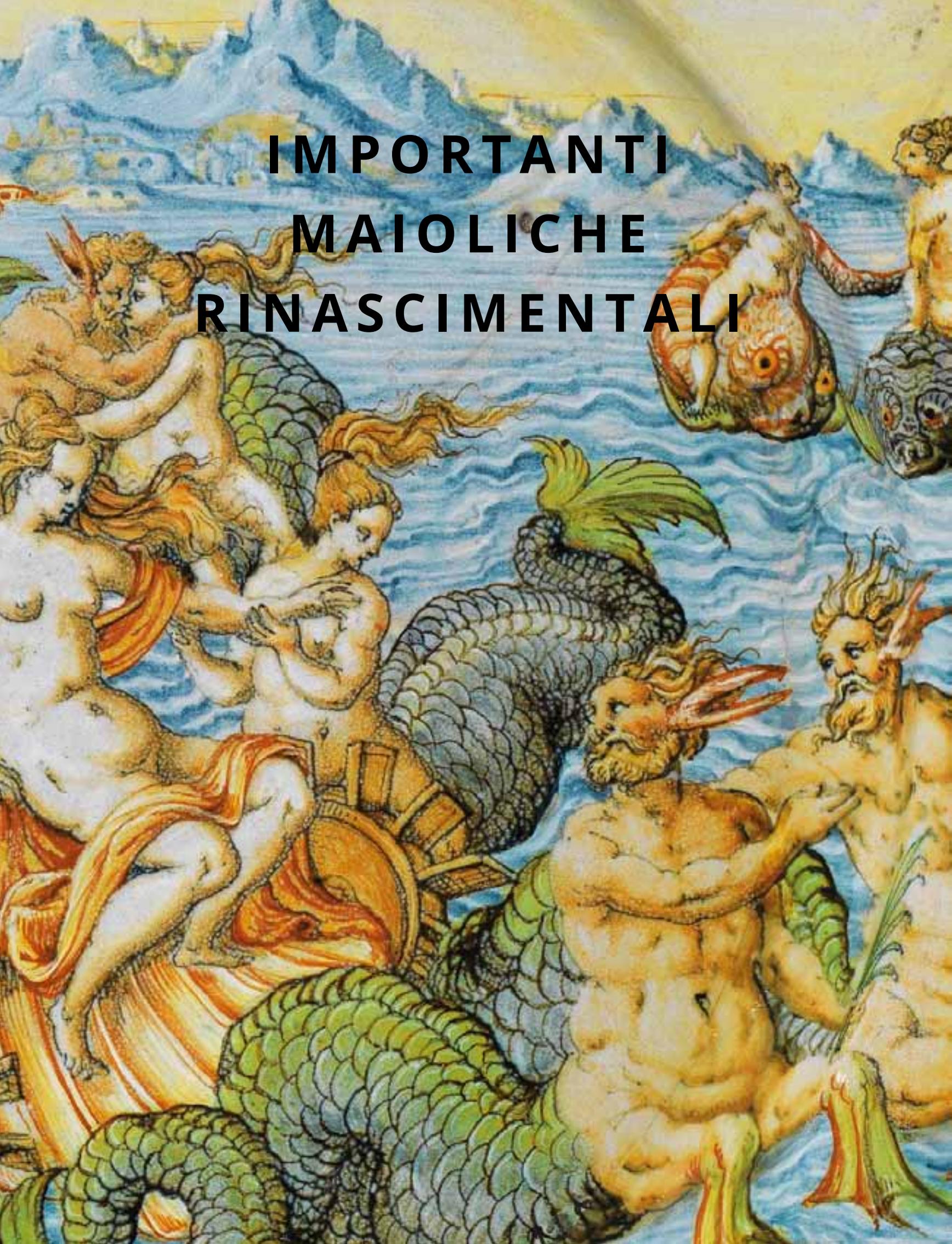
Pagina 10 lotti 20-21

Pagine 12-13 lotto 51

Terza di copertina lotto 65



**IMPORTANTI
MAIOLICHE
RINASCIMENTALI**







MAIOLICHE RINASCIMENTALI
DA UNA STORICA COLLEZIONE
NORD-AMERICANA

1



BOCCALE

VITERBO, 1450 CIRCA

Maiolica, corpo ceramico color oca chiaro, smalto color crema di consistenza friabile, con qualche inclusione, di lucentezza poco marcata, steso in uno strato spesso fino a ricoprire, in parte, anche l'interno dell'imboccatura. Decoro in "zaffera blu" con ossido di cobalto e piombo con effetto molto rilevato, con tratti e orlature di bruno di manganese piuttosto diluito.

Alt. cm 18; diam. bocca cm 7x6,5; diam. piede cm 6,3.

JUG (BOCCALE)

VITERBO, C.1450

Earthenware, covered with a brittle creamy-white glaze and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese.

H. 18 cm; mouth 7 x 6.5 cm; foot diam. 6.3 cm.

€ 2.000/3.000 - \$ 2.200/3.300 - £ 1.400/2.100







Il contenitore piriforme presenta pancia rigonfia che scende fino al piede basso con orlo arrotondato e base piana, non smaltato. Il collo, distinto dal corpo da un collarino sagomato in rilievo a formare un motivo a corda, sale per aprirsi in un'imboccatura con beccuccio dal profilo poco marcato e con orlo appena arrotondato. Poco al di sotto della bocca, sulla parte posteriore, si diparte un'ansa a nastro di grosso spessore, che scende fino al di sotto della massima espansione del vaso.

Il decoro, che interessa prevalentemente la parte anteriore del vaso, mostra una lepre, gradiente a sinistra, tra foglie di quercia, con piccole puntature di manganese a riempire gli spazi vuoti. Al fianco dell'ansa si scorgono due linee parallele decorate da un alternarsi di asterischi manganese e punti blu a zaffera, mentre un motivo a gocce che scendono da una linea¹ sottolinea l'orlo e adorna il collo alternandosi a piccoli asterischi. La morfologia del boccale, con il collarino a rilievo, la bocca trilobata con un andamento molto aperto e poco marcato, il corpo e il collo allungati, ci porta a ritenere che l'opera in esame sia stata prodotta in un'area influenzata dalla scuola viterbese. Il boccale si può pertanto attribuire

all'area umbro-laziale più che toscana con una datazione, a nostro avviso, più prossima alle tipologie arcaiche, confermata anche dalla qualità della zaffera che si presenta in forma molto rilevata. Anche la distribuzione del decoro al centro del vaso, con una porzione molto larga tra il corpo e il piede, ci porta a collocare l'oggetto nell'ambito dell'Alto Lazio.

Ci conforta infine anche il confronto con opere provenienti dalla Tuscia con decoro con "lepre in corsa", pur nelle differenti caratteristiche morfologiche.

Si vedano, ad esempio, il boccale con lepre alla scheda 37 della mostra sulla zaffera del 1991 e i confronti da collezioni private mostrati in repertorio². L'unicità della foggia del nostro boccale lo distingue dagli altri di forma più comune, dove non è presente un collarino a rilievo dal decoro tanto meticoloso.

Il boccale è stato pubblicato da Galeazzo Cora³ nel suo monumentale studio sulla ceramica di Firenze e del contado, che lo considerava opera fiorentina della prima metà del XV secolo, indicandone la provenienza dalla Collezione Pisa di Firenze (cat. n. 504).

¹ Decoro conosciuto come "motivo a vaio".

² CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 236 n. 37 e p. 288 nn. 10-11.

³ CORA 1973, tav. 77a.



BOCCALE

VITERBO O TUSCIA, 1450 CIRCA

Maiolica, corpo ceramico color beige chiaro, smalto di colore bianco-azzurro di buona consistenza e lucentezza con qualche inclusione, steso in uno strato spesso; l'interno non presenta smaltatura ma una semplice invetriatura. Il decoro in "zaffera blu" è realizzato con ossido di cobalto e piombo con effetto molto rilevato e particolarmente splendente, con tratti e orlature di bruno di manganese piuttosto diluito con colature. Alt. cm 26,3; diam. bocca cm 7,5x9,8; diam. piede cm 10,2.

JUG (BOCCALE)

VITERBO OR TUSCIA, C. 1450

Earthenware, covered with a white glaze with a bluish tinge and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese.

H. 26.3 cm; mouth 7.5 x 9.8 cm; foot diam. 10.2 cm.

€ 2.000/3.000 - \$ 2.200/3.300 - £ 1.400/2.100





Il contenitore ha un'imboccatura con beccuccio trilobato dal profilo marcato, collo leggermente troncoconico che si allarga in un corpo piriforme con pancia rigonfia che scende fino al basso piede a disco, con orlo arrotondato e base piana non smaltata.

Nella parte posteriore, appena sotto l'imboccatura parte un'ansa a nastro di grosso spessore, che scende fino al punto di massima espansione del vaso: l'ansa è decorata da sottili tratti orizzontali in bruno di manganese. Ai lati della presa si distingue una decorazione tipica, dipinta ancora in bruno di manganese, con motivo "a file di crocette"¹. Sulla parte anteriore del vaso si sviluppa la decorazione principale: un uccello con le ali spiegate, nell'atto di spiccare il volo, circondato da foglie di quercia e fogliette trilobate che si protendono da sottili rametti arcuati. Un "motivo a vaio", cui fa seguito un "motivo a dente di lupo" capovolto, adorna il collo.

Anche quest'opera, insieme a quella che precede (lotto 1), per morfologia e decoro s'inserisce nella produzione alto-laziale, che ha trovato nel centro di Viterbo l'area principale di sviluppo, pur interessando altre zone produttive nell'area geografica della Tuscia.

Alcuni confronti, come ad esempio un analogo contenitore con uccello, ma realizzato in zaffera verde e molto simile anche per dimensioni², confermano pienamente l'ambito produttivo sopraindicato.

Il boccale, ritenuto opera fiorentina della prima metà del XV secolo, è stato pubblicato da Galeazzo Cora³ nel suo monumentale studio sulla ceramica di Firenze e del contado. Oggi, alla luce degli scavi più recenti, non possiamo più concordare con tale paternità: la morfologia non corrisponde ai boccali toscani, ma ci fa propendere per una produzione dell'Alto Lazio.

¹ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 198: la tavola della tipologia dei decori secondari mostra nell'ornato descritto nelle schede 30, 36, 40, 44 una chiara analogia con il decoro presente sul nostro oggetto.

² ANVERSA 2004, p. 38 n. 10.

³ CORA 1973, tav. 64b.





BOCCALE

VITERBO, 1450 CIRCA

Maiolica, corpo ceramico di colore beige chiaro molto poroso, smalto color grigio di scarsa lucentezza con inclusioni, steso in uno strato spesso; l'interno non presenta smaltatura, ma una semplice invetriatura. Il decoro in "zaffera blu" è realizzato con ossido di cobalto e piombo con effetto molto rilevato e particolarmente splendente, con tratti e orlature di bruno di manganese piuttosto diluito.

Alt. cm 22,7; diam. bocca cm 8,3x8,7; diam. piede cm 9.

JUG (BOCCALE)

VITERBO, C. 1450

Earthenware, covered with a gray glaze and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese.
H. 22.7 cm; mouth 8.3 x 8.7 cm; foot diam. 9 cm.

€ 2.000/3.000 - \$ 2.200/3.300 - £ 1.400/2.100







Il contenitore è piriforme con pancia rigonfia che scende assottigliandosi, fino a formare un piede basso a disco con orlo arrotondato e base piana priva di smalto. Il collo cilindrico sale e si apre in un'imboccatura trilobata, dal profilo poco marcato e rifinito con un orlo appena arrotondato e sottolineato da una sottile centinatura. Appena sotto la bocca, sulla parte posteriore, s'intravede l'attacco dell'ansa che doveva scendere fino a sotto il punto di massima espansione del vaso.

Sul retro, ai lati dell'ansa ora mancante, si scorge una decorazione tipica realizzata in bruno di manganese con motivo cosiddetto a "filo ondulato"¹. Il decoro principale interessa la parte anteriore del vaso e mostra un giovane paggio in abiti eleganti che, brandendo nella mano sinistra un'ascia, si avvicina a una pianta con foglie trilobate, mentre con la destra accosta un corno alla bocca. Il giovane è circondato da un fitto decoro con alberi fogliati dallo stelo sottile, mentre la campitura restante è riempita, come di consueto, da puntature di manganese. Un motivo a goccioloni che scendono da una linea marca l'orlo e guarnisce il collo.

Anche quest'opera, come le precedenti (lotti 1 e 2), per morfologia e ornato si può collocare nella zona alto-laziale che si estende attorno a Viterbo

fino a tutta l'area geografica della Tuscia e della Maremma.

Tra i decori di questa tipologia ceramica quello della figura umana non è comune: sono noti solo rari esempi, tra i quali quelli con figura femminile sembrano anticipare i decori amatori². La figura del paggio, vestito elegantemente, ha pochi esempi di confronto: si ricorda come meno importante, ma comunque rappresentativa, quella presente nella bella fiasca da collezione privata, databile alla metà del secolo XV, considerata un'antesigna delle fiasche nuziali, dove però l'autore non dimostra grande dimestichezza nella rappresentazione umana³. In questo caso invece la cura per i dettagli è notevole: il gonnellino con le pieghe sottolineate da linee curve campite in manganese diluito, le maniche che grazie all'effetto di rilievo della zaffera rendono l'idea di un pesante velluto, il copricapo sottolineato da un sottile gallone, il volto realizzato di profilo con il mento molto pronunciato, secondo l'iconografia corrente. Si vedano a titolo di confronto il volto, invero più delicato, della figura femminile sul boccale da collezione privata viterbese⁴ e l'orlatura del copricapo della figura mostruosa del boccale viterbese, sempre ascrivibile alla metà del secolo⁵.

¹ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 198: la tavola della tipologia dei decori secondari mostra nell'ornato s24 una chiara analogia con il decoro presente sul nostro oggetto definito.

² Sulla figura femminile nella ceramica del medioevo e riguardo a un interessante accostamento tra i ritratti sulla ceramica e quelli raffigurati sulla ceramica antica o sugli affreschi "italici" ed etruschi della zona, si veda MAZZA 1990.

³ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 243 n. 43.

⁴ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 243 n. 42.

⁵ GARDELLI 1989, tav. 6 n. 43.



BOCCALE

VITERBO O TUSCIA, 1450 CIRCA

Maiolica, corpo ceramico color beige chiaro molto poroso, smalto color bianco-grigio di buona consistenza e lucentezza poco marcata, steso in uno strato spesso; l'interno non presenta smaltatura, ma una semplice invetriatura. Il decoro in "zaffera blu" è realizzato con ossido di cobalto e piombo con effetto molto rilevato e particolarmente splendente, con tratti e orlature di bruno di manganese piuttosto diluito.

Alt. cm 22,4; diam. bocca cm 8x8,4; diam. piede cm 9.

JUG (BOCCALE)

VITERBO OR TUSCIA, C. 1450

Earthenware, covered with a gray-white glaze and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese.

H. 22.4 cm; mouth 8 x 8.4 cm; foot diam. 9 cm.

€ 2.000/3.000 - \$ 2.200/3.300 - £ 1.400/2.100







Il contenitore è piriforme con pancia rigonfia che scende fino a un piede basso a disco, non smaltato, con orlo arrotondato e base piana. Il collo sale per aprirsi in un'imboccatura con beccuccio trilobato dal profilo poco marcato, con orlo appena arrotondato e sottolineato da una sottile centinata. La forma è del tutto simile a quella del boccale precedente (lotto 3). Sotto la bocca, sulla parte posteriore, si diparte un'ansa a nastro di grosso spessore, che scende fino al di sotto della massima espansione del vaso: l'ansa mostra un decoro a sottili tratti orizzontali in bruno di manganese. Ai lati dell'ansa si scorge una tipica decorazione, sempre in manganese, con motivo cosiddetto a "filo ondulato"¹.

Il decoro principale interessa la parte anteriore del vaso e mostra un uccello dalle lunghe zampe intento a beccare da terra, tra foglie di quercia che si allargano su sottili ramoscelli, mentre piccole puntature di manganese riempiono gli spazi vuoti; goccioloni scendono da una linea, mentre il "motivo a vaio" sottolinea l'orlo e adorna il collo.

Anche quest'opera per morfologia e decoro s'inserisce appieno nella produzione alto-laziale, che ha trovato nel centro di Viterbo l'area principale di sviluppo. La zaffera viterbese e laziale ha uno sviluppo più tardivo rispetto a quella dell'area fiorentina e ha un repertorio decorativo piuttosto vasto nonostante l'esiguità e la brevità della produzione. La figura decorativa più presente è quella animale, associata a foglie di quercia o a elementi decorativi geometrico-floreali.

Il boccale in oggetto si inserisce pienamente nell'ambito produttivo sopraindicato e mostra numerosi confronti da un punto di vista morfologico², mentre dal punto di vista decorativo, pur riprendendo il motivo della figura animale, la presenta in un modo più articolato ed elegante, posizionando l'uccello in un atteggiamento già quasi naturalistico. Un'opera prossima a quella in analisi può essere il boccale con cigno conservato al Museo del Vino di Torgiano³.

¹ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 198 la tavola della tipologia dei decori secondari mostra nell'ornato s24 una chiara analogia con il decoro presente sul nostro oggetto.

² Si veda ad esempio lo stesso boccale a figura umana (lotto 3) di questa medesima selezione, molto simile anche per dimensioni.

³ MARCHETTI LUNGAROTTI 1984, n. 9 e FIOCCO GHERARDI 1998, n. 9.



UN RARO INSIEME
DI DUE ORCIOLI GEMELLI
DECORATI "A ZAFFERA"





ORCIOLO BIANSATO

AMBITO FIORENTINO, MONTELUPO, 1420-1430

Maiolica, corpo ceramico di colore oca chiaro, appena rosato, smalto color crema di lucentezza marcata, ma steso in uno strato poco spesso che lascia trasparire il colore dell'impasto; la smaltatura si estende anche all'interno del contenitore. Decoro "a zaffera" in blu di cobalto e piombo poco rilevato, orlato con tratti sottili di bruno di manganese piuttosto diluito.

Alt. cm 16; ingombro massimo cm 14; diam. bocca cm 8,9; diam. piede cm 8,4.

Sotto l'ansa il simbolo della bottega, le lettere *x* e *n* disposte in successione, associate da un lato ad un punto blu, dall'altro ad una croce.

TWO-HANDLED APOTHECARY JAR (*ORCIOLO*)

FLORENTINE AREA, MONTELUPO, 1420-30

Earthenware, covered with a creamy-white glaze and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese.

H. 16 cm; maximum width 14 cm; mouth diam. 8.9 cm; foot diam. 8.4 cm.

Below the handle, *x* and *n* workshop marks with a blue dot on one side and a cross on the other side.

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 8.400-12.600







Il vaso elettuario, destinato allo stoccaggio di unguenti, ha una forma arrotondata con un corpo globoso, che scende assottigliandosi verso il piede basso e con base piana. Il collo, cilindrico, è corto e privo di orlo. Dalla spalla, fino alla parte più esterna del corpo, si allargano due brevi anse a nastro a piega ortogonale.

La decorazione, suddivisa in due metope che occupano la gran parte del corpo, segnate da sottili linee di manganese, è caratterizzata da un motivo a foglie di quercia che si dipartono da un sottile ramo centrale, realizzato in manganese, per aprirsi lateralmente con andamento simmetrico. Le due metope sono separate tra loro dalle anse che, scendendo lungo il corpo, ne determinano l'impaginato decorativo. Il collo è ornato da una serie continua di punti blu, tra loro separati da una linea sinuosa in bruno di manganese¹.

Il decoro a foglia di quercia è molto frequente nelle produzioni di area fiorentina e la sua diffusione secondo alcuni studiosi è da mettere in relazione con l'obiettivo difficoltà tecnica della pittura a zaffera: il soggetto arrotondato e ripetitivo doveva facilitare la tenuta del colore, limitando sgradite sbavature².

L'orciolo trova precisa corrispondenza nel lotto 6 di questa stessa selezione, ma anche in un manufatto, di poco più grande, studiato da Galeazzo Cora prima e da Carmen Ravanelli Guidotti poi e infine pubblicato nell'esauriente studio sulla zaffera compiuto in occasione della mostra di Viterbo nel 1991³.

La marca è stata interpretata da Carmen Ravanelli Guidotti come una "z" e una "n" disposte in successione e riferita ad un gruppo di marche della produzione montelupina cosiddetta "italo-moresca". In realtà, concordemente a quanto affermato da Berti nell'ampio studio sulla ceramica di Montelupo⁴, se accettiamo una cronologia produttiva che va dagli anni '70-'80 del Trecento ai tardivi esemplari degli anni intorno al 1470, la "zaffera" precederebbe di non pochi anni lo sviluppo della "italo-moresca". Per Berti infatti è proprio la scelta morfologica e decorativa, che si discosta dalle consuete composizioni geometrico-fitomorfe della ceramica arcaica, a costituire la principale innovazione e novità formale nella produzione ceramica del Quattrocento.

Lo stesso motivo qui riprodotto della "foglia di quercia" costituisce un'innovazione la cui fonte d'ispirazione non è ancora certa e il cui ruolo, come elemento decorativo, può avere una valenza principale o secondaria, come ad esempio nello splendido boccale (lotto 8) di questa selezione dove accompagna due elementi figurati animali.

Un esempio di confronto che ci pare particolarmente significativo è l'orciolo esposto alla mostra sulla ceramica di Montelupo nel 2002⁵: la forma, lo stile decorativo e la qualità materica sono assai prossimi a quelli dell'esemplare in esame; inoltre la presenza della sigla di bottega, che accomuna tutti gli esemplari oggetto di confronto, ci porta a ritenere l'opera in esame come prodotto di una bottega montelupina riferibile agli anni 1420-1430 circa.

¹ Gli ornati delle ceramiche a zaffera sono stati studiati da MOORE VALERI 1967, pp. 477-500, che ha individuato alcuni ornati come ispirati alle tappezzerie e ai tessuti di origine orientale. La foglia di quercia si distingue da questa fonte diretta di ispirazione e fu spesso utilizzata come riempitivo delle parti che non erano occupate da figure umane, fantastiche o animali. Tale decoro è spesso parte del repertorio figurativo presente anche sulla ceramica arcaica. Per la studiosa l'origine assai precoce del decoro dovrebbe provenire dalla Sicilia Angioina, per poi trasferirsi attraverso l'esperienza degli orafi e dei tessitori lucchesi verso il centro della Toscana.

² BERTI 2002, pp. 51-53.

³ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 91 n. 31 e n. 137 (già collezione Damiron, Sotheby's 1975, n. 5) con zaffera decisamente meno rilevata.

⁴ BERTI 1997, p. 114.

⁵ BERTI 2002, pp. 54-56 n. 2 e datato al 1420-30.



ORCIOLO BIANCATO

AMBITO FIORENTINO, MONTELUPO, 1420-1430

Maiolica, corpo ceramico di colore camoscio chiaro, smalto color crema di lucentezza marcata, steso in uno strato poco spesso che si estende anche all'interno del contenitore. Decoro "a zaffera" in blu di cobalto e piombo, che appare non marcatamente rilevato e orlato con tratti sottili di bruno di manganese piuttosto diluito.

Alt. cm 21,9; ingombro massimo cm 19; diam. bocca cm 9,7; diam. piede cm 10,5.

Sotto l'ansa il simbolo della bottega, le lettere "x" e "n" disposte in successione associate da un lato a un punto blu e dall'altro a una croce.

TWO-HANDLED APOTHECARY JAR (ORCIOLO)

FLORENTINE AREA, MONTELUPO, 1420-30

Earthenware, covered with a creamy-white glaze and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese.

H. 21.9 cm; maximum width 19 cm; mouth diam. 9.7 cm; foot diam. 10.5 cm.

Below the handle, 'x' and 'n' workshop marks with a blue dot on one side and a cross on the other side.

€ 18.000/25.000 - \$ 19.800-27.500 - £ 12.600/17.500





Il vaso, destinato ad uso farmaceutico, ha una forma molto simile a quello che precede (lotto 5), con corpo globoso che si assottiglia verso il piede basso e con base piana. Il collo, cilindrico, si alza appena ed è privo di orlo. Dalla spalla fino alla parte più esterna del corpo si allargano due brevi anse a nastro a piega ortogonale.

La decorazione è, anche in questo caso, suddivisa in due metope che occupano la parte principale del corpo, sottolineate da sottili linee di manganese e interessate da una decorazione a foglie di quercia che, a partire da un ramo centrale, si aprono simmetricamente. Le due metope sono separate dalle anse, che scendendo lungo il corpo ne determinano l'impa- ginato decorativo. Il collo è ornato da una serie continua di punti blu, tra

loro separati da una linea sinuosa in bruno di manganese¹.

L'orciolo trova anch'esso preciso riscontro nell'esemplare già studiato da Cora e poi da Carmen Ravanelli Guidotti e quindi pubblicato nell'esauriente studio sulla zaffera compiuto in occasione della mostra di Viterbo del 1991².

Il confronto più prossimo è quello con l'opera pubblicata da Berti³, nonché con quella del tutto coincidente esposta alla mostra di Palazzo Strozzi nel 2002⁴.

La presenza della marca di bottega ci conforta, anche in questo caso, sia sull'attribuzione a bottega montelupina, sia sulla datazione da stabilire negli anni 1420-1430 circa.

¹ Anche in questo caso, come per l'orciolo che precede, rinviamo a quanto descritto per l'ornato da MOORE-VALERI 1967, pp. 477-500, che ha individuato alcuni decori ispirati alle tappezzerie e ai tessuti di origine orientale. Differente e non trascurabile quanto accennato in nota da Berti in BERTI 1997, p. 126 n. 12, proprio in relazione al rapporto di ispirazione tra le ceramiche e i tessuti, quando afferma che almeno per quanto riguarda le ceramiche a "figura a spazio contornato" il legame con i tessuti non appare così stretto.

² CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 91 n. 3.

³ BERTI 1999, p. 235 nn. 4-5.

⁴ BERTI 2002, pp. 54-56 n. 2 e datato al 1420-30.





ORCIOLO BIANSATO

AMBITO FIORENTINO, MONTELUPO, 1420-1430

Maiolica, corpo ceramico di colore marroncino rosato chiaro, smalto color crema di lucentezza marcata, steso in uno strato poco spesso che si estende anche all'interno del contenitore. Decoro "a zaffera" in blu di cobalto e piombo, non rilevato e orlato con tratti sottili di bruno di manganese di colore bruno violaceo. Alt. cm 19,7; diam. bocca cm 10,9; diam. piede cm 11.

Sotto l'ansa il simbolo della bottega "asterisco" in bruno di manganese.

Sotto la base etichetta cartacea con scritta a inchiostro "OAK LEAF DRUG POT /-Wallis-/ V&A museum plate 9". Segni di capacità incisi sotto la base.

TWO-HANDLED APOTHECARY JAR (ORCIOLO)

FLORENTINE AREA, MONTELUPO, 1420-30

Earthenware, covered with a creamy-white glaze and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese purple.

H. 19.7 cm; mouth diam. 10.9 cm; foot diam. 11 cm.

Below the handle, 'star' workshop mark painted in manganese.

On the bottom, paper label hand-written in ink 'OAK LEAF DRUG POT /-Wallis-/ V&A museum plate 9'.

Beneath the base, some etched measure marks.

€ 22.000/30.000 - \$ 24.200/33.000 - £ 15.400/21.000







Il vaso, di uso farmaceutico, ha un corpo globoso che si assottiglia verso il piede, basso e con base piana. Il collo, cilindrico, si alza verticale e mostra un orlo rifinito a stecca. Dalla spalla fino alla parte più esterna del corpo si allargano due brevi anse a nastro a piega ortogonale.

La decorazione mostra due metope principali a visione frontale, rimarcate da linee di manganese decorate con due trampolieri circondati da fiori a stella e foglie di quercia; le metope sono separate dalle anse che, scendendo lungo il corpo, ne determinano l'impaginato decorativo; sotto di esse spicca il simbolo di bottega: "asterisco" in bruno di manganese. Il collo è ornato da una serie continua di punti blu, tra loro separati da una linea sinuosa in bruno di manganese¹.

L'orcio per forma e decoro e soprattutto per la presenza dell'asterisco

sotto le anse va inserito nella produzione di area fiorentina, dove trova riscontro in molti esemplari databili agli anni 1420-1430 circa².

Si vedano come confronto gli esemplari, con impostazione decorativa simile, pubblicati nel catalogo della mostra sulla ceramica a zaffera³: sono infatti svariati gli orcioli con figura di uccello noti in quest'ambito cronologico.

Ma il nostro orciolo si distingue per qualità formale e stilistica, denunciando una ricerca attenta nella realizzazione degli uccelli, prima dipinti in manganese e quindi riempiti in alcune campiture con cobalto e piombo, che in alcuni punti particolarmente sottili risultano sbavati. La medesima ricerca di dettagli decorativi è esercitata dall'autore anche nel riempimento delle foglie e nell'aggiunta di elementi di decoro a completamento dei motivi principali.



¹ Anche in questo caso come per le altre opere analoghe già analizzate in questa sede (lotti 5 e 6) rinviamo a quanto suggerito per l'origine dell'ornato da MOORE-VALERI 1967, pp. 477-500, che ha individuato alcuni ornati come ispirati alle tappezzerie e ai tessuti di origine orientale.

² Gli studi attribuiscono le opere con asterisco delineato sotto le anse alla bottega di Maso e Miniato di Domenico, operanti probabilmente a Firenze, o alla bottega di Giunta di Tugio, attiva invece a Bacchereto vicino a Firenze. Gli archivi dell'Ospedale di Santa Maria Novella registrano infatti ordinativi alla prima bottega attorno al 1427 e alla seconda verso il 1531.

³ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, pp. 251-253 nn. 32, 33, 34, 37-51 e bibliografia relativa.



BOCCALE

AMBITO FIORENTINO, MONTELUPO, 1430-1440

Maiolica, corpo ceramico di colore oca chiaro camoscio, smalto bianco grigiastro con consistenza tenera, spesso ma poco lucente e con qualche inclusione. Decorato in zaffera blu di cobalto, con tratti di bruno di manganese anch'esso con abbondanza di pigmento.

Alt. cm 16,5; diam. bocca cm 12,5x11; diam. piede cm 12.

JUG (BOCCALE)

FLORENTINE AREA, MONTELUPO, 1430-40

Earthenware, covered with a grayish white glaze and painted in zaffera blue (relief cobalt and lead blue) and manganese.

H. 16.5 cm; mouth diam. 12.5 x 11 cm; foot diam. 12 cm.

€ 15.000/20.000 - \$ 16.500/22.000 - £ 10.500/14.000







Il boccale ha una forma che ben si adatta alle morfologie tipiche dell'area fiorentina: corpo rigonfio che si stringe alla base mostrando un piede basso arrotondato, appena visibile, e poggiante su una base piana. In alto la strozzatura rastremata si chiude in un collo basso e cilindrico che si apre in una bocca trilobata appena estroflessa con orlo tagliato a stecca. Dal collo scende un'ansa a bastoncino raddoppiato, che si ferma appiattendosi all'altezza di massima espansione dell'invaso. L'ansa è decorata da trattini orizzontali che delimitano spazi bianchi, decorati in alternanza da puntini o croci. Un motivo "a trifoglio" in blu interessa il punto di raccordo tra l'ansa e il corpo del contenitore.

La decorazione principale interessa una larga metopa, delineata sul fronte del vaso e incorniciata da linee parallele, dove un leone rampante e un trampoliere sono riprodotti affrontati: gli animali sono circondati e incorniciati da foglie di quercia su rami sottili che sostengono piccoli frutti rotondi stilizzati. Il collo è decorato da un motivo "a bacche", che prevede una fila continua di punti tondi e sottili tratti di manganese.

Le figure del leone e dell'uccello sono spesso impiegate, singolarmente, sulle ceramiche di questa tipologia, in posizione gradiente.

Il leone trova un riscontro stilistico in una figura analoga, ma in posa differente, dipinta su un boccale morfologicamente simile, ma di dimensioni maggiori, conservato in una collezione privata a Siena e databile al secondo quarto del secolo XV: il leone con criniera avanza a destra con la lingua all'infuori ed è circondato da foglie di quercia¹. Ma, nonostante la somiglianza, ci pare che il nostro esemplare si possa annoverare tra le opere ascrivibili alla prima fase di questa tipologia produttiva. La qualità della zaffera molto rilevata, alcuni caratteri decorativi ancora vicini alla ceramica arcaica e la forma con ansa a doppio bastoncino ci indurrebbero ad anticiparne la datazione di circa un ventennio.

Il leone rampante è spesso rappresentato da solo o in coppia su molti orcioli di produzione montelupina della fase iniziale della "zaffera"². Particolarmente prossimo al nostro esemplare è il leone presente su un orciolo, pubblicato da Galeazzo Cora, già della collezione Liechtenstein³: molto vicini sia lo stile pittorico con il quale è realizzato l'animale sia la scelta decorativa secondaria; l'opera è datata da Cora alla prima metà del secolo XV. Da rimarcare poi sia la rarità della scelta morfologica del contenitore⁴ sia l'importanza dell'impianto decorativo, impreziosito dalla presenza contemporanea dei due animali affrontati.



¹ CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, p. 78 n. 18 e confronti.

² Si veda in merito la selezione proposta dagli autori del catalogo della nota mostra sulla zaffera di alcuni anni orsono con oggetti realizzati in modalità stilistiche più o meno simili al nostro esemplare (CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-RAVANELLI-LUZI 1991, pp. 254-255 nn. 32, 33, 34, 59-66 e bibliografia relativa).

³ CORA 1973, tav. 81 (81a).

⁴ Il quartone, di produzione toscana: attestato nel periodo (BERTI 1997, p. 348 n. 67).



ORCIOLO BIANSATO

AMBITO FIORENTINO, MONTELUPO, 1480-1490

Maiolica, corpo ceramico di colore camoscio molto chiaro, smalto color crema, coprente, di lucentezza piuttosto marcata, steso in uno strato spesso; la smaltatura si estende anche all'interno del contenitore.

Decoro realizzato in policromia, che vede associare la tecnica "a zaffera" in blu di cobalto e piombo, ma poco rilevata, al bruno di manganese e al giallo antimonio.

Alt. cm 14,7; diam. bocca cm 9,4; diam. piede cm 9.

TWO-HANDLED APOTHECARY JAR (ORCIOLO)

FLORENTINE AREA, MONTELUPO, 1480-90

Earthenware, covered with a creamy-white glaze and painted in zaffera blue (cobalt and lead blue), manganese and antimony yellow.

H. 14.7 cm; mouth diam. 9.4 cm; foot diam. 9 cm.

€ 10.000/15.000 - \$ 11.000/16.500 - £7.000/10.500







Il vaso elettuario, destinato a contenere sostanze semi liquide o oleose, ha una forma simile a quelli già presentati in questa stessa raccolta (lotti 5-7). Il corpo globoso ovoidale è rastremato verso il piede che si mostra basso, appena espanso e con base piana. Il collo, breve e cilindrico, si alza appena e si apre in una bocca con orlo tagliato a stecca appena sporgente. Dalla spalla fino alla parte più esterna del corpo si allargano due brevi anse a nastro a piega ortogonale.

La decorazione è suddivisa in due metope che occupano gran parte del corpo, delimitate ai lati da sottili linee di manganese, mentre, nella porzione superiore e inferiore, sono rimarcate da una linea gialla che esalta i punti di strozzatura della forma. I riquadri sono centrati da un medaglione che racchiude un orso andante a sinistra sul fronte e un fiore quadripetalo

sul retro. I medaglioni sono circondati da un motivo a foglie di quercia.

L'orcio appartiene a una serie di cui sono noti alcuni esemplari recanti sotto l'ansa una "N" riferibile a una bottega attiva a Montelupo alla fine del XV secolo¹, periodo cui si fa risalire la fine della produzione a zaffera.

L'esemplare oggetto di studio si discosta ormai dalla tipologia a zaffera e ha un confronto molto prossimo conservato nella Pinacoteca di Varallo Sesia²: entrambe le opere sono ormai interessate dall'uso di più colori e pertanto ascrivibili, a nostro parere, ad una fase più tardiva della produzione, inserendosi però a pieno titolo negli ordinativi di un corredo farmaceutico che doveva, dato il numero di esemplari noti, avere un certo rilievo³: si pensa pertanto a una produzione di Montelupo degli anni 1480-1490 circa.

¹ Molti gli esemplari presenti nelle maggiori collezioni di alcuni musei, quali il Bargello o il MIC di Faenza: per un repertorio si veda: CONTI-ALINARI-BERTI-LUCCARELLI-LUZI 1991, pp. 92-93 nn. 32-34 e bibliografia relativa. Già studiato da CORA 1973, p. 83 tavv. 117 e 118 e da BERTI 1997, vol. III, p. 251.

² ANVERSA 2007, p. 32 n 7: l'opera pubblicata era stata datata con relativa incertezza alla seconda metà del secolo XV. Oggi, alla luce delle nuove pubblicazioni e confronti, la datazione è accettabile.

³ Si vedano anche gli esemplari pubblicati in COLAPINTO-MIGLIORINI-CASATI-MAGNANI 2002, pp. 80-82 nn. 14-15.



DUE IMPORTANTI
ALBARELLI ITALO-MORESCHI
IN ZAFFERA DILUITA





ALBARELLO

MONTELUPO, 1470-1480

Maiolica decorata in policromia con giallo citrino, blu di cobalto.
Alt. cm 18; diam. bocca cm 10,3; diam. piede cm 9.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

MONTELUPO, 1470-80

Earthenware, painted in lemon yellow and cobalt blue.
H. 18 cm; mouth diam. 10.3 cm; foot diam. 9 cm.

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 8.400/12.600





Il vaso apotecario ha un'imboccatura larga con orlo appena estroflesso e con profilo tagliato a stecca. Il collo è breve e cilindrico, la spalla pronunciata dal profilo angolato, cui fa seguito un corpo cilindrico appena rastremato al centro. Il piede è basso, a base piana.

La decorazione, coerente con quella dell'esemplare che segue in questo stesso catalogo (lotto 11), rivela sul fronte uno stemma centrato da una fascia orizzontale attorno alla quale sono disposti tre gigli, due sopra e uno sotto: la fascia e i gigli sono dipinti in colore giallo. Lo stemma è circondato da una ghirlanda a piccole foglie alla quale è agganciato un drappo, mentre il resto della composizione mostra un ornato a foglie d'edera disposto a fasce parallele sul corpo e orizzontalmente lungo la spalla.

I due vasi, entrambi presenti in questo catalogo, sono già stati pubblicati da Carmen Ravanelli Guidotti come confronti dell'albarello apotecario appartenente alla collezione Fanfani oggi al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza¹.

La studiosa rimarca come ci si trovi davanti ad esempi ancora eccellenti di opere "a zaffera", d'ispirazione italo-moresca, soffermandosi sull'aspetto araldico della serie di vasi raccolti attorno all'esemplare "Fanfani": le differenze nelle forme e nelle configurazioni riguardano l'apparato decorativo e la differente redazione dell'arma. Per Carmen Ravanelli Guidotti si potrebbe trattare comunque di un'unica committenza iniziale, cui hanno fatto seguito più produzioni, e la studiosa concorda con Wallis riguardo all'ipotesi che si tratti di una famiglia non fiorentina. Il collezionista inglese riconobbe infatti nello stemma dell'esemplare ora conservato al Victoria and Albert

Museum² quello della famiglia bolognese dei Mezzovillani; per Carmen Ravanelli Guidotti si dovrebbe comunque indagare in ambito romagnolo e bolognese, dove altre famiglie esibiscono un blasone assai prossimo³.

Analizzando nel dettaglio i due vasi notiamo che questo ha affinità maggiori con il vaso della collezione Glaser al Fitzwilliam Museum⁴, fatta eccezione per la presenza di una fascia decorativa in orizzontale anche nella parte bassa del vaso, mentre lo stemma ha una analoga distribuzione dei gigli: condivide questo ornato anche il già citato albarello del museo di Faenza. L'ornato principale è ampiamente documentato tra i prodotti delle fornaci di Montelupo ed è noto come motivo a foglie verticali nel gruppo di decori di derivazione orientale "a damascino"⁵. Fausto Berti ritiene che questo tipo di decoro appartenga a una fase più avanzata rispetto a quelli "a zaffera" o a quelli in "azzurro prevalente": si tratta di un momento di passaggio verso una tavolozza più ricca. I tocchi di giallo citrino anticipano una fase successiva, in cui comincerà ad apparire anche il verde: ci si trova comunque ancora nell'ambito dei colori a tavolozza fredda. L'ornato prevede una foglia di forma lanceolata, nella quale le nervature sono incise nella campitura a colore, in questo caso ancora prevalentemente caratterizzata dall'uso del blu di cobalto. In altri esemplari le foglie si alternano con altre dipinte in manganese, come nell'albarello presentato da Berti nella mostra sulla maiolica di Montelupo⁶.

Entrambi gli esemplari sono noti per la loro vendita all'asta Sotheby's di Londra nel 1973⁷.

¹ RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 52-54 n. 17, tavv. 17c e 17f.

² Inv. 1136-1904 Wallis Collection databile al 1450-1475, RACKHAM 1977, n. 80.

³ Famiglie Candenelli e Speciotti.

⁴ RACKHAM 1987, n. 2166, datato alla metà del secolo XV.

⁵ Il motivo a "foglia di edera" deriva dalle maioliche ispano-moresche: per gli esemplari che recano questo decoro si veda ad esempio l'albarello raffigurato da Hugo Van Der Goes sullo sfondo della tavola Portinari nel 1473-1475 circa (VAN DE PUT 1904, p. 88 n. XXVI).

⁶ BERTI 2002, pp. 99-100 n. 16.

⁷ SOTHEBY'S 1973, lotto 7.





ALBARELLO

MONTELUPO, 1470-1480

Maiolica decorata in policromia con giallo citrino, blu di cobalto, bruno di manganese.
Alt. cm 17,8; diam. bocca cm 8,8; diam. piede cm 9.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

MONTELUPO, 1470-80

Earthenware, painted in lemon yellow, cobalt blue, and manganese.
H. 17.8 cm; mouth diam. 8.8 cm; foot diam. 9 cm.

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 8.400/12.600







Il contenitore ha un corpo cilindrico appena rastremato al centro, spalla pronunciata dal profilo angolato, bocca larga poggiante su un collo breve e cilindrico, orlo tagliato a stecca dal profilo aggettante. Il piede è basso, a base piana.

La decorazione, coerente con l'opera che precede (lotto 10), mostra sul fronte uno stemma centrato da una fascia orizzontale, lasciata a risparmio, sopra alla quale sono tratteggiati tre gigli separati da una fascia merlata inversa di colore bruno di manganese. L'emblema è circondato da una ghirlanda a piccole foglie che sorregge un drappo, mentre il resto della composizione è costituito da un ornato a foglia d'edera, disposto in fasce verticali dall'andamento sinuoso, che continua sulla serie di foglie del collo. Rispetto all'esemplare che precede inoltre le fasce verticali sono qui visibilmente separate da linee di colore giallo citrino, mentre intorno alle foglie sono disposti decori minuti realizzati con sottili righe blu che riempiono le campiture vuote.

Anche questo vaso condivide con il precedente la pubblicazione a cura di Carmen Ravanelli Guidotti come confronto dell'albarello apotecario oggi al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza¹. Pur condividendo con il precedente sia i confronti sia la fonte d'ispirazione valenciana, presenta alcune differenze nella forma e nella decorazione e soprattutto nella realizzazione dell'emblema araldico.

Sono tuttavia numerose le affinità con la serie di contenitori apotecari con bordo orlato dal motivo a foglie d'edera racchiuso sul corpo in fasce di andamento ondulato. Un esempio pregnante ci deriva dall'albarello studiato da Wallis al Victoria and Albert Museum, con la sola variante dell'arma nella quale i gigli sono tutti compresi nella parte superiore dello stemma².

Come detto per il lotto precedente, entrambi gli albarelli sono noti perché transitati sul mercato all'asta Sotheby's di Londra nel 1973³.

¹ RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 52-54 n. 17, tav. 17c e 17f.

² CORA 1973, tav. 178b.

³ SOTHEBY'S, Londra 1973, lotto 7.



ALBARELLO

MONTELUPO, 1480-1505 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con giallo antimonio nel tono arancio, blu di cobalto, verde ramina, bruno di manganese nei toni del viola.

Alt. cm 24,6; diam. bocca cm 9,4; diam. piede cm 9,3.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

MONTELUPO, C. 1480-1505

Earthenware, painted in antimony orange-yellow, cobalt blue, copper green, and manganese purple.

H. 24.6 cm; mouth diam. 9.4 cm; foot diam. 9.3 cm.

€ 8.000/12.000 - \$ 8.800/13.200 - £ 5.600/8.400







Il contenitore apotecario presenta un'imboccatura ampia con orlo inclinato, rifinito a stecca, collo breve, spalla incurvata dal profilo allungato a spigolo vivo, che scende in un corpo cilindrico appena rastremato per terminare in un calice troncoconico con base piana.

Il decoro mostra sul collo e sul calice un motivo a righe parallele, blu e manganese-viola, compreso in due fasce orizzontali colorate in viola e arancio. Sul fronte, entro un medaglione tondeggianti rimarcato da pennellate blu, giallo arancio e viola, si scorge un simbolo di spezieria a sua volta delineato in blu.

Sul retro un motivo alla "penna di paona" è accostato a un decoro "alla porcellana", realizzato con tocchi rapidi e utilizzato a riempimento delle campiture.

La forma dell'albarello è ancora vicina alle fogge quattrocentesche, che trovano riscontro in opere unite a decori "alla damaschina" o comunque d'influenza orientale come l'albarello del Victoria and Albert Museum di Londra¹. L'influenza orientale nel nostro esemplare è rappresentata dal decoro alla "penna di paona", interpretato dalle manifatture montelupine

in maniera rapida e corriva, più accorta nella stesura coloristica rispetto all'impianto disegnativo.

Questo ornato segna, unitamente a quello alla "palmetta persiana", il momento di passaggio dalle decorazioni medievali a quelle più schiettamente rinascimentali. La derivazione da opere orientali trae origine probabilmente dall'area persiana che, tra il XIII e il XIV secolo, propone questo decoro in lustro metallico. Utilizzato nella seconda metà del XV secolo come ornato accessorio, esso diviene poi decorazione principale, prevalentemente in forme aperte, solo nel secolo successivo². Fin dall'esordio è realizzato in forma stilizzata e, in questo caso, ancora legato a una connotazione fitomorfa, quasi floreale, che diverrà sempre più decorativa semplificandosi viepiù in forma di fascia secondaria. Questo decoro non fu comunque tra i più in voga presso i vasai di Montelupo. Sono infatti scarsi gli esemplari di confronto su forme chiuse e tutti quelli individuati, utilizzano il decoro come motivo principale³. Ciononostante siamo portati a ritenere il vaso in analisi vicino per morfologia e stile alle produzioni del primo Cinquecento, e comunque posteriore agli anni '70 del secolo precedente.

¹ RACKHAM 1977, pp. 21-22 n. 83.

² BERTI 1998, p. 109.

³ BERTI 1999, p. 257, nn. 54-55.



ALBARELLO

MONTELUPO, 1505-1515 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con giallo antimonio, blu di cobalto; smaltatura all'interno.
Alt. cm 20; diam. bocca cm 8,5; diam. piede cm 9,3.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

MONTELUPO, C. 1505-15

Earthenware, painted in antimony yellow and cobalt blue.
H. 20 cm; mouth diam. 8.5 cm; foot diam. 9.3 cm.

€ 4.000/6.000 - \$ 4.400/6.600 - £ 2.800/4.200







Il contenitore apotecario presenta un'imboccatura ampia con orlo inclinato, rifinito a stecca. Il collo è breve; la spalla piana, con stacco a spigolo vivo, scende in un corpo cilindrico appena rastremato, terminante in un calice troncoconico che si assottiglia per finire in un piede con base piana. Lo smalto è di colore bianco rosato, molto cretato, e alcune colature dall'orlo della bocca ne denunciano lo spessore.

Il vaso mostra, lungo il corpo, un decoro "alla porcellana" in monocromia blu e sul fronte, entro una cornice rotonda, uno stemma con una croce blu decorata da cinque stelline ad asterisco di colore giallo. Una catena continua corre lungo la spalla, mentre il collo e le fasce limitrofe alla decorazione principale sono dipinti con linee parallele. Nella decorazione predomina il colore blu cobalto in vari gradi di diluizione applicato con tecnica sapiente, come ad esempio nella cornice dello scudo di colore azzurro chiaro o nei nastri che la adornano, tracciati a punta di pennello. Unica nota differente di colore il giallo delle stelle all'interno dello scudo.

La forma è ancora tardo-quattrocentesca e si può accostare per confronto

a quella di un albarello già in collezione Cora, ora al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza, che presenta decori "alla porcellana", ma in una versione policroma e accostata a ornati più complessi¹. Il decoro del nostro esemplare, abbinato all'emblema della farmacia, ci sembra però influenzato da dettami stilistici già di primo Cinquecento e comunque ormai slegato dagli ornati d'ispirazione strettamente mediorientale. Il gusto è prossimo a quello degli albarelli già descritti in questo stesso catalogo (lotti 10-11) ma se ne discosta. L'influenza stilistica guarda all'estremo oriente: ai modelli della famiglia blu e del nodo orientale, qui declinati in un modo più corvivo, ma non meno elegante di quello generalmente proposto nelle forme aperte provenienti dal pozzo dei lavatoi a Montelupo.

Il gruppo di appartenenza potrebbe essere pertanto il 40.6 della classificazione di Berti², allorché il tralcio naturalistico perde consistenza e si destruttura in elementi più sottili e meno incisivi: gli elementi araldici sono spesso presenti in questa fase.

Si pensa pertanto a una datazione attorno al primo trentennio del secolo XVI.

¹ BOJANI 1985, p.177 n. 440.

² BERTI 1998, p. 148 Gruppo 40.6.



UNO STRAORDINARIO PIATTO
VICINO AL BACILE NOTO COME
"IL ROSSO DI MONTELUPO"





PIATTO

MONTELUPO, 1515 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con giallo, arancio, blu, verde, bianco, bruno di manganese.

Alt. cm 6,5; diam. cm 47,5; diam. piede cm 18.

Sul retro del piatto sotto il piede la scritta *Lo*.

DISH

MONTELUPO, C.1515

Earthenware, painted in yellow, orange, blue, green, white, and manganese.

H. 6.5 cm; diam. 47.5 cm; foot diam. 18 cm.

On the back, beneath the base, inscription *Lo*.

€ 100.000/150.000 - \$ 110.000/165.000 - £ 70.000/105.000







Fig. 1



Il piatto mostra la foggia tipica dei bacili di grande diametro con ampio cavetto piano, tesa obliqua, piede ad anello appena accennato. La materia è spessa, il corpo ceramico di colore beige rosato traspare dallo smalto bianco panna poco aderente, specialmente sul retro del piatto, magro e friabile.

Sul fronte leggiamo una complessa decorazione con, al centro del cavetto, la scena della *Deposizione di Cristo dalla croce*. La raffigurazione vede al centro la croce, dalla quale alcune figure arrampicate su scale distaccano il corpo di Cristo: uno dei personaggi utilizza una grossa pinza che stringe in una mano. Ai piedi della croce la Maddalena, riconoscibile dai lunghi capelli biondi, inginocchiata accoglie le spoglie. Alcune figure femminili velate aiutano nell'operazione mentre, a destra, San Giovanni sorregge la Madonna che si accascia per il dolore. Sottili alberelli fanno da sfondo alla scena, e piccoli ciuffi di fiori adornano il prato. Sullo sfondo, a sinistra, si scorge la città di Gerusalemme appena tratteggiata in blu.

Una fascia decorata a perline separa il cavetto

dalla testa, che mostra un complesso ornato in cui quattro riserve di forma arrotondata si alternano a un fitto motivo a grottesche che riempie interamente le restanti campiture. Una medesima impostazione decorativa è poi ripetuta per quattro volte; un'erma femminile, sostenuta da due sfingi, porta sul capo una cornucopia su cui è appollaiato un pavone; ai lati dell'erma, due putti sorreggono un tendaggio a incorniciare la scena; le restanti campiture sono riempite in giallo, rosso e blu mentre piccoli decori fogliati e uccelli volanti le animano. All'interno delle riserve sono descritti quattro momenti della passione di Cristo: la visita da Erode con la folla che sbeffeggia il Cristo, Ponzio Pilato, la fustigazione e Gesù che porta la croce. Tutte le scene mostrano una grande attenzione narrativa con aggiunta di particolari miniaturistici nelle architetture, nelle vesti, nelle armi e in altro ancora. La caratteristica fascia "a petali" orna il verso della tesa, lasciando scoperto il centro del cavetto, sottolineato da linee di colore blu, nel quale s'intravede - nella parte ancora ricoperta dallo smalto bianco-beige che non ha aderito in lavorazione - una porzione della marca *Lo*, attribuita alla bottega di Lorenzo di Pietro Sartori, attiva nel primo decennio del secolo XVI¹.

Il pittore mostra una felice ispirazione miniaturistica che fa superare la rapidità e l'imperizia di alcune realizzazioni: l'effetto artistico non è da ricercare tanto nel dettaglio quanto nell'insieme, nell'impatto decorativo generale. L'artefice è comunque capace e mostra un suo stile preciso: i volti dei personaggi, arrotondati nei putti, le bocche dipinte con un trattino orizzontale, i corpi leggermente ombreggiati di azzurro nelle grottesche. Ma è nelle porzioni istoriate che il nostro piatto si distingue dalle altre poche opere conosciute di questa tipologia: nelle riserve le figure hanno contorni delineati in blu di cobalto e i corpi sono ombreggiati d'azzurro e, pur disarmonici, sono valorizzati da dettagli coloristici ottenuti grazie al riempimento delle campiture con colori vividi: il rosso in un cimiero, il giallo di una tunica, o il verde di una camicia. L'attenzione al dettaglio miniaturistico si trova in particolari come la brocca dalla foggia orientale che il servitore rovescia sulle mani di Ponzio Pilato, alcuni dettagli nelle corde o nella frusta, la tenaglia in mano all'uomo che cala il corpo di Cristo. L'opera era stata pubblicata dal Rackham nel suo studio della collezione Adda di Londra come opera del "Pittore della Processione papale" e quindi datato tra il 1510 e il 1515. Il Rackham trova affinità con le figure della passione dipinte su un piatto presente nella collezione Bait²: per entrambe le opere lo studioso pensava all'influenza

delle incisioni xilografiche fiorentine del XV secolo, riconoscendo in quest'opera in particolare la vicinanza con le immagini delle *Epistole et Evangelia et Lectioni Volgari Lingua Toscana*, opera di Lorenzo Morgiani edita a Firenze nel 1495, ravvisando particolare affinità nelle scene della deposizione dalla croce e in quelle della flagellazione. Ci pare invece di poter riconoscere una fonte d'ispirazione più prossima nelle calcografie di Martin Schongauer (1448-1491), limitatamente alle scene dipinte nelle riserve presenti sulla tesa (vedi figg. 1-4), mentre per l'immagine del cavetto non si è trovato, per ora, un riferimento iconografico soddisfacente³.

Il piatto, pur distinguendosi per dimensioni e complessità del decoro, si può inserire tra gli esemplari montelupini con motivo "a grottesche", di cui si conoscono alcune varianti rilevanti che si basano sulla cromia dello sfondo: acromo, con spazi intercalati campiti di blu, arancio, rosso, giallo e blu.

La sorprendente vicinanza morfologica e stilistica al celebre bacile detto "il rosso di Monte-



Fig. 2



lupo⁴ del 1509 ci aiuta nella datazione dell'opera. Il bacile, oggi al museo di Montelupo, fu anch'esso realizzato nella bottega di Lorenzo di Piero di Lorenzo Sartori, la cui marca *Lo* è elegantemente dipinta sul retro del piede. I putti e le grottesche sono molto prossimi a quelli raffigurati sul nostro piatto e sono quasi sovrapponibili. Un sottile tratto blu che delinea le forme, l'uso sapiente e abbondante dei pigmenti nelle campiture che creano lo sfondo con il rosso quasi rilevato, il blu cupo e l'arancio che alleggerisce la composizione, analoghi nei due esemplari, ne completano il confronto tecnico-stilistico.

Il pigmento rosso usato nello sfondo, la cui composizione è al momento sconosciuta, è stato messo in relazione con i rapporti commerciali che si vennero a creare con i ceramisti della città turca di Iznik⁵.

Un altro piatto datato 1509 e decorato "a grottesche" su fondo rosso e giallo, anch'esso appartenuto alla collezione Rothschild, pubblicato in bianco e nero nel corpus di Ballardini⁶, costi-



Fig. 3



Fig. 4

tuisce un ulteriore importante confronto per l'opera in esame.

Sono inoltre numerosi i frammenti di opere avvicinati ritrovati nello scarico della fornace Di Lorenzo, collocata nell'area del Castello di Montelupo⁷. La decorazione "a grottesche" e le scelte cromatiche sono avvicinati alla produzione senese del primo decennio del Cinquecento e in particolare a quella attribuita alla figura del cosiddetto "pittore di Nesso"⁸ per la sintassi decorativa dei delfini, dei putti-cherubini, dei fili di perle sospese, simili a quelle proposte nel pavimento di Palazzo Petrucci a Siena, anch'esso datato 1509.

Quest'opera costituisce pertanto un altro raro esempio della produzione delle fornaci montelupine dei Di Lorenzo, anticipatori del gusto per l'istoriato e dotati di una creatività sorprendente. L'autore del piatto dimostra di aver recepito pienamente la lezione decorativa che, in quel periodo, entrava a far parte dei repertori delle principali botteghe italiane sotto l'influenza del dilagante gusto per le raffaellesche, che da Roma risalivano la penisola con sempre maggiore successo, ma che a Montelupo ha solo pochissimi esempi.



Il piatto è stato pubblicato a colori da Rackham nel catalogo della collezione Adda come opera di bottega di Cafaggiolo attribuita al Pittore della Processione papale⁹, databile al 1510-1515, e già nella Berney Collection a Londra per poi essere venduto all'asta¹⁰.

Sempre alla bottega di Cafaggiolo è stato attribuito nello studio monografico di Cora e Fanfani¹¹, ma con datazione al secondo quarto del XVI secolo, e con un riferimento ad una vendita del dicembre 1965 al Palais Galliera.

¹ MARINI 1998, pp. 45-56.

² RACKHAM 1932, bollettino d'arte.

³ Ci pare interessante far notare come l'immagine della flagellazione richiami quella ritratta sul cavetto di un grande piatto del Museo dell'Ermitage, che con il nostro esemplare condivide anche il complesso sistema decorativo a grottesche della tesa, seppur realizzato con uno stile pittorico differente. Il piatto, dopo Cafaggiolo e Siena, è stato attribuito a Deruta (IVANOVA 2003, p. 51 n. 18).

⁴ BERTI 2008, pp. 278-279 tavv. 25a, 25b.

⁵ Gli studiosi hanno ipotizzato che possa trattarsi della medesima materia prima, forse un ossido di manganese ricco di arsenico, importato dall'Anatolia e trattato secondo i dettami del luogo.

⁶ BALLARDINI 1933, vol. I n. 31.

⁷ Si veda ad esempio il frammento pubblicato in MARINI 1999, pp. 58-59.

⁸ RACKHAM 1977, pp. 175-176 n. 532.

⁹ RACKHAM 1959, tav. IV.

¹⁰ SOTHEBYS, Londra 18 giugno 1946, n. 40 tav. IV.

¹¹ CORA-FANFANI 1982, p. 129 n. 118.



CRESPINA O PSEUDOCRESPINA

MONTELUPO, 1505-1515 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia su smalto con arancio, blu, verde, rosso, bianco.
Alt. cm 3,3; diam cm 21,3; diam. piede cm 10,2.

MOULDED BOWL (CRESPINA OR PSEUDOCRESPINA)

MONTELUPO, C. 1505-15

Earthenware, painted in orange, blue, green, red, and white.
H. 3.3 cm; diam. 21.3 cm; foot diam. 10.2 cm.

€ 5.000/7.000 - \$ 5.500/7.700 - £ 3.500/4.900







Il piatto ha forma poco profonda, umbone centrale rilevato e separato dalla tesa da una cornice centinata; la tesa ha forma baccellata a rilievo e termina in un orlo rilevato dal profilo arrotondato, mentre il piatto poggia su un basso piede leggermente incavato. Anche sul retro sono visibili le baccellature. La forma, che imita i piatti metallici sbalzati del primo Rinascimento, era realizzata a crudo dal vasaio tramite l'applicazione sul retro del piatto di uno stampo che veniva compresso sul disco di argilla poi lavorato. Il decoro dipendeva dalla morfologia dell'oggetto, e quello proposto su quest'opera è particolarmente significativo: le baccellature sono rimarcate dalla bicromia giallo-blu che dà rilievo alla forma, evidenziata e riservata per mezzo di una sottile filettatura in blu di cobalto. Tra le baccellature e la tesa si scorge un piccolo motivo a punta di diamante, esaltato anch'esso dall'uso della bicromia in rosso ferro e verde. Gli spazi vuoti sono poi riempiti da sottili spirali blu. Il centro dell'umbone è interessato da una scacchiera fitta, con sottili decori blu, a riempimento delle parti a riserva, tra le quadrettature verdi e rosse. Il retro non mostra decori, ed è ricoperto da un ingobbio di color nocciola, steso con rapidità e con una vetrina sottile.

Il piattello si trova documentato già nello studio di Galeazzo Cora, che lo pubblica come esempio importante della categoria a sbalzo, a somiglianza appunto di recipienti metallici, appartenente al Gruppo XVI C che circoscrive a un periodo cronologico prossimo alla fine del secolo XV¹.

I documenti di scavo pubblicati da Berti lo inseriscono invece tra le produzioni meno rappresentate, collocabili cronologicamente nel primo periodo rinascimentale, ben documentato negli scavi di Valdarno, lo classificano nel gruppo 38².

A questa serie di confronti si aggiungono un piatto con decoro appena differente sull'orlo della tesa, conservato al British Museum³, e uno conservato al Louvre con diversa cromia⁴.

Il raffronto con l'immagine fotografica di un piatto delle raccolte prebelliche del British Museum, attribuito a Montelupo negli anni 1500-1515, molto vicino per morfologia e decoro al nostro oggetto e purtroppo andato distrutto nell'ultima guerra⁵, ci pare poi particolarmente interessante.

Anche il confronto con i reperti dallo scavo "del pozzo dei lavatoi", unitamente a quanto sopra detto, ci conduce dunque ad una datazione precoce e circoscritta al primo quindicennio del secolo XVI.

¹ CORA 1973, vol. I, p. 154; vol. II, fig. 273b.

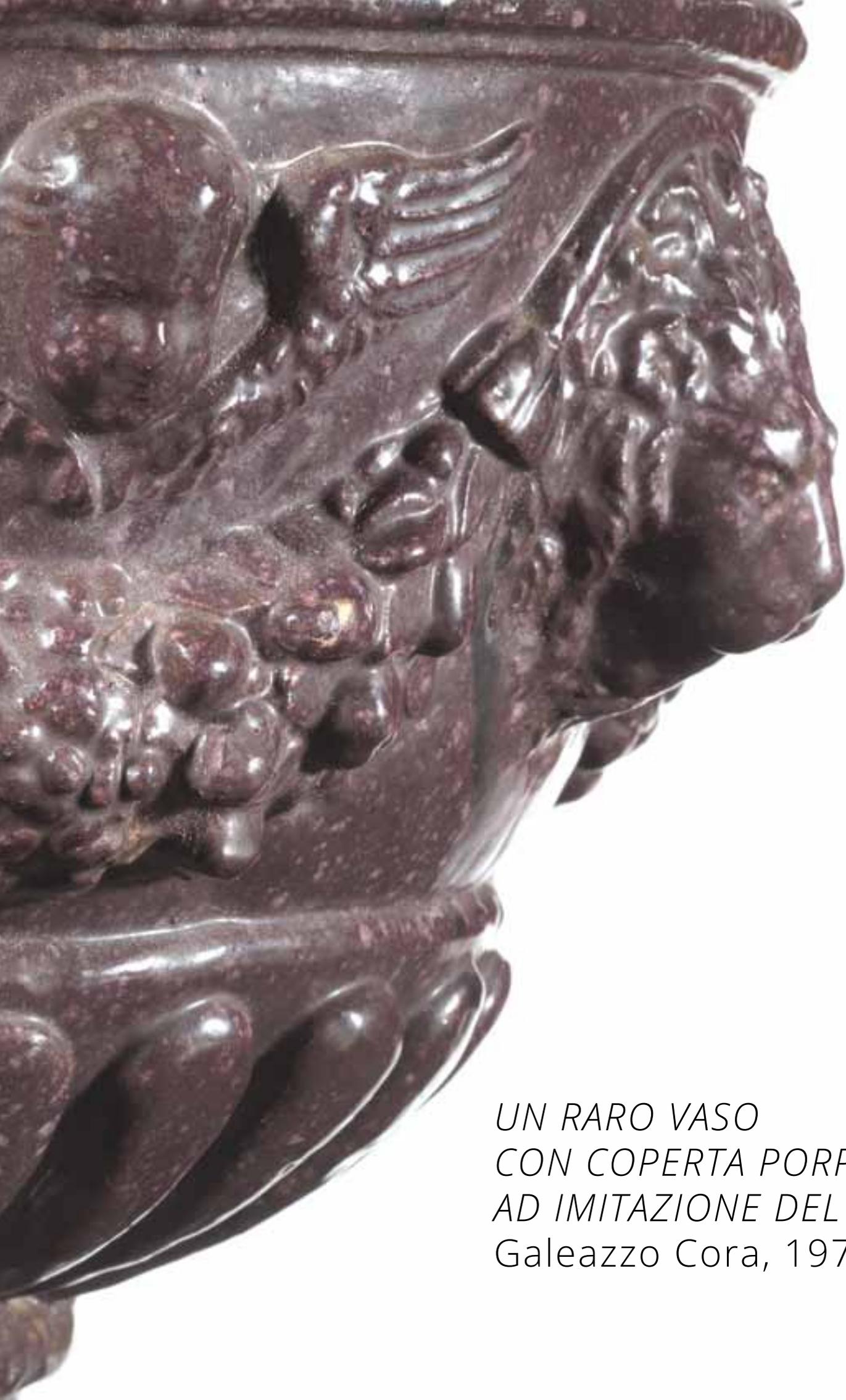
² BERTI 1998, pp. 134-135 tav. 131-132.

³ THORNTON-WILSON 2009, p. 204 n. 128.

⁴ GIACOMOTTI 1974, n. 442.

⁵ THORNTON-WILSON 2009, Appendix p. 716 tav. A15.





*UN RARO VASO
CON COPERTA PORPORA
AD IMITAZIONE DEL PORFIDO
Galeazzo Cora, 1973*



VASO DECORATIVO

GIOVANNI DELLA ROBBIA, 1520/1525 CIRCA

Tipo ad anfora con anse a delfino, ornato da festoni e protomi, coperchio in forma di mazzetto di frutta, fiori e una rana, coevo. Terracotta invetriata: il vaso color porpora a imitazione del porfido, il coperchio con una policromia naturalistica.

Alt. cm 54,5; il vaso cm 41x31 (senza le anse), il coperchio cm 20x22 circa.

DECORATIVE VASE

GIOVANNI DELLA ROBBIA, 1520/1525 CIRCA

Type amphora with dolphin handles, decorated with garlands and busts, ca. 1520/1525.

Cover in the form of a bunch of fruit, flowers and a frog, contemporary. Earthenware glazed: the vase is colored porpora imitation, cover with a polychrome naturalistic.

54,5 cmx38; the vase 41x31 cm (without handles); the cover 13,5 (20 cm with the hinge) x 22 cm

Bibliografia:

G. Cora, *Vasi robbiani*, in "Faenza", XLV, 1959, 3-4, pp. 51-60 (pp. 59-60 n. 44, tav. XXV.d);

G. Cora, *Storia della maiolica di Firenze e del contado. Secoli XIV e XV*, Firenze 1973 (pp. 188-189 n. 44, tav. 308.d).

€ 40.000/60.000 - \$ 44.000/66.000 - £ 28.000/42.000







Già pubblicato da Galeazzo Cora nel suo fondamentale contributo sui *Vasi robbiani* (1959, pp. 59- 60 n. 44, tav. XXV.d), poi riproposto nell'importante, prestigiosa *Storia della maiolica di Firenze e del contado* (1973, pp. 188-189 n. 44, tav. 308.d), questo spettacolare vaso decorativo si distingue nella feconda e variegata produzione di simili manufatti - che, come la popolare plastica araldica (Dionigi 2014), attestano l'originale, apprezzato impegno dei Della Robbia nell'arredo profano delle dimore signorili - in quanto riconducibile ad una delle tipologie più rare, maestose ed evolute, caratterizzata dalle proporzioni monumentali e dal fastoso ornato scultoreo d'impronta archeologica; ma soprattutto per la singolare invetriatura purpurea a imitazione del porfido, considerato nell'antichità per la sua durezza la 'pietra degli imperatori', colore che sostituisce qui la consueta tonalità azzurra utilizzata per simulare un intaglio nel lapislazzuli.

Il vaso è del tipo ad anfora biansata, con manici a S in forma di delfino - frequente nella maiolica rinascimentale in quanto allusiva alle acque -, che adottano un modello ripetuto con minime varianti nella produzione robbiana, mentre il corpo presenta invece una più complessa struttura composita, scandita da fasce diversamente ornate. Il collo, scampanato e schiacciato in modo da assumere un profilo a 'scozia', con ampia bocca svasata bordata da una 'fuserola', è ricoperto da embricazioni a 'scaglie e freccette', motivo ricorrente anch'esso nei vasi robbiani che conferisce all'anfora un carattere architettonico a guisa d'urna. Il corpo, di forma ampia e solida, è costituito da una coppa scandita da vigorose 'baccellature' in aggetto - decorazione consueta ma che in tali manufatti assume caratteri diversi, perlopiù meno plastici -, sopra la quale si distende un alto fregio scultoreo ispirato dagli ornati lapidei rinascimentali, cadenzato da quattro cherubini e da altrettante protomi leonine sopra le quali sono appesi festoni vegetali. Al centro risalta una fantasiosa balza col motivo classico del 'meandro', riscontrabile solo in un'altra tipologia riferita alla maturità di Giovanni della Robbia (Philadelphia, Museum of Art; già Firenze, collezione Contini Bonacossi: A. Bellandi, in Gentilini 1998, pp. 277-278 n. III.19), presumibilmente anteriore per la concezione più semplificata (vedi fig.1); mentre il piede, al centro del quale si trova un foro per l'ancoraggio praticato durante la foggatura, presenta una più essenziale struttura tornita, ornata solo da un collarino di raccordo alla coppa.

Mentre il vaso, grazie alla sua efficace colorazione purpurea mazzata - ottenuta con una sapiente mistura di stagno e ossido di manganese -, simula un virtuoso intaglio nel tenace porfido, materia considerata eterna, il coperchio finge la fragile, effimera bellezza di un rigoglioso mazzetto di frutta, ortaggi e fiori, animato dalla presenza di una piccola rana sul punto di saltare (oggi quasi interamente perduta), in accordo ad una vena decorativa peculiare dell'arte robbiana, riproposta con esiti magistrali sia nelle ghirlande di stemmi e medaglioni, sia nelle cornici e nei festoni di

altari e tabernacoli, che, appunto, nei vasi e nei canestri decorativi. L'esuberante varietà dei vegetali con le relative foglie, è regolata da una disposizione radiale su due ordini, intorno a una melagrana che ne segna il centro, dove si riconoscono un grappolo d'uva, una mandorla, un limone, due capsule di papavero, una susina, un arancio, due cetrioli, un'albicocca (?), una mela, una prugna e, più in alto, una campanula azzurra, un'altra mandorla, una nocciola, due bianche genzianelle (?). Al fragrante naturalismo del mazzetto contribuisce in modo determinante la vivida policromia ceramica che, nella buccia maculata dei cetrioli o nella pelle serica delle mandorle, del calice della nocciola e delle capsule di papavero, assume tonalità cangianti e screziate di grande suggestione. Come

di norma il tappo si innesta nel collo mediante un perno cilindrico modellato contestualmente, ma, nonostante la paternità e la cronologia del mazzetto appaia compatibile con quella del vaso, non è certo che i due pezzi siano nati insieme, come fanno pensare lo scarto dimensionale e la diversa colorazione dell'argilla (più rossa quella del coperchio). Del resto è possibile che l'assemblaggio, non recente come attesta la foto riprodotta dal Cora (1957, tav. XXV.d) quando l'opera si trovava nella

raccolta dello stimato antiquario fiorentino Riccardo Bruscoli, accanto ad altre sculture robbiane e rinascimentali, sia avvenuto nella medesima bottega di Giovanni della Robbia, dove talora riscontriamo un reimpiego di parti concepite per altre opere mai portate a termine o danneggiate.

Fu Andrea della Robbia, scultore versatile e intraprendente, nipote del celebre Luca dal quale aveva ereditato il "segreto" della scultura invetriata, ad avviare verso il 1490 una tale fortunata produzione di raffinati vasi ornamentali 'all'antica', traducendo in opere autonome tridimensionali le coppie che da qualche tempo venivano modellate a rilievo nelle cornici delle ancone robbiane come sorgivo supporto dei caratteristici festoni vegetali, smaltate a simulare il marmo o le pietre dure (lapislazzuli e porfido, perlopiù alternati). Manufatti decorativi che, insieme alle canestre e a singoli frutti, nell'abbondanza di verzura, frutta e fiori alludevano alla prosperità e alla fertilità della famiglia - come suggeriscono alcune formelle raffiguranti la Nascita del Bat-

tista replicate nei fonti battesimali dello stesso Giovanni della Robbia (San Leonardo a Cerreto Guidi, 1511; pieve di San Donato in Poggio, 1513; San Giovanni Battista a Galatrona, 1518 etc.), dove compare una coppia di simili vasi posta sulla cimasa del letto -, ma anche, se posti a coronamento delle immagini sacre, alla profusione della grazia divina (Gentilini 1992; Quinterio 1998; A. Guerrieri e M. Zurla, in Gentilini 2009, pp. 371-373 nn. 124-127, 129). Inoltre il virtuoso illusionismo degli inserti vegetali, talora - come si è visto - ravvivati dalla presenza di piccoli animali, poteva assumere colti richiami al mondo antico, indotti dalla *Naturalis historia* di Plinio che lodava con meraviglia le ingannevoli riproduzioni in terracotta di frutti ed elementi naturali del ceramista Possiede (Gentilini e Mozzati 2009).



Fig. 1

In seguito tra i numerosi figli di Andrea attivi nella bottega robbiana è proprio Giovanni, incline a un'esuberante vena decorativa nutrita dal repertorio archeologico in voga nel primo Cinquecento, il principale responsabile di una consistente produzione di vasi invetriati, raggruppabili per forma e ornato in quattro tipologie, ovoidi o ad anfora, di complessità crescente, perlopiù replicate con l'ausilio di calchi, ma spesso introducendo alcune varianti nell'ornato (Gentilini 1992, pp. 279-328; F. Quinterio e A. Bellandi, in Gentilini 1998, pp. 275-279 nn. III.17-20). Ma furono certo impegnati in questa stimata attività anche i fratelli, Marco, Francesco, Girolamo e in particolare Luca 'il giovane' che le parole del Vasari e alcune testimonianze documentarie ci dicono assai "diligente" negli invetriati ornamentali (Gentilini 1992, pp. 329-371; F. Quinterio e A. Bellandi, in Gentilini 1998, pp. 310-313 nn. IV.15, 17). Il vaso in esame appartiene a una tipologia già ricondotta alla maturità di Giovanni della Robbia, intorno al 1520-1525 (Marquand 1920, p. 39 n.



35.1; Pope-Hennessy 1964, p. 242 n. 246; A. Quinterio, in Gentilini 1998, pp. 278-279 n. III.20), della quale conosciamo pochi altri esemplari, diversificati dal colore dell'invetriatura e da minime varianti plastiche riscontrabili soprattutto nelle modanature del piede, in buona parte censiti dal Cora (1957, pp. 59-60, nn. 37, 43-44, categoria A.VI). Si tratta della coppia smaltata di bianco (priva dei coperchi) conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra, acquistata a Firenze nel 1891 forse presso il celebre antiquario Stefano Bardini, che presenta il piede ornato da un 'tortiglione' nel collarino e da un motivo a 'perline' alla base - modello riprodotto tra Otto e Novecento dalla manifattura fiorentina Cantagalli (cat. n. 377), di un esemplare azzurro (col relativo mazzetto vegetale) già nella collezione Contini Bonacossi di Firenze, in cui le stesse modanature risultano invertite, e di una identica versione (priva del coperchio) dimezzata, probabilmente in quanto ornamento apicale di un altare o di un tabernacolo robbiano (vedi fig. 2), oggi nella raccolta privata dell'antiquario fiorentino Gianfranco Luzzetti (A. Quinterio, in Gentilini 1998, pp. 278-279 n. III.20). È questo il modello più raro ed elaborato dei quattro riferiti a Giovanni, la cui paternità e datazione sono confermati, oltre che dalle tonalità dense e saturre degli smalti, proprio dall'estrema ricchezza decorativa e dal lessico ornamentale di marcata ispirazione scultorea e archeologica, che trova riscontri puntuali in importanti lavori autografi del secondo decennio del Cinquecento, come il fonte battesimale della pieve di San Piero a Sieve (1515 ca.), il ciborio di San Giovanni Battista a Galatrona (1510-1521) o il monumentale altare in San Lucchese a Poggibonsi (1517), dove ritroviamo sia l'iterazione dei festoni intercalati alle protomi angeliche sia il fregio col sofisticato motivo del 'meandro', altrimenti estraneo alla produzione robbiana.

Giancarlo Gentilini



Fig. 2

Bibliografia di confronto:

- A. Marquand, *Giovanni della Robbia*, Princeton 1920;
 G. Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze 1992;
 G. Gentilini (a cura di), *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio - 1 novembre 1998), Firenze 1998;
 F. Quinterio, *Natura e architettura nella bottega robbiana*, ivi, pp. 57-85;
 G. Gentilini (a cura di), *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), Milano 2009;
 G. Gentilini, T. Mozzati, *Naturalia e mirabilia nell'ornato architettonico e nell'arredo domestico*, ivi, pp. 144-151;
 R. Dionigi (a cura di), *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo. Per un catalogo araldico storico e artistico*, Firenze 2014.



CANESTRO DI FRUTTA

GIOVANNI DELLA ROBBIA, 1520-1525 CIRCA

Terracotta decorata in policromia a pigmento e invetriata.
Alt. cm 18; diam. cm 26.

BASKET OF FRUIT

GIOVANNI DELLA ROBBIA, C.1520-25

Glazed earthenware, painted in colours.
H. 18 cm; diam. 26 cm.

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 8.400/12.600







La scultura è a forma di canestro con composizione di frutta. Il contenitore ha un'imboccatura ampia, con una strozzatura a metà del corpo e piede piano: l'imitazione del vimini nella struttura è accorta e dettagliata. La parte alta del contenitore ospita una grande quantità di frutta, di verdura e alcuni fiori: uva, melograno, cetriolo, limoni, noci, fiordaliso, fiori d'arancio e altro. La composizione è disposta con grande naturalezza e arricchita da elementi quali una piccola raganella verde e una lumaca.

Di questa tipologia sono conosciuti alcuni esemplari con varianti: si ricordano tra le altre la cestina del Museo Bardini di Firenze¹ attribuita a Giovanni della Robbia; le cestine esposte alla Mostra di Fiesole sui della Robbia², anch'esse assegnabili al medesimo ambito; la cestina della collezione Cagnola di Varese di officina robbiana forse vicino a Giovanni o Luca della Robbia³.

Questo tipo di oggetto si affianca alle produzioni non scultoree della bottega della Robbia, che comprendeva anche i vasi di gusto classicistico e i vasi con coperchio plasmato a guisa di cespo di fiori o di frutta, come ad

esempio quello del Fitzwilliam di Cambridge, in cui ci pare di vedere una comunanza nello stile del decoro a frutta con il nostro cestino⁴. Queste opere dovevano probabilmente essere utilizzate come ornamento dell'altare o anche come gameli nuziali⁵.

Giancarlo Gentilini ricorda come si tratti di una produzione limitata, dove i panieri erano realizzati a calco dal vero, mentre la frutta e gli animali da orto erano modellati, e assegna queste opere al periodo di Giovanni e Luca il Giovane nella prima metà del Cinquecento⁶.

Qualche analogia va segnalata anche con un canestro, di dimensioni superiori al consueto, abitato come il nostro esemplare da piccoli animalletti, databile agli anni '20 del Cinquecento per il modellato e le scelte cromatiche⁷. La produzione s'inserisce in un preciso programma culturale dei della Robbia che ha un suo illustre precedente nell'antichità classica, quando opere in terracotta raffiguranti i frutti della terra erano esposte nelle dimore per alludere alla fertilità e all'abbondanza⁸.

¹ GENTILINI 1992, inv. 1923 n. 877, p. 281.

² QUINTERIO in GENTILINI 1998, p. 279 n. III, 21a,b.

³ AUSENDA 1999, p. 165 n. 2.

⁴ POOLE 1997, p. 30 n. 10, attribuito a bottega di Andrea della Robbia.

⁵ GENTILINI 1992, p. 221.

⁶ GENTILINI 1998, pp. 221 e 359. Ne parla il Piccolpasso indicando le varie tecniche della maiolica (PICCOLPASSO 1976, p. 87).

⁷ QUINTERIO in GENTILINI 1998, p. 280 n. III, 22.

⁸ GENTILINI 1980, p. 85.



UN CELEBRE PIATTO DI CAFAGGIOLO
DALLA COLLEZIONE HANNAFORD





PIATTO

CAFAGGIOLO, 1545 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con giallo, arancio, blu, verde, bianco, bruno di manganese.

Alt. cm 4; diam. cm 40,5; diam. piede cm 23,5.

Sul retro del piatto, sotto il piede la scritta *Lacjena di Simone/in gafagiolo* e il monogramma *SP* seguito dalle iniziali *A.f.*.

DISH

CAFAGGIOLO, C. 1545

Earthenware, painted in yellow, orange, blue, green, white, and manganese.

H. 4 cm; diam. 40.5 cm; foot diam. 23.5 cm.

On the back, beneath the base, inscription *Lacjena di Simone/in gafagiolo* and a monogram *SP* with the initials *A.f.* next to it.

€ 100.000/150.000 - \$ 110.000/165.000 - £ 70.000/105.000





Il piatto mostra la forma tipica dei bacili di grande diametro con ampio cavetto piano, tesa obliqua, piede ad anello appena accennato. La materia è spessa, il corpo ceramico di colore beige rosato traspare dallo smalto bianco panna poco aderente e, specialmente sul retro, magro e friabile. Sul retro un fitto motivo a petali delineati e decorati in blu di cobalto è riempito da linee tratteggiate color arancio e interessa l'intera superficie della tesa. Il cavetto è decorato "a calza" con filetti paralleli blu. Alcune linee gialle concentriche delimitano l'orlo e il piede, mentre lungo la tesa si scorge, in blu di cobalto, un decoro "alla porcellana" disposto intorno a un motivo a nastro intrecciato, "gropo", a segnare i punti cardinali. Al centro del piede, poco leggibile, è tracciata la legenda: *Lacjena di Simone/in gafaggiolo* associata al monogramma *SP* e alle iniziali *Af*.

La scena raffigurata sul fronte è tratta puntualmente da una nota incisione di Marcantonio Raimondi da Giulio Romano¹ (vedi fig. 1) e mostra Gesù seduto mentre la Maddalena, dopo avergli cosperso i piedi di unguenti, glieli asciuga con i capelli. Sulla sinistra si scorge la tavola imbandita riccamente, i commensali che osservano la scena, mentre un giovinetto, con un vassoio ricolmo di vivande, si dirige là dove gli è indicato dal padrone di casa, raffigurato con il capo adornato da un turbante. I personaggi sono variamente atteggiati e intenti nel banchetto. Un cagnolino e alcune brocche riempiono la scena alle spalle della donna inginocchiata. Tutta la rappresentazione è incorniciata da due spessi tendaggi ed è chiusa da una parete scura: vi si aprono due finestrelle da cui s'intravede un paesaggio montuoso.



Fig. 1

L'incisione doveva aver avuto una buona diffusione tra le botteghe dei vassai nel corso del Cinquecento: la troviamo raffigurata in una bella coppa faentina, opera autografa di Baldassarre Manara, presumibilmente attorno al 1534 - già nella collezione Zschille di Lipsia e pubblicata nel corpus di Ballardini² - e anche nel bel piatto datato 1528, lustrato dalla bottega di Mastro Giorgio, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York³.

Il monogramma *Af* è stato collegato da Alinari⁴ al nome di Alessandro, figlio di Stefano Fattorini, anche se la personalità che utilizza tale sigla negli istoriati tardi è stata a lungo indagata per la presenza documentata dei Fattorini a Montelupo in quell'epoca⁵.

Al momento si ritiene che i "fornaciari" Pietro e Stefano di Filippo Schiavon, chiamati a lavorare a Cafaggiolo da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici fra il 1498 e il 1499, abbiano dato origine alla manifattura con il loro trasferimento da Montelupo⁶. I due sono annoverati nel 1490 tra i 23 orciolai che si impegnano a destinare la produzione dei tre anni a venire ad Antonio degli Antinori di Firenze, che ne monopolizzava la produzione. I loro discendenti, assumendo il cognome di Fattorini⁷, ne continuarono la produzione contrassegnando le opere con il monogramma *SP*⁸.

Sono molto pochi i piatti noti che recano la sigla *Af* unitamente al monogramma *SP*: il piatto con *Pan e Apollo* del Victoria & Albert Museum e quello con *Muzio Scevola* dell'Ashmolean Museum di Oxford⁹, cui si aggiungono un piatto della collezione Dutuit con *Scena di battaglia*, uno con *Diana e Atteone* presente nel catalogo della collezione Ridout, non illustrato, e infine il piatto del Bargello con raffigurazione di *Perseo e Fineo*¹⁰. In quest'ultimo due finestre ci fanno intuire un paesaggio in pianura al

posto dei monti cuspidati presenti nel nostro oggetto: si ravvisa la stessa impostazione decorativa pur nella diversità dello stile pittorico.

Concordiamo con Marino Marini che, nello studio del piatto con *Perseo*, sottolinea come ci si trovi davanti a opere di pittori che ben conoscono il *modus operandi* tipico delle botteghe produttrici di piatti istoriati. Lo studioso individua sia nel fondale architettonico, sia nella cromia, caratteristiche che richiamano le opere delle botteghe urbinati conosciute in area fiorentina, in virtù delle importazioni di opere da quella zona. Inoltre rimarca come questa produzione

della fornace di Cafaggiolo evidenzi l'apporto di maestranze itineranti, provenienti da Faenza o da Deruta, alle quali questa serie di piatti potrebbe essere attribuita.

Le notizie che riguardano la provenienza del piatto sono poche: l'opera è stata pubblicata da Bellini e Conti¹¹, i quali ricordano una precedente collocazione nella collezione Guy G. Hannaford, esitata poi a Firenze nell'ottobre 1969¹². Nel catalogo dell'asta è sottolineato il valore documentario dell'opera e si cita una non meglio precisata provenienza da una collezione russa ante 1917.

¹ BARTSCH, XIV, 23. La composizione deriva dal soggetto affrescato da Giulio Romano e Giovan Francesco Penni, dopo la morte di Raffaello, in una lunetta sopra una finestra della Cappella Massimi nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma, insieme ad altri tre episodi. Come descrive Vasari, gli affreschi furono realizzati su commissione di "una meretrice, ancorché oggi sia di Messere Agnolo Massimi". Andati distrutti nell'Ottocento, restano a testimonianza pochi disegni e incisioni. Secondo gli studiosi l'invenzione originale potrebbe attribuirsi a Raffaello (MASSARI 1993, pp. 9-10).

² BALLARDINI 1934, ma anche la monografia di Carmen Ravanelli Guidotti sul pittore faentino (RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 146 n. 13), che ci ricorda come l'incisione sia stata utilizzata anche da Xanto Avelli in più opere. La studiosa ricorda anche una coppa faentina con lo stesso soggetto ora all'Ermitage (fig. 13c).

³ Lehman Collection, inv. 1975.1.1103.

⁴ ALINARI 1987, pp. 33-35 n. 3.

⁵ BERTI 1998, pp. 323-326. Studi più recenti stanno focalizzando l'attenzione della ricerca - incentrata prevalentemente sull'aspetto morfologico - a una sempre maggiore possibilità d'identificazione delle specifiche produzioni delle fornaci per determinare il carattere di eventuale unicità contestuale della manifattura o di un suo più generale inserimento all'interno del movimento di maestranze operanti all'interno di uno stesso territorio (CAROSCIO 2004).

⁶ Nell'atto del Notaio Ser Domenico Bocciati del 1509 riguardo a una controversia patrimoniale nell'elenco dei beni compare una casa con fornace a Chaffaggiolo) presa a pigione da Pietro e Stefano e Filippo da Monte Lupo (GUAISTI 1902).

⁷ Il cognome in realtà compare nella Decima Granducale del 1640 (GUAISTI 1902, p. 122).

⁸ Il confronto tra le produzioni, in contesto di fornace, ancora in fase di approfondimento grazie ai numerosi studi e agli scavi tuttora in corso di pubblicazione, potrà fornire ancora nuovi chiarimenti sul rapporto tra Montelupo e Cafaggiolo e ancora nuova chiarezza sulle marche presenti nei due centri.

⁹ Inv. WA 1888, CDEF.C410. Probabilmente il più antico della serie, datato 1547 (CORA-FANFANI 1982, p. 150 n. 141). Con questo piatto il nostro esemplare condivide lo stesso decoro alla porcellana delineato sul retro della tesa.

¹⁰ MARINO 2012, pp. 220-221 n. 21 e bibliografia relativa.

¹¹ BELLINI CONTI 1964, p. 74.

¹² SOTHEBY'S, Firenze, 17 ottobre 1969, lotto 84.





MATTONELLA

SIENA, LIBRERIA PICCOLOMINI, 1502

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, giallo antimonio, rosso ferro, bruno di manganese.
Lato cm. 15,2; spessore cm 2.

TILE

SIENA, LIBRERIA PICCOLOMINI, 1502

Earthenware, painted in cobalt blue, antimony yellow, iron red, and manganese.
Side 15.2 cm; depth 2 cm.

€ 1.500/2.000 - \$ 1.650/2.200 - £ 1.050/1.400



La mattonella appartiene probabilmente al celeberrimo pavimento della Biblioteca Piccolomini collocata all'interno della cattedrale di Siena. La libreria fu fatta costruire a partire dal 1492 dal cardinale Francesco Todeschini Piccolomini con intento di uso pratico: avrebbe dovuto contenere il cospicuo patrimonio librario del pontefice Pio II, Enea Silvio Piccolomini, con l'aggiunta di codici appartenuti al Todeschini e a suo fratello Giacomo, ma anche con chiaro significato simbolico celebrativo in onore della vita del papa umanista. L'opera, monumentale, fu completata dal bel ciclo di affreschi commissionato a Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio, che tuttora la ornano, mentre il pavimento fu sostituito nell'Ottocento con ambrogette romboidali¹. Le mattonelle originali, di forma triangolare e dimensioni minori, sono in parte conservate nei depositi del Museo dell'Opera, in parte disperse e presenti in vari musei.

Gli affreschi del Pinturicchio e della sua bottega furono probabilmente terminati nel 1508 e si era pensato che la realizzazione e la messa a dimora del pavimento andasse fatta risalire alla progettazione architettonica dell'edificio e pertanto al primo periodo di costruzione: 1495-1497². Questa proposta cronologica è stata discussa e si ritiene ormai più corretto posticiparla di pochi anni³. Gli autori della schedatura delle mattonelle conservate al British Museum di Londra, che costituiscono per noi un valido raffronto, fanno notare, circa la datazione, come nessuno dei pavimenti già realizzati a Siena e in altre sedi abbia questa forma o riporti una luna crescente di questa tipologia e come questa foggia compaia solo nel basamento della statua realizzata a Roma nel 1502 e poi collocata nella Biblioteca a Siena. Questa data costituisce pertanto un *terminus ante quem* per la datazione del pavimento⁴.



¹ Del 1839 è il rifacimento a cura della fabbrica Ginori (CANTELLI in ANSELMINI ZONDANARI-TORRITI 2012, pp. 214-216; MOORE VALERI 2006).

² RAVANELLI GUIDOTTI 1992, p. 11.

³ Si vedano in merito anche BILENCCHI FUCECCI 2006.

⁴ THORNTON-WILSON 2009, pp. 376-377, dove si rammenta la storia degli studi di questo prezioso pavimento e si elencano gli esemplari fino ad ora noti.



ALBARELLO

DERUTA, 1510-1520

Maiolica dipinta in policromia con giallo antimonio, verde rame, blu di cobalto, giallo, arancio.

Alt. cm 20,2; diam.bocca cm 10,2; diam. piede cm 9,9.

Sotto il piede traccia di etichetta e timbro dell'ufficio di esportazione della Sovrintendenza di Firenze.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

DERUTA, 1510-20

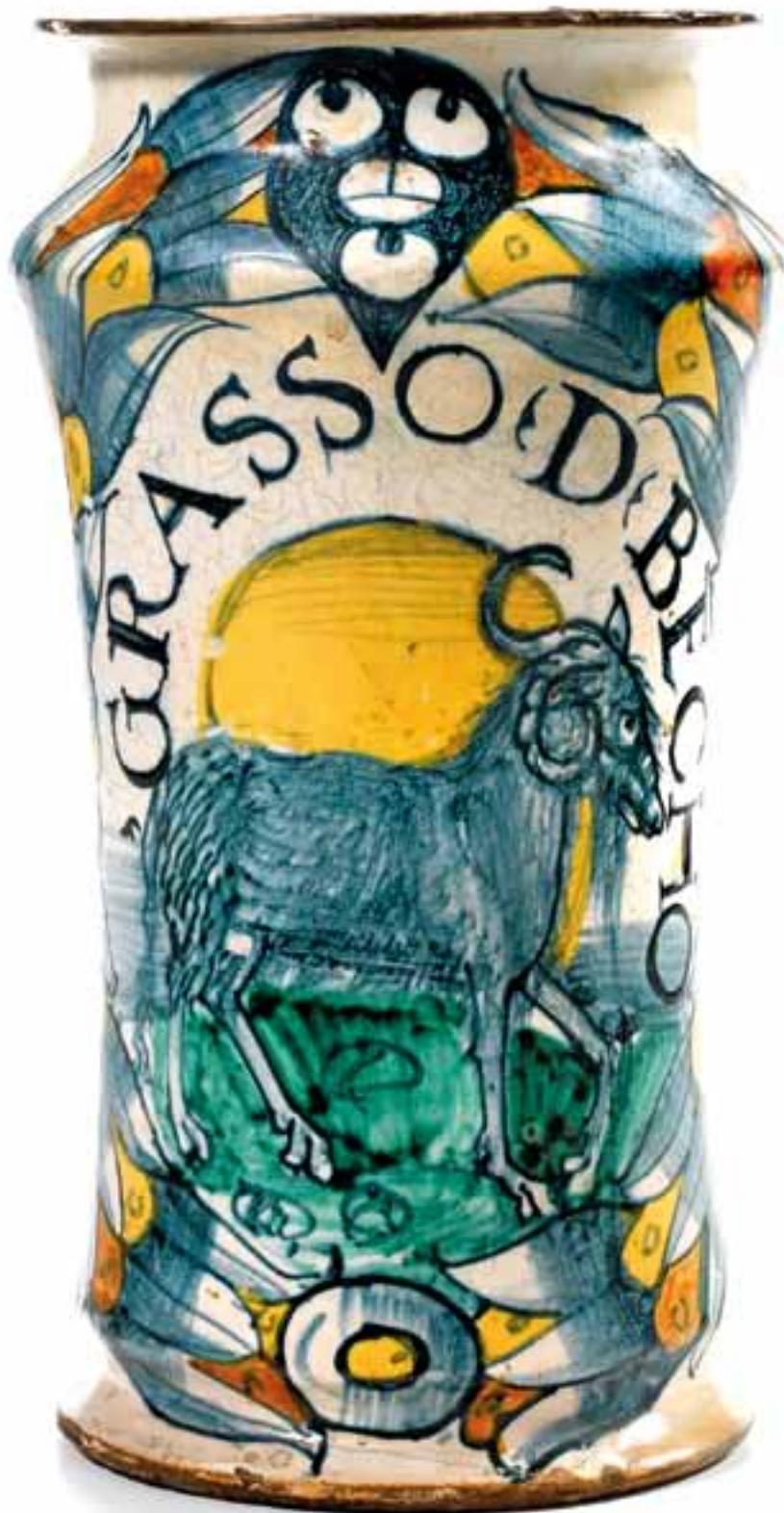
Earthenware, painted in antimony yellow, copper green, cobalt blue, yellow, and orange.

H. 20.2 cm; mouth diam. 10.2 cm; foot diam. 9.9 cm.

On the bottom, remains of a label and stamp of Florence Superintendency Exportation Office.

€ 8.000/12.000 - \$ 8.800/13.200 - £ 5.600/8.400







Il contenitore apotecario ha un corpo cilindrico appena rastremato al centro, spalla pronunciata dal profilo arrotondato, bocca larga poggiate su un collo breve e cilindrico, orlo tagliato a stecca dal profilo aggettante. Il piede è basso, a base piana con orlo aggettante.

Il corpo ceramico color camoscio scuro è ben visibile all'interno dei vasi, che non sono rivestiti da smalto, ma solo da invetriatura. Lo smalto di colore panna-grigiastro mostra numerose cavillature e distacchi dovuti alla presenza del contenuto.

La decorazione, coerente con quella dell'esemplare che segue, mostra sul fronte una corona fogliata con bacche che circonda una riserva contenente la scritta apotecaria redatta in caratteri capitali di colore blu *GRASSO.D.BECHO*. Il cartiglio funge da cornice al decoro principale, che qui raffigura un ariete fermo su un prato, con uno sfondo giallo che riempie, solo parzialmente, lo spazio riservato dalla corona fogliata, a sua volta centrata dallo stemma della farmacia, uno scudo semplice con tre mezzelune attorno a una palla tagliata in tre porzioni.

Il retro del vaso mostra un decoro a nastro sinuoso, delineato in verde, interrotto da due ornati a rombi che vanno a incorniciare la sigla *A MA*.

L'albarello, con l'esemplare che segue, deriva da una farmacia non individuata e mostra, per caratteristiche tecniche formali e stilistiche, affinità con i corredi farmaceutici attribuiti alle manifatture derutesi¹ o comun-

que della zona dell'Umbria e Alto Lazio dei primi decenni del secolo XVI.

Il confronto morfologico trova molti riscontri in ambito derutese: si veda ad esempio, e solo a livello morfologico, l'albarello con ritratto di donna recentemente presentato nella mostra sulla maiolica delle Marche² e databile al primo ventennio del XVI secolo.

Anche il confronto, sempre prettamente morfologico, con gli albarelli pubblicati nel catalogo della collezione Fanfani del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza³ ci conforta nell'attribuzione, pur nella consapevolezza dell'estrema diversità e originalità della decorazione dell'esemplare in esame e del vaso che lo accompagna.

Nonostante una certa rapidità nella stesura della decorazione, soprattutto delle figure centrali, e la ripetitività propria dei corredi farmaceutici, ci troviamo davanti ad un esempio decisamente inconsueto e sicuramente collegato a un corredo importante. Tuttavia, solo la corretta lettura dello stemma e della sigla potrebbe portare all'identificazione definitiva dell'opera in esame.

Il preparato indicato nel cartiglio fa forse riferimento all'*Hysopo*, corruzione di *oesypumhumida*, un preparato a base di lana sudicia ricca di lanolina, a indicare il grasso di lana usato in farmacopea per ammorbidire, per mitigare il dolore e per fortificare⁴.

¹ Già attribuiti ad area senese e durantina.

² SANNIPOLI 2010, p. 80 n. 1.11.

³ RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 169-170 nn. 97-98.

⁴ MASINO 1988, p. 104.



ALBARELLO

DERUTA, 1510-1520

Maiolica dipinta in policromia con giallo antimonio, verde rame, blu di cobalto, giallo, arancio.
Alt. cm 20; diam. bocca cm 10; diam. piede cm 9,7.

Sotto il piede etichetta con scritto a inchiostro il numero 100 e timbro dell'ufficio di esportazione della Sovrintendenza di Firenze.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

DERUTA, 1510-20

Earthenware, painted in antimony yellow, copper green, cobalt blue, yellow, and orange.

H. 20 cm; mouth diam. 10 cm; foot diam. 9.7 cm.

On the bottom, label hand-written in ink '100' and stamp of Florence Superintendency Exportation Office.

€ 8.000/12.000 - \$ 8.800/13.200 - £ 5.600/8.400







Il contenitore apotecario ha un corpo cilindrico appena rastremato al centro, spalla pronunciata dal profilo arrotondato, bocca larga poggiante su un collo breve e cilindrico, orlo tagliato a stecca dal profilo aggettante. Il piede è basso, a base piana con orlo aggettante.

Il corpo ceramico color camoscio scuro è ben visibile all'interno del vaso, che non è rivestito da smalto ma solo da invetriatura.

La decorazione, coerente con quella dell'esemplare che precede, mostra sul fronte una corona fogliata con bacche che circonda una porzione a forma di medaglione contenente il cartiglio, redatto in caratteri capitali di colore blu, attorno alla figura di una fanciulla con un piccolo libro in mano: il cartiglio recita *INFRIGIDANS GALLIE*.

Lo stemma della farmacia sovrasta il medaglione centrale: uno scudo semplice con tre mezzelune attorno ad una palla tagliata in tre porzioni.

Il retro mostra un decoro a nastro sinuoso delineato in verde e interrotto da due ornati a rombi che vanno a incorniciare la sigla *A MA*.

Per confronti e analisi tecnica si rimanda a quanto già detto nell'esemplare che precede (lotto 20), salvo aggiungere un confronto stilistico per la figura umana che, pur mantenendo caratteristiche disegnative meno efficaci, ci sembra simile a quelle dipinte sull'importante serie di bottiglie farmaceutiche conservate al Museo del Louvre¹.

L'Infrigidans Gallie fa probabilmente riferimento all'*infrigidans alleni*, un unguento a base di altea campestre bianca, rosa, limone putrido, fiori di papaveri erratici e altro ancora con scopo antipiretico e antisudorifero.

¹ GIACOMOTTI 1974, pp. 142-144 nn. 481-487.





PIATTO

DERUTA, PRIMA METÀ DEL SECOLO XVI

Maiolica dipinta su smalto in policromia con verde, rosso ferro, giallo antimonio, blu di cobalto.
Alt. cm 8; diam. cm 39,5; diam. piede cm 13,5.

DISH

DERUTA, FIRST HALF OF 16TH CENTURY

Earthenware, painted in green, iron red, antimony yellow, and cobalt blue.
H. 8 cm; diam. 39.5 cm; foot diam. 13.5 cm.

€ 18.000/25.000 - \$ 19.800/27.500 - £ 12.600/17.500







Il piatto ha forma concava liscia senza soluzione di continuità tra tesa e cavetto e sul retro poggia su un piede piano ad anello rilevato. È smaltato grossolanamente anche sul retro, dove l'interno del piede è lasciato grezzo. Sul fronte mostra una scena evangelica con l'incredulità di San Tommaso. Il santo è raffigurato di profilo con la mano destra protesa a toccare il costato ferito nel punto indicato dallo stesso Cristo che, con la mano sinistra, gli tocca una spalla quasi per incoraggiarlo: è quella la prova della sua resurrezione in carne e in spirito. Intorno alle figure si snoda un lungo cartiglio che recita: *MITE MANUM TUAM IN LOCO CHLAORUM ET CREDI DERUT* ("metti la tua mano nel luogo dei chiodi e credi. Deruta"). La scritta, incorniciando la scena, ritaglia una riserva a sfondo blu, mentre il resto del piatto è campito da uno sfondo giallo. L'esergo è occupato da un pavimento a mattonelle triangolari bianche e arancio, mentre il bordo mostra un motivo a perline. Particolarmente interessante la parte finale del cartiglio con la parola *Derut*, che si riferisce molto probabilmente al luogo di produzione dell'opera.

Il soggetto ebbe indubbiamente successo presso le botteghe umbre e dell'Italia centrale come testimoniato dalla presenza di numerosi esemplari che lo riproducono con tecniche e scelte stilistiche differenti. La stessa scena è stata raffigurata su altri esemplari con cartigli differenti, come ad esempio quello conservato al Museo di Cluny¹. Un altro piatto è conservato al Victoria and Albert Museum² e raffigura la scena a decoro in blu e lustro dorato, databile per la decorazione della tesa al 1510 circa. Un terzo piatto, sempre

di forma analoga e decoro in blu e lustro dorato, si trova nella collezione Di Ciccio a Capodimonte e mostra l'episodio racchiuso in una mandorla dorata con stile pittorico differente, più delicato, e con la tesa a foglie d'acanto, datato alla prima metà del secolo XVI³. Un altro ancora, conservato al Museo di Deruta, con disegno in blu e lustro dorato⁴ e con tesa suddivisa in comparti radiali, è databile alla prima metà del XVI secolo.

Ricordiamo anche la presenza di altri esemplari: uno nella Scott-Taggart Collection⁵, uno nella Von Beckerath⁶, uno al Metropolitan Museum of Art di New York⁷, e infine uno comparso sul mercato antiquario qualche anno fa⁸. Prendendo poi in considerazione le collezioni private, il numero potrebbe aumentare ulteriormente.

Il piatto in oggetto ha modalità stilistiche più rigide e corrive, il pavimento mostra una prospettiva poco sicura, ma si tratta di un tipo di scelta scenografica che vediamo presente in altre opere derutesi come ad esempio i piatti con *San Girolamo* dei musei francesi del Louvre e di Limoges⁹. La scelta tecnica decorativa non prevede nel nostro esemplare l'uso del lustro bensì di una policromia varia, con sapiente uso del colore rosso ferro. Infine la vicinanza stilistica con il piatto che raffigura un vescovo accompagnato dai santi Giacomo e Giovanni del Museo del Louvre¹⁰, anch'esso dipinto in policromia e con una impostazione decorativa molto simile, viene datato al primo terzo del XVI secolo e presenta sul retro una *B* in blu scuro. Tutto ciò incoraggerebbe ad approfondire la ricerca verso il riconoscimento di una più precisa personalità artistica.

¹ GIACOMOTTI 1974, p. 174, n. 587 con cartiglio *JESUS NAZARENUS REX IUDEORUM*.

² RACKHAM 1977, p. 160 n. 483 (inv. 3036-1853) con cartiglio *TOMA QVI ME VEDISTI ET CREDISTI*.

³ Inv. DC 92 (1958) Capodimonte, senza il cartiglio.

⁴ BUSTI COCCHI 1999, p.239 n. 154 con cartiglio che recita *MITTE MANUM TUA IN LOCO CRAORUM*.

⁵ Italian Maiolica 1970, p. 28.

⁶ VON FALKE 1913.

⁷ Inv. 29100.93.

⁸ Morley-Fletcher 1984, p. 47 n. 6.

⁹ GIACOMOTTI 1974, nn. 605, 606.

¹⁰ GIACOMOTTI 1974, pp. 142-143 n. 480 e RACKHAM 1915, p. 50.



PIATTO DA PARATA

DERUTA O ALTO LAZIO, PRIMA METÀ SECOLO XVI

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto e lustro dorato su fondo maiolicato e sul retro vetrina spessa leggermente azzurrata con colature e difetti di cottura.

Alt. cm 7,8; diam. cm 42,5; diam. piede cm 14.

Sotto il piede cartellino *ANTICHITÀ SCHUBERT*, Corso Matteotti 22, Milano ed etichetta rotonda stampata in rosso *Dott. Guido Rossi Milano* e numero dattiloscritto 651.

LARGE DISH

DERUTA OR ALTO LAZIO, FIRST HALF OF 16TH CENTURY

Earthenware, covered on the back with a thick white tin glaze with a light-bluish tinge and painted in cobalt blue and golden lustre.

H. 7.8 cm; diam. 42.5 cm; foot diam. 14 cm.

Beneath the base, printed paper tag *ANTICHITÀ SCHUBERT*, Corso Matteotti 22, Milano; round label printed in red *Dott. Guido Rossi Milano* and number 651 typewritten.

€ 25.000/30.000 - \$ 27.500/33.000 - £ 17.500/21.000







Il piatto ha la forma particolare delle produzioni derutesi e della zona dell'Umbria e Tuscia, mostra un cavetto profondo e largo, la tesa è ampia e termina in un orlo rifinito a stecca e appena rilevato. Il piatto poggia su un piede ad anello anch'esso appena rilevato e forato in origine, prima della cottura, per consentire l'esposizione dell'opera destinata a essere appesa.

Al centro della composizione la *Crocifissione di Cristo*: ai piedi della croce è il trigramma bernardiniano *IHS*, del quale la croce è parte integrante in quanto costituisce la linea lunga della lettera "h"¹. Il trigramma è scritto con un motivo a nastro circondato da un paesaggio collinare realizzato con un tratto particolarmente leggero e molto raffinato. Attorno al trigramma alcuni fioretti riempiono gli spazi vuoti, mentre ai piedi della croce spicca un oggetto non ben identificabile². Sulla tesa si osserva il caratteristico ornato derutese a formelle con decoro a embricazioni alternate a un fiore dalla corolla allargata, generalmente associato alle opere databili al primo ventennio del XVI secolo.

Come negli esemplari di grande qualità il decoro è stato realizzato lasciando a risparmio il fondo maiolicato, distinto dalla parte a lustro grazie a linee di ossido di cobalto stese con maggiore o minore densità, così da

creare un effetto di ombreggiatura che dà profondità. Particolarmente accurato il disegno del paesaggio, delineato a tratti sottili con ombreggiature ottenute con pennellate più o meno diluite, così come nella figura del Cristo raffigurato morto, a capo chino, in cui la muscolatura e i tratti fisiognomici sono realizzati con la medesima tecnica pittorica, governata con grande maestria.

La stessa immagine riprodotta su quest'opera si trova, con varianti ma con analogo impostazione decorativa, in piatti di foggia e mano differente, a testimonianza della presenza di una comune fonte incisoria di riferimento. Dallo studio di un piatto del Museo delle Arti Decorative di Lione³, paragonabile all'opera in esame, le autrici della schedatura ci suggeriscono che la scena derivi da una incisione lombarda della fine del secolo XV⁴.

Il piatto è stato pubblicato da Aurelio Minghetti⁵ nel catalogo dei ceramisti come maiolica di Deruta: l'autore ne indica la provenienza dalla collezione di maioliche del Barone Archibald Buchan-Hepburn⁶ e quindi all'epoca nella collezione Bolognesi di Milano.

Il piatto è rientrato sul mercato antiquario in occasione di un'asta tenutasi a Milano nel 1997⁷, per poi, probabilmente, entrare nella collezione Schubert, prima della definitiva collocazione nella attuale raccolta.

¹ Dopo il 1427 il Papa Martino V aveva ordinato di modificare il trigramma aggiungendo un tratto alla "h" per farla diventare una croce, poiché la forma originaria, con la croce collocata a sormontare la lettera, era stata usata in modo idolatrico da Umbertino da Casale, allora in odore di eresia. Il personaggio è ricordato anche da Dante, che lo cita nel canto XII del Paradiso ai versi 124-126.

² Forse la spugna imbevuta d'aceto tipica della passione.

³ FIOCCO-GHERARDI 2005, p. 52 n. 83, nel quale la decorazione principale occupa l'intera superficie compresa la tesa. Il piatto è attribuito a Giacomo Mancini detto il Frate e al periodo 1540-1550.

⁴ SAMEK-LUDOVICI 1960, p. 12 n. 12. La mancanza dei due santi ai lati della croce rende difficile l'accostamento dell'opera a questa incisione, che è invece pertinente al piatto di confronto.

⁵ MINGHETTI 1959, p. 157.

⁶ Sappiamo che la collezione del barone Buchan-Hepburn andò all'asta nel 1934 (BUCHAN-HEPBURN SALE 1934).

⁷ SOTHEBYS, Milano 10-12 maggio 1997.



PIATTO

DERUTA, 1500-1530

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto e lustro dorato.
Alt. cm 9,4; diam. cm 42; diam. piede cm 13,9.

DISH

DERUTA, 1500-30

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

€ 24.000/28.000 - \$ 26.400/30.800 - £ 16.800/19.600





L'esemplare mostra la caratteristica forma dei piatti da pompa con 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, per consentirne l'esposizione. Il retro si presenta con un'invetriatura appesantita di bistro che ricopre l'intera superficie.

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.

Al centro del cavetto una giovane donna è raffigurata di profilo a mezzo busto con un abito chiuso sul davanti da complessi alamari, il collo decorato da sottili catenine e da una collana di perle, e sul capo un diadema arricchito da due ali e centrato da un mascherone. Alle sue spalle si scorge un tralcio fiorito. Di fronte al ritratto si svolge un cartiglio che reca la scritta a caratteri capitali: *PER/ DoMIRE/ NonSAQUI// SSTA* ("a causa del dormire non si guadagna"), un verso d'ispirazione amorosa. Il profilo, come di consueto, è fortemente sottolineato da pennellate blu scuro che si schiariscono progressivamente fino a scemare nel bianco di fondo, intorno al cartiglio, alla figura e al tralcio fiorito. Una sottile fascia con un motivo decorativo a corona fogliata separa il cavetto dalla tesa, ornata da un fitto motivo ad embricazione.



Fig. 1

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 nell'appartamento Borgia in Vaticano o dalla Sibilla Eritrea raffigurata negli affreschi del Perugino nella Sala delle Udienze nel Collegio del Cambio a Perugia¹.

La raffigurazione di profilo con copricapo alato e veste decorata con alamari è piuttosto comune nelle produzioni derutesi dei primi decenni del

Cinquecento. Si vedano ad esempio il piatto con il motto amoroso del Museo delle Arti Decorative di Lione² e quello del Museo Regionale della Ceramica³, con decoro a policromia e tesa con tipico motivo a tralcio vegetale, cosiddetto a "corone di spine". Il confronto più vicino ci deriva dal bel piatto, già della collezione Adda, oggi conservato nella Collezione Ghetty⁴: la fanciulla è ritratta con modalità pittoriche e stilistiche veramente molto vicine a quelle del nostro esemplare, differenziandosi solo per il decoro della tesa, che alterna il motivo a embricazioni a quello con fiore. Altri confronti al museo di Ecouen⁵ e al Louvre⁶.

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 colloca l'intera serie negli anni del pontificato, ovvero dal 1503 fino al 1513⁷, e pertanto nel primo trentennio del XVI secolo.

Ci sembra di poter riconoscere l'opera come uno dei piatti della Collezione Murray venduti nel 1929 (vedi fig. 1).

¹ BUSTI-COCCHI 2004, pp. 30-35 e 106-107 n. 79 per il busto e la figura femminile in particolare.
² FIOCCO-GHERARDI 2005, p. 51 n. 80, con bordura differente.
³ BUSTI-COCCHI 2004, n. 34.

⁴ HESS 2002, n. 22.
⁵ GIACOMOTTI 1974, n. 516.
⁶ GIACOMOTTI 1974, n. 586.
⁷ THORNTON-WILSON 2009, p. 467 n. 277.



SSIA

NO SAQON

P
ER

PIATTO

DERUTA(?), INIZIO DEL SECOLO XVI

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, rosso ferraccia, giallo, arancio, verde rame in due toni, giallo antimonio, bistro e tocchi di manganese.

Alt. cm 9,8; diam. cm 42; diam. piede cm 14,5.

Sul retro etichetta di collezione dattiloscritta: *Plat rond représentant: Daphné cangée en laurier/dirigeant vers la gauche, une coupe chargée de feuilles posée/sur la tête. Dessin au trait bleu sur fond blanc. Au marii,/Faenza XVI siècle.*

DISH

DERUTA (?), EARLY 16TH CENTURY

Earthenware, painted in cobalt blue, iron red, yellow, orange, two tones of copper green, antimony yellow, bistro and touches of manganese.

H. 9.8 cm; diam. 42 cm; foot diam. 14.5 cm.

On the back, collection label, typewritten with *Plat rond représentant: Daphné cangée en laurier/dirigeant vers la gauche, une coupe chargée de feuilles posée/sur la tête. Dessin au trait bleu sur fond blanc. Au marii,/Faenza XVI siècle.*

€ 10.000/15.000 - \$ 11.000/16.500 - £ 7.000/10.500







L'esemplare ha la forma caratteristica dei piatti da pompa con un cavetto largo e profondo, una tesa ampia che termina in un orlo rifinito a stecca appena rilevato. Il piatto poggia su un piede ad anello, anch'esso appena rilevato, e forato prima della cottura per consentirne l'esposizione. La foggia è tipica delle produzioni derutesi, ma utilizzata anche da altre botteghe della zona umbro-laziale, ed è destinata ad accogliere i celeberrimi ritratti di belle donne, stemmi nobiliari o soggetti importanti. Anche in questo caso, come per gli altri esemplari presenti in questa selezione, il piatto è dipinto a policromia e mostra una scena istoriata.

La giovane Dafne è raffigurata da sola mentre si sta tramutando in un albero di alloro: un cesto di foglie le ricopre il capo, quasi fosse un'erma decorativa, ma la trasformazione è più evidente nelle mani che si stanno mutando in rami fogliati, mentre l'espressione del volto è impassibile, quasi indifferente. Tutto intorno si estende un paesaggio roccioso dominato sullo sfondo, sulla cima di un colle, da una torre isolata e, più lontano, da una città fortificata che si specchia in un lago. La tesa mostra una ghirlanda d'infiorescenze, ognuna originata da gruppi di tre bacche gialle e terminante in un frutto verde puntinato di giallo, chiuso tra foglie blu arricciate. La policromia del decoro spicca sul fondo smaltato di bianco della tesa, in contrasto con la monocromia della scena centrale, vivacizzata appena dal colore di un serto di foglie che circonda la vita della protagonista. Il retro, coperto con una vetrina piombifera, mostra un rapido decoro costituito da tre larghe spirali dipinte con pennellate blu molto diluite.

Il motivo decorativo della tesa è poco utilizzato: lo ritroviamo, con modalità stilistiche appena differenti, in un vasetto dalla foggia tipicamente derutese, conservato nella collezione Chigi Saracini di Siena¹, nel quale il decoro ha un andamento a girali fogliati con corolle e bacche realizzate in forma più aperta. Carmen Ravanelli Guidotti analizzando l'opera suggerisce una possibile diversificazione della scelta decorativa nei manufatti ceramici a seconda che si trattasse di esemplari da rifinire a lustro o semplicemente a policromia. Tuttavia, mentre le girali del piccolo vaso sono prossime a quelle comunemente visibili sulle tese dei piatti da pompa della città umbra di Deruta, nel nostro esemplare si sviluppano in una corona continua, molto serrata e con modalità stilistiche ben caratterizzate: di contro, l'inusitata scelta cromatica è molto simile.

Ancora più notevole è la comparazione con il piatto con *Ercole e Anteo* del Metropolitan Museum of Art, recentemente esposto in un'importante mostra fiorentina². Il confronto con il nostro mette in evidenza apprezzabili parentele: la modalità nel dipingere il cielo e le nuvole come piccoli monticelli in un campo riempito a linee parallele; l'uso di un tratto grafico sottile in monocromia blu; il contrasto coloristico così marcato tra tesa e cavetto; ed infine il paesaggio roccioso, di gusto gotico. Proprio quest'ultima caratteristica ci porta a considerare una cronologia precoce: ma si tratta semplicemente di una proposta, dato l'esiguo numero di confronti fino ad ora analizzati.

¹ RAVANELLI GUIDOTTI 1992, pp. 10-11 n. 28.

² RASMUSSEN 1989, pp. 54-55 n. 32; MAZZOTTI in MARINI 2012, pp. 166-167 n. 1.

PIATTO

DERUTA, SECONDA METÀ SECOLO XVI

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, rosso ferraccia, giallo, arancio, verde rame in due toni, giallo antimonio, bistro e tocchi di manganese.

Alt. cm 8; diam. cm 38,2; diam. piede cm 13,3.

Sul retro tracce di etichetta con numero stampato ..61..

DISH

DERUTA, SECOND HALF OF 16TH CENTURY

Earthenware, painted in cobalt blue, iron red, yellow, orange, antimony yellow, two tones of copper green, bistro and touches of manganese.

H. 8 cm; diam. 38.2 cm; foot diam. 13.3 cm.

On the back, remains of printed label 61.

€ 10.000/15.000 - \$ 11.000/16.500 - £ 7.000/10.500





L'esemplare mostra la caratteristica forma dei piatti da pompa con 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, per consentirne l'esposizione. La foggia è quella tipica delle produzioni derutesi, destinata ad accogliere i celeberrimi ritratti di belle donne, stemmi nobiliari o soggetti importanti, come le immagini di santi e di eroi, in questo caso dipinti a policromia con tecnica a risparmio su fondo maiolicato bianco. Il retro è ricoperto da uno spesso strato di bistro con un sottile velo di vetrina.

Il decoro mostra un soldato, con elmo e armatura, seduto su una roccia erbosa mentre indica con la mano destra un punto in lontananza, e sostiene, con la sinistra, un'alabarda appoggiata alla spalla; una lunga spada pende al suo fianco. La scena è compresa in un paesaggio con quinte di alberi e rocce chiuso all'orizzonte da una città turrata, che compare dopo una serie di avallamenti dal profilo arrotondato. Intorno, su rocce sparse, spiccano fioretti colorati dallo stelo sinuoso.

La tesa è decorata da un motivo a ghirlanda stilizzata con palmette e infiorescenze, che spicca su un fondo di colore giallo arancio molto carico.

Il piatto trova numerosi riscontri in molte raccolte: quelli conservati nel Museo Regionale della Ceramica di Deruta, coerenti per decorazione della tesa e per stile pittorico¹, ci spingerebbero ad avvicinare l'opera in esame

all'ambito della bottega Mancini, attiva a Deruta alla metà circa del secolo². Tuttavia il confronto con opere particolarmente vicine per impostazione decorativa della tesa, una con un cavaliere con cappello piumato che mostra un paesaggio stilisticamente coerente con il nostro, conservata al Museo Duca di Martina a Napoli³; e un'altra decorata da un guerriero in armatura, raffigurato a mezzo busto⁴, dimostra analogie stilistiche molto marcate, al punto che, se accostati ad altri esempi, si è portati a pensare all'esistenza di una bottega produttiva coerente. La datazione proposta da Luciana Arbace per l'opera del museo napoletano, unitamente allo stile decorativo, ci incoraggia a pensare a una ripetizione, ormai tradizionale, di motivi più antichi, spostando la datazione di qualche decennio, fino alla seconda metà del secolo.

Il confronto infine con un piatto conservato al Museo di arti decorative di Lione⁵ nel quale compare una figura di giovane con un violino ci porta a ritenere l'opera in esame più coerente con le produzioni più tarde della bottega che, pur mantenendosi ad alto livello, tendono a ripetere i decoro del maestro in modo più seriale. La datazione proposta da Carola Fiocco e Gabriella Gherardi per questo esemplare si basa sull'affinità del decoro della tesa con un piatto del Museo di Amburgo⁶ nel quale compare lo stemma del papa Giulio III il cui pontificato si svolse dal 1550 al 1555.

¹ BUSTI COCCHI 1999, pp.193 e 195 nn. 83 e 85; p. 196 n. 87, nel quale riscontriamo affinità nel dipingere il paesaggio di sfondo abitato da città turrate, alcuni dettagli della tesa, ma anche lo stile nel delineare la figura e infine i dettagli dei fiori che spiccano cadenti dalle rocce, ci conforterebbero nell'attribuzione

² Per un accurato approfondimento sulla bottega Mancini e adeguata storia degli studi si rimanda a quanto scritto in FIOCCO-GHERARDI 1984, pp. 403-416.

³ ARBACE 1997, n. 44

⁴ GIACOMOTTI 1974, p. 147 n. 496, che pure nota il colore rosso molto carico, e propone secondo la tradizione una datazione alla prima metà del secolo.

⁵ FIOCCO-GHERARDI 2001, p. 54 n. 88 e bibliografia relativa.

⁶ Inv. 1905 in Rasmussen 1984, pp. 153-154 n. 113.





TONDINO STEMMATO

FAENZA, 1525-1530 CIRCA

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

Alt. cm 5; diam. cm 24; diam. piede cm 7.

Sul retro, sotto il piede, è delineato un rombo tagliato, intersecato da una croce.

ARMORIAL PLATE (TONDINO)

FAENZA, C. 1525-1530

Earthenware, covered with a 'berettino' glaze and painted in light yellow, turquoise, green, red, and white highlights
H. 5 cm; diam. 24 cm; foot diam. 7 cm.

On the back, beneath the base, a mark with a diamond intersected by a cross.

€ 20.000/25.000 - \$ 22.000/27.500 - £ 14.000/17.500





Il piatto, o tondino, ha un profondo cavetto e una larga tesa appena obliqua, è integralmente ricoperto da smalto "berettino" spesso di colore azzurro intenso e poggia su un piede ad anello appena accennato. Il decoro mostra uno stemma, al centro del cavetto, racchiuso in un medaglione che è a sua volta incorniciato da una fascia decorata in bianco su fondo azzurrato. Lo stemma è dipinto in piena policromia con fondo giallo e branca d'orso che stringe una zampa di capriolo, attorniato da tre stelle rosse. Sopra lo stemma, racchiuso in cartiglio, un amorino e intorno tra sottili nastri sinuosi le lettere in caratteri capitali "P.G."

Sulla tesa si estende una decorazione "a groppi", associata a un motivo "a rabesche" in bianco su azzurro. Sul *verso*, all'interno del piede, si registra la presenza di un rombo con croce sovrapposta; tutt'intorno sul retro della tesa si osserva un motivo "alla porcellana".

Un decoro molto simile è riportato su una mattonella da pavimento della Collezione Cora al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza¹ databile attorno al 1530 circa.

Al momento non è stato possibile rintracciare la famiglia committente, ma la qualità dell'opera in esame ci fa supporre che si trattasse di un casato importante².

Il raffinatissimo decoro della tesa s'inserisce nella tipologia delle "vaghezze e gentilezze", secondo una definizione registrata nei documenti faentini sulle esportazioni del 1528³: tale definizione comprende opere cronologi-

camente vicine alla produzione a grottesche.

L'ornato del nostro piatto mostra un'evidente padronanza della tecnica e della sintassi decorativa, sviluppata su un fondo berettino chiaramente recepito. Il decoro, che comprende la ghirlanda fogliata, groppi, rabesche e molti dei motivi ornamentali più raffinati, può essere probabilmente comparato ad altri esemplari ben riusciti, fra tutti il grande piatto pubblicato come esempio da Carmen Ravanelli Guidotti⁴. La scelta della decorazione della tesa e lo stile dello stemma ci portano poi al confronto con un piatto conservato nelle collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra, di dimensioni e decorazione più importanti, databile probabilmente al 1530⁵: l'ornato principale che accomuna i piatti è quello a groppi, ma il nostro è realizzato con un *ductus* estremamente raffinato, tanto da far pensare ad una maggiore vicinanza ai piatti a grottesche e, soprattutto, che sia ancora legato alla decorazione bianco su bianco, qui declinata su un fondo berettino chiaro e associata a un blu cobalto distribuito con sapienza, a definire il decoro e a creare idonee ombreggiature con pennellate più o meno diluite.

Il riscontro con opere prettamente faentine per quanto riguarda in particolare lo stile pittorico del groppo, l'alta qualità dello smalto, l'esecuzione dello stemma e dell'amorino che lo sovrasta, molto vicino a quelli delineati nei piatti a grottesche, ci rassicura sulla paternità faentina dell'opera e ci fa propendere per una datazione prossima agli anni '30 del Cinquecento.

¹ BOJANI 1985, p. 58 n. 111.

² Per la committenza e l'importanza della produzione con stemmi araldici che fecero la fortuna delle manifatture faentine della prima metà del Cinquecento, si veda quanto scritto da Carmen Ravanelli Guidotti (RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 300).

³ RAVANELLI GUIDOTTI 1998, pp. 306-309.

⁴ RAVANELLI GUIDOTTI 1998, pp. 331-332 n. 79.

⁵ RACKHAM 1977, pp. 97-98 n. 288 (inv. 1723-1855), di dimensioni più importanti (cm 39 di diametro) e recante l'insegna Medici Strozzi, nel quale il decoro è associato a una ghirlanda già in uso nell'ornato a vaghezze e gentilezze, marcato però col tridente e quindi (GUASTI 1902, p. 215), secondo il Fortnum, di fabbricazione toscana.



COPPIA DI ALBARELLI

FAENZA, 1530-1550 CIRCA

Maiolica dipinta con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno. Smaltati all'interno.

a) *Saladino*: alt. cm 32; diam cm 11,7; diam. piede cm 11;

b) *Soldato romano*: alt. cm 31,2; diam. cm 11,7; diam. piede cm 11,4.

Sul fronte iscrizioni in cartiglio: a) *Rcafo* :minor; b) *S. Cufcute*; e sul retro: a2) *R;qfo*: minor, b2) *S. Cufcute*:

Tutte, con leggera variazione nelle grafia gotica.

A PAIR OF APOTHECARY JARS (ALBARELLI)

FAENZA, C.1530-50

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white; glazed inside

a) *Saladino*: H. 32 cm; diam. 11.7 cm; foot diam. 11 cm.

b) *Roman Soldier*: H. 31.2 cm; diam. 11.7 cm; foot diam. 11.4 cm.

On the front, inscriptions in a cartouche with slight variations of Gothic script: a) *Rcafo* :minor; b) *S. Cufcute* - a2)

R;qfo: minor; b2) *S. Cufcute*.

€ 15.000/20.000 - \$ 16.500/22.000 - £ 10.500/14.000







La forma ripropone la morfologia classica degli albarelli faentini con bocca larga appena estroflessa e collo breve con marcata rastrematura che si ripropone anche nella parte inferiore, il corpo ha forma leggermente troncoconica, con spalla e calice dal profilo angolato.

Lo smalto abbondante presenta microcavillature, ossidi ferrosi e tracce di bruciato sotto il piede, con applicazione di ingobbiatura a crudo per coprire il difetto.

Il decoro, realizzato in due varianti di colore per dare la possibilità di mutare l'aspetto dell'intero scaffale apotecario, prevede l'estensione a tutta la superficie dei vasi con una vivace policromia nei toni del blu e dell'arancio. La spalla e il piede sono decorati con un motivo a piccoli frutti tondeggianti su un ramo sinuoso, delineati in giallo e giallo arancio su fondo verde intenso. Il corpo dei vasi mostra invece un motivo "bifronte a grottesche", con teste di amorini, mascheroni, racemi accartocciati e delfini, presenti simmetricamente sui due lati del contenitore con uno sfondo blu su un lato, e giallo arancio sull'altro. Il decoro è centrato da un medaglione contenente un busto maschile con turbante e scritta in caratteri capitali *SALADI(NO)* nel primo albarello, mentre sull'altro il medaglione, di analoga proporzione, è decorato da un cagnolino in corsa. Sotto il medaglione corre poi un cartiglio con la scritta apotecaria in caratteri gotici *Rcafo:minor(um)*. Nell'altro albarello si ripropone il medesimo decoro, con un busto di soldato romano a variare il protagonista del medaglione; il cartiglio presenta la scritta *S. Cufcute* sempre in caratteri gotici.

Per *ductus* e scelta pittorica i vasi potrebbero essere opera di due mani differenti come si desume dallo stile dissimile nella resa dei dettagli disegnativi e nella loro effettiva realizzazione: più calligrafici e sicuri nell'albarello con Saladino, più diluiti e meno incisivi in quello con ritratto di soldato romano. Ciononostante si pensa a un periodo di produzione coeva e alla destinazione per la medesima farmacia.

Per confronti si veda l'albarello con profili di *Rodamote* e *Carlo* della Wallace



Collection di Londra¹: di dimensioni minori, si distingue per il decoro su fondo berettino, ma rimane affine per morfologia e per stile decorativo. I serafini e le foglie di quercia accartocciate sono delineati con cura e mostrano affinità con le opere in esame.

Altri esemplari di confronto sono conservati nei principali musei italiani e stranieri, tra cui quelli indicati nella scheda di pubblicazione dei nostri albarelli in uno studio sui vasi da farmacia rinascimentali di qualche anno fa². Il decoro sulla spalla e sul calice si trova, in forma di girale con foglie, in un esemplare del Museo di Sèvres, con forma molto rastremata al centro³. I due vasi si distinguono comunque dalla media proprio per la decorazione a grottesche e per l'accorta realizzazione pittorica della stessa.

La coppia di albarelli è transitata sul mercato antiquario nel 1976, pubblicata nel catalogo d'asta in due lotti distinti come opere faentine del XVI secolo⁴.

¹ NORMANN 1976, pp. 121-122 n. c53.

² COLAPINTO-CASATI-MAGNANI 2002, p. 214 nn. 95-96.

³ GIACOMOTTI 1974, p. 313 n. 920 e p. 315 n. 964, ma con decoro a quartieri.

⁴ SOTHEBY'S, Firenze, 22 ottobre 1976, lotti 53-54.

COPPA

FAENZA, BALDASSARRE MANARA, 1539

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo antimonio, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 5,8; diam. bocca cm 25; diam. piede cm 10,5.

Sul retro la data "1539" entro cartiglio in color ocre.

SHALLOW BOWL

FAENZA, BALDASSARRE MANARA, 1539

Earthenware, painted in orange, antimony yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 5.8 cm; mouth diam. 25 cm; foot diam. 10.5 cm.

On the back, the date 1539 in an ochre cartouche.

€ 90.000/120.000 - \$ 99.000/132.000 - £ 63.000/84.000





La coppa presenta un cavetto concavo e tesa alta terminante in un orlo sottile arrotondato; poggia su un piede basso e privo di anello.

La rappresentazione si adatta alla forma del manufatto, assecondandone le curve e le convessità e raffigura un soggetto mitologico ambientato in un paesaggio racchiuso da alberi e quinte di montagne sullo sfondo. Una città turrata si confonde nel paesaggio tra montagne, prati ondeggianti e fiumi. I due protagonisti della scena, Marte e Venere, si affrontano al centro del piatto: Marte appoggiato a un albero, ai cui piedi si scorge Cupido intento a guardare la madre, ritto sulla destra del piatto con la mano alzata ad indicare il cielo dove un amorino appare reggendo nelle mani un arco, probabilmente destinato a Cupido, già armato di faretra. Poco distante due personaggi, intenti a dialogare, sembrano avvicinarsi alla radura in cui si svolge la vicenda.

Lo smalto è steso con abbondanza, i pigmenti trattati con estrema perizia, anche se sul retro sono presenti qualche difetto di cottura e qualche colatura all'orlo.

Il verso è dipinto interamente in ocre con motivo a embricazioni, al centro un cartiglio a fondo bruno marrone con scritta giallo antimonio "1539", intorno al quale risaltano due rami di ulivo.

Si tratta a nostro avviso di un episodio dell'amore tra Marte e Venere di cui ci narra Ovidio nelle *Metamorfosi*¹. Carmen Ravanelli Guidotti, che ha pubblicato l'opera qualche anno fa, pensava invece a Vulcano e Venere, ma a conferma della nostra ipotesi ci sembra di ritrovare una concreta somiglianza del personaggio raffigurato nel nostro piatto con il Marte di una incisione di Giulio Bonasone, con la sola variante del braccio alzato con la spada che pare comunque un attributo più idoneo al dio della Guerra.

La coppa in esame, pur in assenza di firma, si avvicina molto all'opera del maestro faentino, al punto che è stata inserita da Carmen Ravanelli Guidotti nella monografia su Baldassarre Manara². La studiosa conferma l'attribuzione dell'opera al pittore faentino con la prudenza dovuta alla mancanza di verifica autoptica sul pezzo, noto solo per le numerose pubblicazioni³. Di grande interesse, oltre alla ricostruzione della storia collezionistica del pezzo, è il paragone che la studiosa introduce con le opere del "Pittore di Argo", attivo in questo arco cronologico in area marchigiana, non escludendo un'influenza di questo tipo di pittura sul grande artefice faentino ormai giunto alla maturità artistica.

La presenza della data colloca la coppa tra le opere mature di Baldassarre Manara, quando, ormai affermato, tende a firmare o a datare i propri lavori.

Le notizie biografiche su questo celebre pittore sono scarse, ma la sua attività si colloca nella prima metà del XVI secolo. Sappiamo che proveniva da una famiglia di vasari, nota nella città di Faenza. Le attestazioni archivistiche sono scarse e abbiamo notizie dal 1529 fino al 1546-1547, anno supposto della morte⁴.

Il *corpus* di oggetti di Baldassarre Manara è vasto e comprende decine di opere, alcune delle quali conservate nei più importanti musei del mondo. Il confronto stilistico con questi esemplari, nei quali è chiaramente riconoscibile l'impianto disegnativo caratteristico di questo pittore, con contorni definiti e ombreggiature a chiaroscuro ottenute con sapiente dosaggio del pigmento e con una velata sovrapposizione di bianco di stagno, conferma ulteriormente la paternità della coppa.

Altra riprova ci deriva dal marcato linearismo delle figure, impreziosito spesso da un cromatismo brillante, qui sostituito da una gamma cromatica che predilige i colori caldi. comunque rappresentata in alcune opere di confronto, come la coppa con *L'adorazione dei pastori* ora al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza⁵. Anche il soggetto, mitologico, è coerente con le fonti d'ispirazione del Manara.

Stilisticamente il confronto con alcuni dettagli, caratteristici dell'opera del maestro, rafforza ulteriormente l'attribuzione. Si vedano ad esempio il volto di Marte, nel nostro piatto, e quello di profilo dal *San Paolo caduto da cavallo* della coppa conservata nella raccolta di Arti Applicate del Castello Sforzesco a Milano, opera del 1535 circa⁶. Oppure si vedano anche le figure sullo sfondo del nostro piatto, che richiamano la grazia dei due personaggi collocati alle spalle di Giasone nel piatto con *Atalanta e Ippomene* del Fitzwilliam Museum⁷. Il dettaglio della figura femminile e in particolare quello delle mani con l'indice alzato è stato già ampiamente analizzato da Carmen Ravanelli Guidotti in un articolo su "Faenza"⁸.

Infine l'ambientazione con quinte arboree, greti sassosi e ruscelli, con sfondi "a paese" spesso abitati da città turrate circondate o appoggiate a montagne, costituiscono un *corpus* di elementi che ritroviamo nelle opere del pittore faentino⁹.

L'opera compare nel catalogo della vendita della celebre collezione Adda¹⁰, e già nella schedatura operata da Rackham nel 1959¹¹ era attribuita a Baldassarre Manara.

È stata in seguito pubblicata da Giovanni Conti nel catalogo di una mostra tenutasi presso la galleria antiquaria di Milano di Carla Silvestri¹².

La coppa è accompagnata dalla documentazione che ne attesta il passaggio dalla galleria milanese alla collezione dove è stata fino a oggi custodita.

¹ Ovidio, *Metamorfosi*, IV, vv. 167-189 Venere, moglie di Vulcano, si innamora di Marte e con lui tradisce il marito. Il Sole scopre l'adulterio e lo rivela a Vulcano. Questi, infuriatosi, si vendica costruendo una rete invisibile, da legare attorno al letto. I due amanti, colti in flagrante durante il loro incontro, sono intrappolati. Vulcano chiama tutti gli dei a raccolta per essere testimoni del fatto e umiliare i due amanti, liberati in seguito solo grazie all'intercessione di Nettuno.

² RAVANELLI GUIDOTTI 1996, p. 222 n. A2.

³ Nella pubblicazione il piatto è riprodotto capovolto rispetto all'originale.

⁴ RAVANELLI GUIDOTTI 1990, pp. 90-91: nel primo atto notarile Baldassarre Manara è chiamato a testimone in una causa, riguardo alla morte invece abbiamo notizia da un altro documento in data 20 giugno 1547 nel quale la moglie è definita come "olim uxor".

⁵ RAVANELLI GUIDOTTI 1996, n. 31.

⁶ RAVANELLI GUIDOTTI in AUSENDA 2000, pp. 118-119 n. 114.

⁷ RAVANELLI GUIDOTTI 1996, pp. 142-144 n. 12 fig.12g.

⁸ RAVANELLI GUIDOTTI 1991, tav. XXXVIII.C.

⁹ RAVANELLI GUIDOTTI 1996, figg.10f,10g,11f/g/i o la tipologia della città nelle figure 13b/c.

¹⁰ ADDA SALE 1965.

¹¹ RACKHAM 1959, n. 301.

¹² CONTI 1984, scheda 34.





CRESPINA

FAENZA, TERZO QUARTO DEL SECOLO XVI

Maiolica dipinta in policromia con giallo, giallo arancio, blu di cobalto, verde rame, bruno di manganese.
Alt. cm 5,8; diam. cm 24,8; diam. piede cm 9,5.

MOULDED BOWL (CRESPINA)

FAENZA, THIRD QUARTER OF 16TH CENTURY

Earthenware, covered on the back with a crackled white glaze with a light-bluish tinge and painted in yellow, orange-yellow, cobalt blue, copper green, and manganese.
H. 5.8 cm; diam. 24.8 cm; foot diam. 9.5 cm.

€ 5.000/7.000 - \$ 5.500/7.700 - £ 3.500/4.900







Coppa con umbone centrale rilevato, tesa baccellata a conchiglia e orlo sagomato. La coppa poggia su alto piede, tagliato all'altezza dell'orlo, che risulta pertanto dritto e non aggettante. La forma, altresì nota come "crespina" dall'andamento ondulato dell'orlo, è decorata a policromia sulla tesa con motivo "a quartieri" con settori di forma romboidale, alternati a piccoli petali, disposti simmetricamente attorno all'umbone centrale, che mostra entro una cornice poligonale un amorino in un paesaggio montuoso.

Entro le riserve sono dipinti tralci fogliati, foglie stilizzate e delfini su fondo arancio, verde e blu. Sul retro un motivo a corolla nei colori blu e giallo arancio si dispone simmetricamente a ornare le pareti della coppa.

Si tratta di una crespina "a quartieri", tipica della produzione faentina, che ebbe grande successo intorno alla metà del Cinquecento. I capisaldi cronologici di questa produzione ci derivano da esemplari datati, e sono stati ampiamente studiati da Carmen Ravanelli Guidotti nel *Thesaurus*¹ della maiolica di Faenza: si tratta di esemplari che vanno dal 1538² fino al 1547³. Questa tipologia decorativa perdura parallelamente all'insorgere della

moda dei "bianchi" ed è rappresentata insieme con le coppe compendiarie nelle principali botteghe e almeno fino al 1575 nella bottega Utili⁴.

Numerosi sono gli esemplari di confronto: simile per impostazione la coppa della collezione del Banco di Sicilia⁵, che sottolinea la tematica amatoria del decoro con la scritta *non la lassa*, che sottintende la frase *Amor non la lascia*, ma anche la coppa del Museo del Louvre con un amorino in corsa⁶ o quella del Museo di Sèvres con variante di forma e disposizione del decoro⁷. Un'altra crespina con un putto inserito in un paesaggio "già di gusto compendiaro" è conservata al Victoria and Albert Museum⁸ e, se accostata alla nostra, mostra una disposizione della cromia invertita con predominanza di arancio rispetto alla maggiore concentrazione di blu di cobalto nei "quartieri" del nostro esemplare.

Ci pare infine di ravvisare una particolare vicinanza stilistica nella crespina con putto nell'umbonatura centrale del Museo Civico di Pesaro, già pubblicata come esempio del genere "a quartieri" nel volume sulla maiolica in Italia di Giovanni Conti⁹.

¹ RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 378 n. 94.

² Crespine del Museo Correr di Venezia.

³ La crespina del Museo Civico di Pesaro (MANCINI 1979, n. 198).

⁴ RAVANELLI GUIDOTTI 1998, pp. 379-380 n. 95.

⁵ RAVANELLI GUIDOTTI in AUSENDA 2010, p. 126 n. 47.

⁶ GIACOMOTTI 1974, n. 952.

⁷ GIACOMOTTI 1974, n. 954.

⁸ RACKHAM 1977, p. 314 n. 935 (inv. 1807-1855).

⁹ CONTI 1973, n. 190.



CRESPINA

FAENZA, TERZO QUARTO DEL SECOLO XVI

Maiolica dipinta in bicromia con azzurro e giallo su smalto bianco in un ricco e spesso strato.
 Alt. cm 7,5; diam. cm 29; diam. piede cm 15
 Sul retro iscrizione VR AF sormontata da omega, delineata in blu con tratto molto calligrafico.

MOULDED BOWL (CRESPINA)

FAENZA, THIRD QUARTER OF 16TH CENTURY

Earthenware, covered with a thick white tin glaze and painted in light blue and yellow.
 H. 7.6 cm; diam. 31 cm; foot diam. 14 cm.
 On the back, inscription in blue VR AF surmounted by omega.

€ 6.000/8.000 - \$ 6.600/8.800 - £ 4.200/5.600





La coppa ha un umbone centrale rilevato, tesa baccellata a mascheroni e orlo sagomato. Poggia su alto piede appena aggettante. La forma a "crespina"¹ è simile a quella dell'esemplare che segue (lotto 32) dal quale si distingue per la sagomatura, modellata con mascheroni, poco leggibili per l'alto spessore dello smalto, al posto delle conchiglie.

Il decoro, realizzato secondo i dettami dello stile compendiario, utilizza pochi colori standardizzati: blu, giallo e giallo arancio su uno spesso smalto bianco e lucente, volutamente scelto come colore che maggiormente richiama l'argento. Questo deriva proprio dal progetto produttivo del periodo, che trae a stampo le forme mutuandole direttamente dai modelli metallici; idea che perdurerà per tutto il secolo.

L'opera mostra al centro dell'umbone uno stemma con leone rampante delineato in giallo arancio su fondo giallo antimonio più chiaro². Sulla tesa, a completamento dell'ornato, corre una ghirlanda di fioretti a campanula dalla foglia arrotondata e foglie, collegati fra loro da una girale sottile dipinta in blu. I pigmenti sono applicati in abbondanza fino a ottenere quasi un effetto di rilievo nelle parti in giallo ferraccia utilizzato per simulare il rosso.

Le cavillature sottilissime presenti nello smalto ne denunciano lo spessore volutamente abbondante, indice di un prodotto particolarmente ricercato, come confermato dall'apposizione sul retro, sotto il piede, della sigla *VR AF* sormontata da omega. È questa la sigla attribuita alla bottega di Virgiliotto

Calamelli che sappiamo attiva dal 1531 al 1579, per circa nove anni dopo la morte del maestro³.

Interessante al fine della comprensione di questa tipologia di opere l'elenco della produzione della bottega, *Descriptio*, in data 1556, dal quale si evince come la tipologia compendiaria fosse molto rappresentata nella produzione della bottega e ci "dia la misura della solidità e dell'ampiezza della bottega Calamelli"⁴. Il repertorio della bottega Calamelli è molto diversificato e comprende busti all'antica, amorini, figure di guerriero, ma anche raffigurazioni istoriate, più o meno complesse fino all'istoriato policromo vero e proprio.

La raffigurazione degli stemmi nobiliari s'inserisce appieno in questo repertorio e alcuni esemplari con questo tipo di decoro sono stati pubblicati nel volume monografico sui *Bianchi di Faenza* di Carmen Ravanelli Guidotti: ad esempio la crespina, di foglia più semplice, con stemma del vescovo Annibale Grassi, e quella con uno stemma non identificato, sormontato da cherubino⁵.

L'emblema qui riprodotto, che raffigura un leone in campo giallo, è di difficile identificazione ma potrebbe essere riferito, in via del tutto ipotetica, alla famiglia Cenami di Lucca⁶.

La coppa, per forma, importanti dimensioni e impostazione decorativa, oltre alla presenza della marca, potrebbe a nostro avviso essere inserita nella produzione della bottega attorno agli anni 1556 circa.

¹ Tra le forme del compendiario la crespina in alcuni inventari è citata come "tacce de frute".

² I colori raffigurati sono invertiti rispetto allo stemma della famiglia faentina dei Cantoni, che mostra un leone giallo in campo rosso (RAVANELLI GUIDOTTI 1996, p. 250 n. 59).

³ RAVANELLI GUIDOTTI 1996, pp. 78-91.

⁴ RAVANELLI GUIDOTTI 1996, p. 85.

⁵ RAVANELLI GUIDOTTI 1996, pp. 110 e 114 nn. 11 e 13.

⁶ Si tratta di una delle famiglie più importanti della cittadina toscana. A partire dal secolo XIV a loro attività si prolunga fino almeno al secolo XVII con grande fortuna commerciale e politica tra la Toscana, Francia e Fiandre.





CRESPINA

FAENZA, TERZO QUARTO DEL SECOLO XVI

Maiolica dipinta in bicromia con azzurro e giallo su smalto bianco.

Alt. cm 7,5; diam. cm 29; diam. piede cm 15.

Sotto il piede n. 299 dipinto in rosso.

MOULDED BOWL (CRESPINA)

FAENZA, THIRD QUARTER OF 16TH CENTURY

Earthenware, covered with a white tin glaze and painted in light blue and yellow.

H. 7.5 cm; diam. 29 cm; foot diam. 15 cm.

Beneath the base, number 299 hand-written in red.

€ 6.000/8.000 - \$ 6.600/8.800 - £ 4.200/5.600









La coppa ha un umbone centrale rilevato, tesa baccellata a conchiglie e orlo sagomato. Poggia su alto piede appena aggettante. La forma a “cre-spina” ricorda quella dell’esemplare precedente (lotto 31) da cui si distingue per la maggior leggibilità dello stampo attraverso lo smalto bianco spesso, ricco e lucente, che vede affiancati alle conchiglie dei bei mascheroni a rilievo distribuiti lungo l’orlo.

In comune con il lotto precedente anche il decoro con i colori tipici del cosiddetto “periodo compendiario”, che ha portato gran fama alle botteghe della città romagnola.

L’opera mostra al centro dell’umbone una figura femminile che avanza sostenendo una colonna e sullo sfondo un paesaggio montano di grande impatto. La figura è attornata da una decorazione a mazzi di foglie sparsi disordinatamente sulla tesa salvo alcuni ciuffi fogliati, di colore azzurro collocati in quattro punti simmetrici.

Si tratta della rappresentazione della Forza, secondo la raffigurazione cristiana, che la vede come una virtù vincitrice sull’istinto brutale e sulle false divinità. La sua personificazione è una donna recante una colonna, di solito

spezzata, con riferimento alla vicenda di Sansone, distruttore del tempio¹.

Un primo confronto ci viene fornito da una coppa della bottega Enea Utili², nella quale si scorge una figurina maschile che avanza con passo svelto. L’opera, diversa per stile pittorico, ci fornisce un’idea della sintassi decorativa in uso nella bottega faentina, con ciuffi di fiori sparsi sulla tesa. Assai simile invece il decoro secondario che leggiamo sui vasi da farmacia, raggruppati da Carmen Ravanelli Guidotti attorno ai due albarelli del Museo Internazionale della Ceramica di Faenza ancora non ascritti a una bottega certa e databili alla fine del secolo³. Non riscontriamo invece alcuna somiglianza stilistica nelle figure principali, che mostrano uno stile molto caratterizzato, in contrasto con la nostra figurina che è invece tradizionale e delicata, nonostante la forza decorativa del paesaggio di sfondo.

L’impostazione del decoro, le modalità stilistiche, la grande qualità tecnica sia dello stampo sia della qualità dello smalto e la ricercatezza nell’impostazione del decoro ci confermano, comunque, la provenienza di quest’opera da una bottega faentina della seconda metà del XVI secolo.

¹ Giudici, 16, 29

² RAVANELLI GUIDOTTI 1996, p. 244 n. 56, ora conservata alla Pinacoteca di Varallo Sesia (ANVERSA 2004, p. 102 n. 42).

³ RAVANELLI GUIDOTTI 1996, pp. 368-371 n. 94..



DUE "BELLE" DI CASTEL DURANTE
DA UNA COLLEZIONE PRIVATA ROMANA



COPPA

CASTEL DURANTE, 1535

Maiolica, dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 5,5; diam. cm 23; diam. piede cm 12.

Sul fronte entro cartiglio in caratteri capitali *BATISSTA*.

SHALLOW BOWL

CASTEL DURANTE, 1535

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 5.5 cm; diam. 23 cm; foot diam. 12 cm.

On the front, in a cartouche, inscription in capital letters *BATISSTA*.

€ 30.000/40.000 - \$ 33.000/44.000 - £ 21.000/28.000





La coppa ha cavetto concavo con tesa alta terminante in un orlo sottile arrotondato e larga tesa appena inclinata. Poggia su un piede alto dall'orlo appena estroflesso.

Il ritratto nel piatto è realizzato di fronte: la giovane donna indossa una camicetta plissettata chiusa al collo da un gallone ricamato, e s'intravede appena un bustino giallo ocra chiuso sul seno da un laccio. Lo sguardo è rivolto verso il basso e la piccola bocca è chiusa. I capelli, raccolti sulla nuca, sono trattenuti da un nastro arancio dal quale scendono alcuni sottili nastri che cadono a lato del volto.

Dietro il ritratto appare un cartiglio che si srotola sinuosamente e che reca la scritta *BATISSA*.

Anche questa coppa, come quella che segue (lotto 34), appartiene alla tipologia delle "belle" e condivide anche il confronto con l'esemplare del Museo di Arti Decorative di Lione¹. La grande perizia tecnica nella stesura dei colori è ben esemplificata nel modo di eseguire i nastri che scendono dal capo, sono assai sottili e realizzati a risparmio rispetto al blu dello sfondo, che è steso con pennellate parallele molto fitte e continue. La perizia dell'autore ben si evince anche dalla stesura di sottili tocchi di bianco di

stagno, a dare luce ai tratti del volto.

Il confronto più prossimo alla nostra coppa ci deriva da un esemplare morfologicamente affine, oggi conservato al Victoria and Albert Museum², nel quale il ritratto femminile, raffigurato di fronte, è decorato a lustro metallico in un tono giallo oro: la coppa è attribuita a Castel Durante, inserita tra le opere lustrate a Gubbio³ in un ambito cronologico compreso tra il 1535 e il 1540, e reca alle spalle della "bella" la scritta *amaro chi me amara*. Lo stile delle due figure è, a nostro avviso, sovrapponibile, salvo alcuni particolari nella scelta della raffigurazione, di fronte e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, e l'applicazione del lustro che, oltre a lumeggiare il ritratto, si estende nella scritta e decora lo sfondo blu con stelle. Coincide anche la rappresentazione della veste e del sottile nastro, che scende dalla larga fascia sull'acconciatura, e la forma dell'orecchio. Vicina a questa sensibilità anche la coppa con la frase *Aura che con li ocie et acende il sole* conservata al Louvre⁴.

La coppa è stata esposta alla mostra culturale "Belle, bellissime su maiolica" tenutasi a Verona parallelamente alla V Biennale antiquaria *Tesori dal tempo* nella primavera del 2001⁵.

¹ GHERARDI-FIOCCO 2001, p. 207 n. 141.

² RACKHAM 1977, p. 237 n. 716 (inv. 8886-1863).

³ Una più recente ipotesi suggerisce che fossero i lustratori eugubini a spostarsi nel ducato per lustrare le opere e non il contrario (FIOCCO-GHERARDI 2007).

⁴ GIACOMOTTI 1974, p. 246 n. 811.

⁵ "Ceramica Antica" XI, n. 4, 2001, p. 6.



COPPA

CASTEL DURANTE O URBINO E DUCATO, 1540 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 6; diam. cm 22; diam. piede cm 10,5.

Sul fronte entro cartiglio in caratteri capitali *LUCIA. BE[LLA]*.

SHALLOW BOWL

CASTEL DURANTE OR URBINO AND URBINO DISTRICT, C.1540

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 6 cm; diam. 22 cm; foot diam. 10.5 cm.

On the front, in a cartouche, inscription in capital letters *LUCIA. BE[LLA]*.

€ 28.000/35.000 - \$ 30.800/38.500 - £ 19.600/24.500







La coppa presenta corpo concavo con tesa alta terminante in un orlo sottile arrotondato e poggia su un piede basso.

Sul fronte un bel ritratto femminile di faccia, alle spalle del quale si snoda un cartiglio che reca la scritta *LUCIA. BE[LLA]*, a indicare il nome della protagonista. La giovane donna è dipinta con il volto verso lo spettatore, il busto è compresso nel piatto e indossa un peplo all'antica, drappeggiato e fermato sulle spalle, appena visibili attraverso i panneggi, da due fermagli rotondi di color verde. Lo sguardo è rivolto a sinistra, la bocca chiusa e atteggiata a un sorriso un poco trattenuto; attraverso la folta capigliatura di colore fulvo, raccolta in una morbida acconciatura sul capo, si scorge un orecchio.

La coppa appartiene alla tipologia delle "belle", utilizzate com'è noto per celebrare le future spose da parte del promesso, o come dono di fidanzamento.

Questa coppa trova numerosi confronti in collezioni private e pubbliche: fra queste indichiamo quella con figura femminile del Victoria and Albert Museum¹, il bel ritratto di *Girolama* in una coppa conservata al Museo del Louvre, anche se forse più leggero, rispetto alla coppa in esame, nel tratto e soprattutto nel modo di trattare la capigliatura e anche la coppa con ritratto di *Bartolomea* del Metropolitan Museum of Art di New York, databile

attorno agli anni 1525-1530, che condivide con il nostro esemplare la resa dello sguardo e alcune caratteristiche tecniche².

Particolarmente vicino per il modo di trattare l'incarnato con tecnica di velature di bianco su bianco, bistro e tocchi di arancio, per la resa degli occhi con l'interno sottolineato da una zona rosata e le ombreggiature sottilissime in bianco, ma anche per i capelli raccolti sulla nuca e altro ancora, è il frammento di coppa conservato al Bargello a Firenze e datato 1546³.

Non lontano dal nostro ritratto è quello di *Dianora bella* del Museo di Arti Decorative di Lione⁴, simile per l'impostazione del ritratto che interessa l'intera coppa, per la sapiente capacità tecnica nella resa dell'incarnato, per il modo di sottolineare il naso solo nella parte terminale lasciando al gioco cromatico il compito di delinearne la forma e infine per il medesimo modo di far cadere alcuni ciuffi arricciati tratteggiati con un sol tocco di pennello. Anche alla luce di questi confronti ci sembra pertanto corretto inserire quest'opera nella produzione durantina della metà circa del secolo XVI.

La coppa è stata esposta alla mostra culturale "Belle, bellissime su maiolica" che si tenne a Verona parallelamente alla V Biennale antiquaria *Tesori dal tempo* nella primavera del 2001⁵.

¹ RACKHAM 1977, p. 186 n. 554 (Inv. 8930-1863), per il quale viene indicata una produzione durantina e una datazione attorno al 1530 circa.

² Lehamann Collection, inv. 1975.1.1103.

³ CONTI 1971, n. 466.

⁴ GHERARDI-FIOCCO 2001, p. 207 n. 141.

⁵ "Ceramica Antica" XI, n. 4, 2001, p. 6.



MATTONELLA DA PAVIMENTO DELLO STUDIOLO DI ISABELLA D'ESTE

PESARO, BOTTEGA DI ANTONIO FEDELI (1493-1494)

Terracotta smaltata sul fronte e decorata in manganese nei toni del nero e del bruno violaceo, giallo ocra e blu di cobalto.

Cm 23,5x23,5x4,5.

FLOOR TILE FROM THE STUDIOLO OF ISABELLA D'ESTE

PESARO, WORKSHOP OF ANTONIO FEDELI, 1493-94

Earthenware, glazed on the front and painted in blackish manganese, manganese purple, ochre yellow, and cobalt blue.

23.5 x 23.5 x 4.5 cm.

€ 1.500/2.000 - \$ 1.650/2.200 - £ 1.050/1.400



La mattonella ha forma quadrata e buono spessore, il fronte è smaltato e decorato. Al verso è presente un profondo solco a forma di cerchio, espediente, questo, utilizzato per far asciugare prima la mattonella, per alleggerirla nel trasporto e per assicurarne un miglior ancoraggio al momento della posa.

La decorazione mostra un sole i cui raggi s'intrecciano a un cartiglio svolazzante che reca la scritta in blu di cobalto *PER UNDIXIR* in caratteri capitali: la profondità delle pieghe del cartiglio è ben realizzata grazie a sottili righe di ombreggiatura.

Il sole è dipinto in bruno di manganese, con un volto antropomorfo che s'intravede tra le larghe pennellate di manganese, che danno spessore alla sfericità dell'astro. Anche i raggi hanno uno spessore tridimensionale, sono a forma di cono e dipinti in giallo ocra e bruno di cobalto; intorno il calore irradiato è realizzato con elementi sinuosi. Lo smalto è povero e friabile, color crema, e mostra difetti di cottura, bolliture e puntature.

La mattonella appartiene a una serie assai celebre, oggi custodita tra i principali musei del mondo¹, coerente per materia, dimensioni e decoro.

Le mattonelle, di grande qualità artistica, appartenevano al pavimento che Giovanni Sforza fece realizzare per il cognato Francesco II Gonzaga e per la moglie Isabella d'Este per un camerino della Villa di Marmirolo². Dai documenti d'archivio sappiamo che Giovanni Sforza, signore di Pesaro, aveva ordinato una

grande quantità di mattonelle "quadrelle" secondo i desideri della cognata, che aveva precedentemente inviato il disegno del progetto decorativo³. Le "quadrelle" arrivarono da Pesaro l'1 giugno e il 9 luglio del 1493 erano già in posa, come si evince da una lettera di Isabella d'Este, che ringrazia entusiasta il cognato.

Il pavimento reca le imprese dei Gonzaga e costituisce, anche grazie al corredo documentario che le accompagnano, un elemento cardine per gli studi sulla cultura del periodo.

La mattonella in oggetto riporta il motto *PER UN*

DIXIR, motto di Ludovico II, e anche le altre mattonelle della serie raccontano la storia dei Gonzaga attraverso le loro imprese: i leoncini di Boemia alludono al titolo conquistato dal Marchese Gianfrancesco nel 1433; la tortora sul nido e il motto *VRAI AMOUR NE SE CHANGE*, unitamente alla mattonella con il sole, si riferiscono al Marchese Ludovico; la cerva con il motto *BEDERCRAFT* si riferisce a Francesco I (1382-1407); lo scoglio con il diamante e il motto *AMUMOK* è stato interpretato come omaggio a Francesco I. E infine le imprese più antiche: il cane vigilante, la museruola con il motto *CAUTIUS*, la manopola con *BUENA FÈ NON ES MUDABLE* in diverse versioni.

Lo studiolo di Isabella fu uno dei luoghi più preziosi del Rinascimento, ricco di opere artistiche realizzate dai più valenti autori del periodo. John Mallet ipotizza che anche l'autore dei disegni delle mattonelle dovesse appartenere al fortunato circolo culturale della Marchesa Isabella d'Este⁴.

La bottega di produzione ci sarebbe invece nota grazie a una lettera datata 7 maggio 1496, nella quale Antonio Fedeli invia un sollecito per il pagamento per altri "quadri" che aveva dovuto realizzare, non sappiamo se come i precedenti, ma comunque per una nuova produzione⁵.

Una recente analisi della documentazione parrebbe comunque confermare l'ipotesi della produzione nella bottega di Antonio Fedeli. Nella lettera ad Isabella d'Este il boccalaro si rivolge con un certo grado di confidenza, forse consentito per una vicinanza di parentela con l'erudita Cassandra

Fedeli, allora presente nell'entourage della Marchesa⁶, comunicandole di "aver fatto principiar li dicti quadri", un'opera di bottega quindi.

Lo studiolo fu smembrato tra il 1519 e il 1520, dopo la morte del marchese Francesco II, per far posto ai nuovi appartamenti per la sposa di Federico Gonzaga: il nuovo progetto, ad opera di Giulio Romano, trasformò radicalmente la villa con il trasferimento dei gabinetti di Isabella d'Este nell'appartamento noto come "la Grotta": i pavimenti furono modificati con un nuovo ornato ad ottagoni di produzione veneta⁷.



¹ Al Victoria and Albert Museum di Londra (RACKHAM 1977, p. 62 n. 193, inv. 334-1903); al Jacquemart André e al Louvre di Parigi (OA6342 a-f); a Firenze (GIACOMOTTI 1974, pp. 44-46); al Fitzwilliam Museum (inv. C61-1927; POOLE 1995, n. 357); al Kunst und Gewerbe Museum di Amburgo (inv. 1908-7 in RASMUSSEN 1984, pp. 66-67). John Mallet ricorda la presenza di circa 40 mattonelle presenti nella collezione Portioli a Mantova (MALLET 1981, p. 173) e a Milano (BISCONTINI UGOLINI in AUSENDA 2000, pp. 239-243 nn. 249-256).

² PALVARINI-GOBBIO-CASALI 1987.

³ VANZOLINI 1879, vol. I, p. 240.

⁴ MALLET 1992.

⁵ PALVARINI-GOBBIO-CASALI 1987, p. 156. È un elemento indiziario, non certo, ma assai probabile, data la provenienza del dono da Pesaro, dove la bottega dei Fedeli era tra le più importanti del periodo, documentata tra il 1458 e il 1508. Per un elenco aggiornato della documentazione d'archivio si veda CIARONI 2004, pp. 222 e segg., e pp. 97-117 per un inquadramento più dettagliato sui Fedeli.

⁶ CIARONI 2004, p. 54.

⁷ Forse per la scomparsa di Antonio Fedeli a Pesaro o forse più probabilmente per il mutare del panorama politico e dei rapporti tra Mantova e Urbino: i Della Rovere erano in quel frangente in esilio per volere di Papa Leone X.



TONDINO

DUCATO DI URBINO, 1525-1530

Maiolica dipinta in policromia nei toni del giallo, blu, verde, bianco.

Alt. cm 2,6; diam. cm 21,6; diam. piede cm 5,8.

Sul retro una piccola etichetta con la scritta in corsivo 2.3.36 *This is property of Mrs Jean Douglas ER*, un'etichetta scritta in inchiostro 5892 e un'altra etichetta con n. 48 a stampa.

ARMORIAL PLATE (*TONDINO*)

URBINO DISTRICT, 1525-30

Earthenware, covered with a thick and vitreous glaze and painted in yellow, blue, green, and white.

H. 2.6 cm; diam. 21.6 cm; foot diam. 5.8 cm.

On the back, small label hand-written 2.3.36 *This is property of Mrs Jean Douglas ER*; label hand-written in ink 5892; printed label 48.

€ 15.000/20.000 - \$ 16.500/22.000 - £ 10.500/14.000







Il piatto, poggiante su piede ad anello appena accennato, mostra un cavetto profondo e separato dalla tesa da una sottile linea blu che ne delimita lo stacco. Esso è occupato da uno stemma con cinque monti sormontati da tre fiori di papavero sfioriti in campo giallo, che galleggia in un paesaggio di sfondo con una base verdeggiante all'esergo e alcuni monti appuntiti all'orizzonte, il cielo reso da sottili linee in azzurro diluito, mentre intorno allo stemma svola un nastro piatto con andamento sinuoso. Lo stemma non è stato identificato.



Fig. 1

La tesa è interamente occupata da un motivo "alla porcellana", centrato

nei punti cardinali da quattro cartigli intervallati da un motivo tondeggiante che ricorda un melograno: la decorazione è qui realizzata in monocromia blu di cobalto, che spicca sullo smalto bianco latte. L'orlo è delimitato da due linee concentriche anch'esse blu. Il retro invece non presenta decorazioni.

Il piatto proviene dalla collezione Murray¹ (vedi fig. 1), dove era classificato e collocato tra le opere di Faenza e datato all'incirca al 1525. Nella stessa collezione si nota la presenza di altri piatti stemmati, attribuiti a differenti manifatture, ma alcune di queste opere, per quanto si possa desumere dalla visione fotografica in bianco e nero, sembrano mostrare caratteristiche morfologiche e scelte decorative simili; tra esse un piatto con decoro della tesa a trofei² mostra nel cavetto uno stemma di forma simile al nostro, che poggia su una base collinare e ha sullo sfondo un cielo sfumato. Il piatto è stato a suo tempo attribuito a bottega durantina del 1530 circa.

Il paesaggio di sfondo e la rigida forma dello scudo, decorata da un motivo trilobato sulla cuspidè, accompagnato da nastri svolazzanti, piatti e spesso terminanti in due capi, sono tutte caratteristiche che ci permettono di avvicinare la nostra opera ad altre simili, le quali, però, mostrano tutte scelte decorative della tesa molto differenziate. Tra queste un tondino con tesa decorata in bianco sopra bianco "alla porcellana" del British Museum³ mostra una tecnica decorativa per riempire il fondale dietro lo scudo molto vicina al nostro esemplare: si differenzia per una ulteriore colorazione del cielo con del giallo per rendere una luce se-

rotina. Il piatto è attribuito al Ducato di Urbino attorno al 1530.

Il confronto con un esemplare che mostra una scelta decorativa differente può spiegare l'attribuzione generica ad area urbinata: si tratta di un piatto del Victoria and Albert Museum⁴ con una tesa decorata "alla porcellana", ma su fondo blu e con decoro in lustro rosso, che porta al centro uno stemma di fattura semplice e con sfondo paesaggistico coerente con il nostro; tale piatto è attribuito a Gubbio e datato 1531.

Gli esempi potrebbero essere numerosi, diversificati e di livello stilistico e importanza anche araldica differente, ma comunque ascrivibili tutti all'area del Ducato di Urbino attorno al 1530.

Oltre alla provenienza dalla collezione Murray, già segnalata, aggiungiamo quella indicata sull'etichetta apposta sul retro del piatto, che fa riferimento ad una certa collezione Douglas e forse al 1936.

¹ MURRAY SALE 1929, Firenze, n. 111.

² MURRAY SALE 1929, Firenze, n. 71.

³ THORNTON-WILSON 2009, p. 377 n. 223 ed esemplari di confronto relativi citati in scheda.

⁴ RACHKAM 1977, p. 23 n. 698 (inv. 1731-1855).



NICCOLÒ PELLIPARIO,
FRANCESCO XANTO AVELLI,
GUIDO DURANTINO:
TRE "MAESTRI" AD URBINO
(Lotti 37-39)



COPPA

URBINO E DUCATO DI URBINO, AMBITO DI NICOLA DA URBINO, 1525-1535 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 3,5; diam. cm 25,7.

SHALLOW BOWL

URBINO OR URBINO DISTRICT, CIRCLE OF NICOLA DA URBINO, C. 1525-35

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 3.5 cm; diam. 25.7 cm.

€ 35.000/45.000 - \$ 38.500/49.500 - £ 24.500/31.500







La coppa ha cavetto concavo e tesa bassa, terminante in un orlo sottile e arrotondato. Si presenta priva di piede.

La scena si svolge all'interno di un porticato a pianta centrale, con volte a vela e un'edicola sullo sfondo, pavimentato a grandi lastre quadrate. Al centro della composizione è collocato un altare dalla forma "a candelabro" con ricca decorazione a foglie d'acanto, sul quale è acceso un focolare. Ai piedi dell'altare, un sacerdote barbato sacrifica un animale con una spada dalla lama larga e ricurva. Alle sue spalle un uomo, anch'esso barbato e avvolto in un manto arancio², assiste alla scena, mentre sul lato opposto una donna velata accompagna un fanciullo che sorregge con la mano destra un animale da sacrificare. Sullo sfondo, dietro le architetture, un paesaggio accennato spicca in ombra sul cielo al tramonto.

La composizione richiama, con molte varianti, quella replicata in un'incisione di Marco Dente tratta da un disegno realizzato da Raffaello per le Logge Vaticane e già utilizzata in maiolica presso le botteghe urbinati³.

Una scena di sacrificio, invero più affollata, attribuita alla bottega di Guido Durantino, è conservata al Museo di Berlino⁴ e mostra una figura di vecchio che sacrifica un capro davanti ad un altare, in presenza di un sacerdote con il capo velato e davanti a numerosi personaggi: i modi stilistici sono vicini a quelli della cerchia di Nicola da Urbino.

La nostra coppa era stata attribuita a Nicola Pellipario⁵ da Rackham, che in una lettera al proprietario, datata 24 novembre 1962, scriveva: "Non ci sono dubbi che tu sia il proprietario di un altro lavoro di Nicola Pellipario. Daterei la coppa al 1520 o forse al 1525"⁶. Tale attribuzione è accolta anche da Maria Cristina Villa, che pubblica la coppa come confronto in un articolo su un istoriato inedito di Nicola da Urbino⁷. Nell'articolo vengono raffrontate alcune opere del maestro urbinato nelle quali si riscontrano effettivamente molti elementi comuni, vuoi nella resa delle figure vuoi in quella dei personaggi.

L'architettura con il porticato ha invece un riscontro in un altro piatto pubblicato nello stesso articolo e conservato al Castello di Wawel a Varsavia⁸, nel quale la vicenda narrata si svolge in un porticato del tutto coerente con il nostro: Maria Cristina Villa fornisce tutti i dettagli relativi alle fonti d'ispirazione e all'utilizzo delle stesse da parte di Nicola e della sua cerchia. Tra le opere di confronto, ci colpisce un piatto del Museo di Amburgo, nel quale le figure attorno all'altare comprendono un personaggio barba-

to avvolto in un mantello sulla sinistra del piatto e due figure erette sulla destra; il vecchio non mostra riscontri stilistici affini a quello raffigurato sul nostro piatto, ma ne potrebbe comunque costituire una fonte d'ispirazione. Nei personaggi femminili l'attenzione è focalizzata sulla forma del viso, che ritroviamo nelle figure rappresentate nel nostro piatto con varianti: nell'opera in analisi i personaggi sono uno maschile e uno femminile e le vesti sono differenti.

Il confronto più calzante ci pare comunque quello con la coppa dell'Ashmolean Museum di Oxford⁹ raffigurante la *Presentazione al tempio*, nella quale le modalità stilistiche nella raffigurazione dei personaggi ci paiono prossime a quelle dell'opera in esame: in particolare ci colpiscono la raffigurazione della pavimentazione, il volto del sacerdote velato e quello della figura in abito giallo dietro al rabbino.

Le affinità che abbiamo riscontrato potrebbero però essere spiegate con quanto ormai conosciamo sull'utilizzo delle fonti incisorie nelle botteghe che produssero decori istoriati.

La vicinanza con Nicola ci deriva da alcuni elementi stilistici e da alcune scelte decorative ben caratterizzanti: ad esempio l'architettura con nicchia che accoglie un altare decorato che si ritrova nel piatto da collezione privata con la scena dell'*Uccisione di Achille*¹⁰, presente anche in altre opere del maestro urbinato come la *Conversione di Sergio Paolo* delle Civiche Raccolte di Arti Applicate del Castello Sforzesco di Milano¹¹.

Anche la forma scelta nel descrivere il cerbiatto che viene sacrificato ci sembra ricordare le modalità stilistiche di Nicola: si veda ad esempio il cerbiatto che compare sullo sfondo di un piatto del Museo del Louvre con le *Storie di Sant'Eustachio*¹².

Inevitabile, comunque, il confronto con artisti che operano vicino al maestro urbinato. Tra questi il "Pittore di Marsia di Milano", attivo a Urbino tra il 1525 e il 1535. Un nucleo coerente di sue opere, tra le quali il piatto epónimo conservato a Milano, è stato studiato da Timothy Wilson in occasione della classificazione e pubblicazione della raccolta delle ceramiche del museo milanese¹³. L'autore ci ricorda come John V.G. Mallet avesse già citato il piatto del Pittore di Marsia in un convegno nel 1980, costituendo un primo nucleo di opere di un pittore che mostra grandi analogie formali con Xanto Avelli e con Nicola da Urbino, con una personalità artistica però inferiore. È andato in seguito ad aumentare il numero di opere attribuite al pittore



attorno a questo primo nucleo: si tratta pertanto di un piatto tipo per le attribuzioni, il cui arco cronologico è compreso tra il 1525 e il 1535¹⁴. Per quanto riguarda la presenza di un'iscrizione sul retro del piatto milanese, Wilson ci fa notare che, fatta eccezione per cinque pezzi¹⁵, la maggior parte degli esemplari attribuiti a questo pittore sono privi d'iscrizione.

Il confronto con il piatto con *Apollo e Dafne* attribuito al Pittore di Marsia mostra affinità stilistiche con la nostra coppa, anche se vi riconosciamo comunque un tratto e una resa cromatica differenti. Il modo di rendere gli zigomi della figura anziana nel piatto milanese e nei nostri personaggi barbati, basata sull'alternanza tra il chiaro e lo scuro, con la guancia incorniciata da una mezzaluna in tono più scuro, avvicina il piatto a quest'oggetto. A riprova di quanto da noi pensato per l'attribuzione, va annoverata anche la marcata vicinanza con alcune opere attribuite da Wilson al Pittore

di Marsia, non ultimo il piatto eponimo, come si osserva nel volto delle figure femminili sulla destra del piatto con *L'uccisione dei figli di Niobe*¹⁶, delle figure a cavallo presenti sull'altro piatto con medesimo soggetto¹⁷ o del vecchio sulla destra del piatto con *Latona e Lici*. In tutti si riscontrano affinità nei modi di descrivere il paesaggio sullo sfondo con colline squadrate ombreggiate di blu e file di alberelli tondeggianti, ma in queste opere la cura per i dettagli ci pare maggiore e lo stile, invece, meno disinvolto e spontaneo.

Anche il confronto con esemplari che si pensano prodotti da altri pittori della cerchia di Nicola da Urbino rivela somiglianze con l'opera in studio, come ad esempio il piatto con *Muzio Scevola* sempre del museo milanese¹⁸.

Il nostro piatto, con il titolo *Sacrificio sotto una loggia*, proviene dalla Collezione Scott-Taggart¹⁹ ed è transitato poi dalla Galleria Barberini di Terni.

¹ Ispirato forse da oggetti come quelli raffigurati nelle incisioni di Enea Vico, come suggerisce ad esempio Maria Cristina Villa (VILLA 2001, p. 42), o come il *Candelabro a Cariatidi* (BARTSCH 30, 15).

² Ci sembra che possa derivare dalla figura presente tra il pubblico della *Predica di San Paolo ad Atene* in una incisione di Marcantonio Raimondi da un cartone di Raffaello, eseguito per uno degli arazzi vaticani; l'incisione è pubblicata alla scheda n. 40 di questo catalogo.

³ Ne è un esempio una crespina con scena di sacrificio in RAVANELLI GUIDOTTI 2000, p. 131 n. 18.

⁴ HAUSMANN 1972, pp. 281-282 n. 205.

⁵ Dalla seconda metà dell'Ottocento si parla di Nicola Pellipario come del più grande maestro della pittura su ceramica, più tardi identificato come Nicola da Urbino e oggi finalmente riportato alla sua posizione di "pellicciaio"; il Pellipario è solo il padre del capo bottega Guido Durantino che da Castel Durante si sposta a Urbino fondando una propria bottega. Nicola di Gabriele Sbraghe detto Nicola da Urbino è una personalità a sé stante nata e attiva a Urbino, alla quale oggi si riferiscono le opere un tempo attribuite al Pellipario. Nel 1968 Wallen dimostrò che in realtà Nicola Pellipario e Nicola da Urbino erano due artisti distinti, ma soprattutto che Pellipario era molto probabilmente un conciatore di pelli. Per dettagli si veda: WILSON 1987, p. 44; l'elenco degli studi si trova in THORNTON-WILSON 2009, p. 230; importante la lista delle opere proposta da Mallet nel 2007 (MALLETT 2007B).

⁶ Il testo della lettera è riportato tra la documentazione relativa alla provenienza dell'opera nella scheda d'asta della collezione Scott-Taggart; SOTHEBY'S, aprile 1980, lotto 17.

⁷ VILLA 2001, pp. 38-62.

⁸ PIATKIEWICZ-DERENIOVA 1991, n. 33.

⁹ Inv. LI206.16.

¹⁰ PAOLINELLI in MALLETT 2002.

¹¹ WILSON in AUSENDA 2000.

¹² GIACOMOTTI 1974, p. 272 n. 867.

¹³ WILSON in AUSENDA 2000, pp. 190-192 n. 199.

¹⁴ Per approfondimenti e ipotesi in merito al "Pittore di Marsia di Milano", si vedano RASMUSSEN 1984-1989; WATSON 1986; per la questione cronologica, WILSON 1996, pp. 188-191.

¹⁵ Ai quali lo studioso ne aggiunge altri due.

¹⁶ WILSON in AUSENDA 2000, p. 192 n. 201.

¹⁷ WILSON in AUSENDA 2000, p. 191 n. 200.

¹⁸ WILSON in AUSENDA 2000, pp. 194-195 n. 204: la scheda ricorda anche altri autori avvicinati dagli studiosi a Nicola da Urbino; si rimanda in merito alla bibliografia relativa.

¹⁹ CHRISTIE'S, Londra, 14 aprile 1980, lotto 17.

PIATTO

URBINO, FRANCESCO XANTO AVELLI, 1528-1529

Maiolica dipinta 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 2,7; diam. cm 26.5; diam. piede cm 9.

Sul retro l'iscrizione *Vedi Porzia ch'il ferro el/ fuoco affina. historia Y/φ*. Sul retro etichetta rotonda con scritta di collezione in inchiostro nero *Xanto Avelli Urbino 1530*.

DISH

URBINO, FRANCESCO XANTO AVELLI, 1528-29

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, tin white, blackish and brownish manganese, and manganese purple.

H. 2.7 cm; diam. 26.5 cm; foot diam. 9 cm.

On the back, inscription *Vedi Porzia ch'il ferro el/ fuoco affina. historia Y/φ*; on the back, collection round label hand-written in black ink *Xanto Avelli Urbino 1530*.

€ 100.000/150.000 - \$ 110.000/165.000 - £ 70.000/105.000







Il piatto presenta basso cavetto e larga tesa appena inclinata. L'orlo sul retro mostra tre filettature a rilievo concentriche. Poggia su basso piede privo di anello.

La scena raffigurata è quella del suicidio di Porzia perpetrato in un modo tanto inusitato e così descritto da Marziale¹: "Dixit et ardentis avido bibit ore favillas. I nunc et ferrum, turba molesta, nega". Come sempre Xanto Avelli ci descrive la scena aiutandoci nella comprensione con una spiegazione sul retro *Vedi Porzia ch'il ferro el fuoco affina. historia Yφ*; utilizzando nella legenda la frase tratta dai *Trionfi* del Petrarca² apponene la scritta *historia* e non *fabula* poiché si tratta di un episodio di storia romana e non di una vicenda mitologica³.

Porzia, figlia di Catone Uticense e moglie di Marco Giunio Bruto, uno degli assassini di Giulio Cesare, alla notizia della morte del marito (42 a.C.) si uccide ingoiando dei carboni ardenti. Questa vicenda storica è narrata da Valerio Massimo⁴, che così descrive il tragico atto: "Quando venisti a sapere che il tuo sposo Bruto era stato sconfitto e ucciso a Philippi, poiché non ti si dava un pugnale, non esitasti a inghiottire castissimi carboni ardenti, imitando con il tuo coraggio femminile la morte virile di tuo padre". I carboni ingoiati da Porzia sono "castissimi", perché la castità era stata la dote principale di questa donna coraggiosa: e la castità era una delle virtù fondamentali della matrona romana⁵. A far passare Porzia per leggenda non fu dunque il suicidio in sé, ma il modo in cui Valerio Massimo lo descrive, cioè "tale da meritare l'ammirazione di tutti i secoli futuri": e da superare addirittura il coraggio dello stesso padre.

La giovane donna è dipinta sulla sinistra del piatto mentre, seduta su un gradino, inghiotte le braci; a destra un'ancella, sconvolta, cerca aiuto e in basso un cagnolino, con una piccola preda in bocca, guarda lo spettatore con fare smarrito; al centro il focolare, protagonista della composizione.

Il piatto è stato pubblicato in occasione degli atti del convegno su Francesco Xanto Avelli a cura di Carmen Ravanelli Guidotti⁶: a questo studio faremo riferimento per l'analisi del piatto.



Fig. 1 (part.)



Fig. 2 (part.)

Anche in questo caso si riconosce l'uso di più incisioni: Porzia in una delle madri nell'opera *La strage degli innocenti* (vedi fig. 1)⁷, mentre l'ancella è tratta dall'incisione con *Gli ebrei che raccolgono la manna* (vedi fig. 2)⁸. Il contesto è quello tipico dell'architettura rinascimentale⁹.

Un suggerimento sull'immagine del fuoco tratto da un'incisione di Marcantonio Raimondi¹⁰ ci deriva da un articolo di Maria Cristina Villa, nel quale viene pubblicato il piatto in relazione all'influenza della pittura di Raffaello nella maiolica del Rinascimento¹¹.

Concordiamo con la datazione proposta dalla studiosa, che pubblica il piatto come opera degli anni 1528-1529, non solo per la presenza della lettera *Yφ*¹² o lettera feliciana, all'uso della quale il pittore resterà fedele fino al 1530 circa, quando comincerà a firmare per esteso. Tra le opere affini ricordiamo un piatto con *Narciso* della Wallace Collection e uno registrato nell'archivio postbellico del Metropolitan Museum of Art di New York con *Atteone*, che condivide con l'opera precedente la fedeltà alle stesse fonti incisorie. Nella stessa serie è stato poi inserito un piatto con *Egeo*, che abbiamo avuto occasione di approfondire lo scorso anno¹³: anche questo piatto è databile al 1528-1529, ma mostra un disordine compositivo che non riscontriamo nella sintassi pacata e armonica dell'opera in corso di studio.

Le figure di scorcio, con i volti appena visibili, sono abilmente utilizzate da Xanto Avelli nella composizione dell'opera, mentre la tenda le conferisce un tocco di colore richiamando il gusto per il verde scuro, così riconoscibile nelle opere del maestro rodigino. Lo scorcio del paesaggio è proporzionato e apre la composizione, che risulta ancora schematica e rigorosa, con un'attenzione

alle proporzioni che in altre opere andrà perduta.

Altri piatti rivelano la stessa fonte di ispirazione: la *Porzia* di un piatto dipinto con il pittore LU Ur, datato 1535, e uno con legenda simile e datato 1541 siglato con la X, ora al Victoria and Albert Museum.

Il piatto, appartenuto alla collezione di Micheal J. Taylor, è stato venduto in un'asta Sotheby's nel 1981¹⁴ ed è in seguito transitato alla galleria Barberini di Terni.

¹ MARZIALE, *Epigrammi*, I, 42: "Tacque, e con frenetica bocca inghiottiva/Rovente bragia. Via via/Piccola gente fastidiosa: provati/Adesso a rifiutarle un ferro".

² PETRARCA, *Triumphus cupidinis*, III, 31.

³ MALLET 2008, p. 34 spiega come le prime legende utilizzate da Xanto siano in genere citazioni da Petrarca, come in questo caso, spiegando poi il probabile significato delle stesse cui le citazioni erano associate. Sul petrarchismo di Xanto Avelli si veda anche HOLCROFT 1988, pp. 225-235.

⁴ VALERIO MASSIMO III, 2, 15 e IV, 6, 5.

⁵ Come ci rammenta Eva Cantarella nel suo studio sulle donne romane (CANTARELLA 1999, pp. 121-122), Porzia non era *univira*: aveva infatti sposato Bruto in seconde nozze, dopo il divorzio da Bibulo, e non era quindi "quel tipo di matrona di cui i romani continuavano ad esaltare le virtù". Cantarella ci rammenta che molto forte era il concetto della castità e gli autori latini che ci narrano di Porzia in realtà non fanno alcun riferimento ai suoi due matrimoni, riservando l'attenzione al fatto che fosse moglie di Bruto, un campione dei repubblicani, e soprattutto figlia di Catone.

⁶ RAVANELLI GUIDOTTI 2007, pp. 70-89.

⁷ BARTSCH, vol. 29/15, n. 14 (Nicolas Beatrixet).

⁸ BARTSCH, vol. 26/14, n. 8 (Agostino Veneziano su disegno di Raffaello, oggi perduto).

⁹ Si vedano in merito le maioliche della mostra di Milano in BERNARDI 1981.

¹⁰ BARTSCH, vol. 27/14 (*La fortezza*).

¹¹ VILLA 2002, pp. 54-67.

¹² Per il "segno Yφ" si veda quanto detto in MALLET 1980, p. 68, e quindi in ID. 2007, p. 34; per la lettera feliciana quanto detto da Carmen Ravanelli Guidotti in ID. 2007 p. 72, che ci ricorda come gli studi paleografici registrino questo segno come incluso tra le abbreviazioni e diffuso alla fine del Quattrocento grazie a Felice Feliciano (1443-1479).

¹³ ANVERSA in PANDOLFINI 2014, pp. 168-173 n. 38.

¹⁴ SOTHEBY'S, Londra, 14 aprile 1981, n. 28.

PIATTO

URBINO, BOTTEGA DI GUIDO DURANTINO, 1540-1545 CIRCA

Maiolica dipinta con azzurro, giallo, giallo arancio e bruno di manganese.
Alt. cm 2,5; diam. cm 27,2; diam. piede cm 9,4.

Sul retro, sotto il piede, delineata in blu di cobalto la scritta *Nottuno*.

DISH

URBINO, WORKSHOP OF GUIDO DURANTINO, C.1540-45

Earthenware, painted in light blue, yellow, orange-yellow, and manganese.
H. 2.5 cm; diam. 27.2 cm; foot diam. 9.4 cm.

On the back, beneath the base, inscription in cobalt blue *Nottuno*.

€ 40.000/60.000 - \$ 44.000/66.000 - £ 28.000/42.000







Il piatto ha un cavetto ampio e poco profondo, tesa larga e appena obliqua, orlo arrotondato; poggia su un piede ad anello. Il fronte è interamente ricoperto da una decorazione istoriata che interessa il cavetto e la tesa senza soluzione di continuità.

Nella parte inferiore del cavetto e della tesa è raffigurato il carro di Nettuno che sorge dal mare, trainato da cavalli marini e scortato da due tritoni: uno alle spalle del dio e uno sulla tesa a destra. La divinità brandisce il tridente rivolgendolo verso il basso, gesto ripetuto da un tritone raffigurato sulla tesa a destra¹. Sullo sfondo le navi troiane squassate dai venti, dipinti mentre soffiano da un nimbo illuminato dai fulmini e collocato nella parte superiore del piatto, sulle quali si intravede la figura di Enea con le braccia alzate in cerca di aiuto.

La scena riproduce in maiolica la celebre incisione di Marcantonio Raimondi (1480 circa-1534), ritenuta uno dei suoi capolavori, tradizionalmente intitolata "Quos Ego"² (vedi fig. 1) dal noto verso di Virgilio dal libro I dell'*Eneide*³.

Il piatto in esame è stato pubblicato dal Professor Gaetano Mario Columba nel marzo 1895. Lo studioso siciliano mette in relazione l'incisione con la scena raffigurata sul piatto⁴ e la paragona a opere di maiolica con simile soggetto, probabilmente ispirate alla medesima incisione, ipotizzando che per alcune caratteristiche stilistiche, come la presenza dei fulmini, il pittore si sia potuto ispirare a disegni o modelli presenti alla corte di Urbino dai quali il Raimondi avrebbe in seguito tratto l'incisione.

Esistono comunque altre opere che s'ispirano alla celebre opera del Raimondi, che sappiamo posteriore al 1516, nelle quali si riconoscono varianti e interpretazioni da parte degli autori. Il confronto più prossimo, già indicato da Columba, è il bel tagliere di bottega urbinata conservato al Museo del Louvre, recante sul retro la scritta 1543/*Nettuno dio del mare*, attribuito da Giacomotti alla bottega Fontana⁵.

Un altro piatto datato 1544, con il medesimo soggetto, è conservato al Museo Nazionale Ungherese di Budapest: morfologicamente affine, mostra caratteristiche stilistiche e scelte decorative differenti pur ispirandosi al medesimo soggetto. La scelta cromatica è diversa e la stesura molto più rigida: il dio del mare è raffigurato su una conchiglia e i cavalli marini sono disposti e realizzati in modo libero, senza la consueta coda di delfino;



Fig. 1

i venti sono sostituiti da nubi tempestose e il mare è popolato da delfini che prendono il posto dei tritoni rappresentati da un'unica figura dipinta di spalle⁶.

Una coppa databile tra il 1560-1570, con la stessa scena, ma riprodotta con inversione verso destra, è conservata al Victoria and Albert Museum⁷: anch'essa presenta la scritta *notuno*, ma ha caratteristiche coloristiche e stilistiche più vicine a quelle che ritroviamo nell'ambito della bottega Fontana: si vedano in particolare i musci dei cavalli e la figura stessa della divinità.

Un altro esempio di come l'incisione sia stata utilizzata dalle botteghe urbinati ci viene dalla porzione di vaso recentemente esposto alla mostra fiorentina *Fabulae Pictae*⁸: si tratta del frammento di un'anfora del

Museo di Santa Giulia di Brescia, del terzo quarto del secolo XVI, che riproduce con grande qualità pittorica la scena in oggetto.

Ancora, ci conferma la diffusione della fonte nelle botteghe di maiolica il grande piatto conservato nella Wallace Collection di Londra⁹, nel quale il dio del mare è raffigurato nella parte inferiore, mentre nella parte superiore sono riprodotti, entro lunette, i carri di Venere e Giunone, anch'essi tratti dalle medesime incisioni, così come i versi virgiliani trascritti in due nastri che vanno a riempire le campiture vuote. Nella scheda di quest'opera, tra i numerosi confronti citati si fa riferimento allo studio di Columba e quindi all'opera oggetto di studio.

Tra gli altri citiamo la splendida coppa della collezione William Beare studiata da Mallet¹⁰ e siglata sul retro da Virgiliotto Calamelli, oggi

conservata all'Ashmolean di Oxford¹¹: la divinità è dipinta con grande delicatezza di tratto e di gamma cromatica.

Di recente l'opera oggetto di studio è apparsa in alcuni saggi pubblicati in rete. Tra questi, particolarmente seducente quello proposto da Maria Pia Di Marco, che legge nell'incisione di Raffaello una voluta celebrazione dell'opera di pacificazione divulgata dalla propaganda di Papa Giulio II, considerata sovrapponibile alla figura virgiliana di Nettuno che placa il mare, alla quale a suo tempo già si era affidata la propaganda augustea¹². Nell'orazione funebre di Papa Giulio II il Fedra lo paragona a Nettuno che pacifica le acque, e l'ideale della *pax augustea* è effettivamente presente nella propaganda del Papa Della Rovere¹³.

¹ Ipotizziamo che il gesto possa essere inteso come un comando alle acque e ai venti affinché si placino.

² BARTSCH XIV, p. 49 n. 352. Per alcuni il disegno che Raffaello chiede espressamente al Raimondi di tradurre in incisione (VASARI 1998, p. 411), oggi perduto, sarebbe derivato dalle *Tabulae Iliache* per via delle scene raffigurate disposte alla maniera dei rilievi antichi. Secondo alcuni studiosi nel riquadro centrale potrebbe essere intervenuto anche Agostino Veneziano.

³ Il famoso verso 135 del I libro dell'*Eneide* comincia con le due parole "Quos ego" pronunziate da Nettuno contro i venti scatenati da Eolo sul Mar di Sicilia. L'artificio retorico, l'aposiopesi, è utilizzato da Virgilio per creare un'idea di sospensione, di urgenza di agire anziché soffermarsi a gridare.

⁴ COLUMBA 1895: Columba elenca le differenze con grande attenzione sottolineando come per alcune scelte il pittore su maiolica paia inconsciamente interpretare meglio la scena virgiliana rispetto ad alcune licenze artistiche che il maestro urbinato si prende rispetto al testo virgiliano (v. 7), come la scelta di raffigurare Nettuno su una conchiglia e non su un carro.

⁵ Inv. OA1579 in GIACOMOTTI 1974, n. 998.

⁶ Inv. 4413, già pubblicato in PATAKY-BRETYANSKY 1967, tav. XVI, reca sul retro la data 1544 in cartiglio e la scritta *Nettunno dio del mare*, ed è attribuito alla bottega Fontana; anche in RAVANELLI GUIDOTTI 1992, p. 81 tavv. 130-131, studio che ne conferma appieno l'attribuzione a Orazio Fontana.

⁷ RACKHAM 1977, p. 274 n. 826 (inv. C.2266-1910).

⁸ MARINI 2012.

⁹ L'attribuzione di questo piatto è stata a lungo discussa tra gli studiosi: si veda NORMAN 1976, pp. 88-90 n. C36.

¹⁰ MALLETT 1974.

¹¹ WA 2005, 205.

¹² *Il Papa nel piatto* di Maria Pia Di Marco.

¹³ Nell'orazione funebre, il bibliotecario pontificio Tommaso Inghirami lo paragonò al Nettuno virgiliano, e tuttavia la metafora gli sembrava riduttiva (sono parole sue): non bastava a celebrare la capacità del pontefice di ristabilire l'ordine con tanta celerità. Un ulteriore approfondimento sulla propaganda di Papa Giulio II ci viene fornito in ROSPOCHER 2008.

COPPA

URBINO, SECONDO QUARTO DEL SECOLO XVI

Maiolica dipinta in policromia con azzurro, verde ramina, bruno di manganese, giallo ocra, blu di cobalto e bianco di stagno.

Alt. cm 5,2; diam. cm 26,5; diam. del piede cm 12,6.

SHALLOW BOWL

URBINO, SECONDO QUARTER OF 16TH CENTURY

Earthenware, painted in light blue, copper green, manganese, ochre yellow, cobalt blue, and tin white.

H. 5.2 cm; diam. 26.5 cm; foot diam. 12.6 cm.

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 14.000/21.000







La coppa, poggiante su piede ad anello molto basso, ha cavetto largo, tesa alta e stretto bordo estroflesso. La scena istoriata raffigura *Il sacrificio di Marco Curzio*¹, avvenuto quando, per un terremoto o per un'altra causa naturale, il suolo franò nel centro del foro romano, lasciando aperta un'ampia voragine. Nonostante tutti vi gettassero della terra non si riusciva a riempirla, fino a quando, su preciso monito degli dèi, gli indovini sostennero che si doveva consacrare quel luogo con "l'elemento principale della forza del popolo romano", se si voleva che la Repubblica romana durasse in eterno. Allora Marco Curzio, un giovane distintosi in guerra, riconoscendo nel valore militare ciò che gli dèi richiedevano, si offrì in voto e, montato in groppa a un cavallo, si gettò armato nella voragine: la folla, colpita dal gesto, lanciò frutta e libagioni su di lui e la voragine ne fu colma².

Questa vicenda riscontrò un grande successo nell'iconografia rinascimentale e in particolar modo sulla maiolica istoriata. Si vedano ad esempio i piatti del Museo di Pesaro che, con modalità stilistiche differenti, in alcuni casi accomunati dalle medesime incisioni di riferimento, raffigurano questa stessa scena³; ma l'elenco di come questo episodio sia stato trattato in maiolica sarebbe assai lungo.

Notiamo nell'analisi della coppa che l'autore ha associato più incisioni nella formazione del soggetto da raffigurare: si riconosce nei personaggi assemblati ad assistere al sacrificio del giovane valoroso, una parte del popolo che affolla *l'agorà* nell'incisione di Marcantonio Raimondi che raffigura *La predica di San Paolo nell'Areopago* di Atene⁴ (vedi fig. 1). La figura del Marco Curzio da Marcantonio Raimondi invece non ci pare possa costituire il riferimento iconografico corretto per l'opera in esame, pur essendo probabilmente assai nota nelle botteghe urbinati.

Stilisticamente la coppa ci pare vicina alle produzioni urbinati, o comunque di una bottega attiva nel Ducato di Urbino: anche la forma della coppa è assai usata nel ducato stesso. E anche l'uso di più fonti incisorie, secondo l'abitudine delle botteghe marchigiane, e la capacità di unirle in una corret-



Fig. 1

ta proporzione ci conforta sull'area produttiva e ci fa pensare a un pittore esperto. Ciò che ci colpisce è l'abilità dell'artefice nel disporre con grande maestria le figure all'esergo del piatto delineandole con libertà, nonostante il riferimento alle incisioni.

I pigmenti sono variamente diluiti per dare profondità alle pieghe delle vesti, i volti sono illuminati da tocchi di stagno che fanno spiccare i nasi, dritte le bocche chiuse, il cavallo è ben descritto grazie a un sapiente gioco di chiaroscuro e con ombreggiature con tocchi di bistro, così come il cavaliere: si noti per esempio la cura nella realizzazione dell'elmo. Ma sono le architetture dello sfondo, il muro arcuato⁵, le cupole, i fornicati ad arco, unitamente agli alberi dal tronco scuro e sinuoso, che ci portano a ragionare e a confrontarci con autori attivi della prima metà del secolo e con maestranze che conoscono l'operato di Nicola da Urbino.

La coppa è transitata sul mercato antiquario ed è pubblicata nel catalogo dell'asta del 1976⁶, dove veniva indicata come piatto di Urbino del 1540 circa.

¹ Livio, *Ab Urbe condita*, VII, 6.

² Secondo alcune versioni il lago Curzio prese il nome da questo eroe e non da Curzio Mezio, soldato di Tito Tazio in tempi più remoti.

³ Inv. 4314 FONTEBUONI 1985, n. 179, inv. 4199; infine inv. 4359, che il Mallet dava già opera del maestro (FONTEBUONI 1985, n. 219).

⁴ *La predica di San Paolo nell'Areopago*, bulino, da un cartone di Raffaello oggi al V&A preparatorio per un arazzo nella Pinacoteca Vaticana (BARTSCH, XXVI/14 n. 44). H. SHOEMAKER 1981, n. 47.

⁵ Il richiamo va ad alcune opere di Xanto Avelli o al piatto datato circa al 1533 attribuito a Nicola da Urbino in MALLETT 2008, p. 132 n. 42, oppure p. 86 n. 20.

⁶ SOTHEBY'S, Firenze, 22 ottobre 1976, lotto 40.

COPPA

PESARO, PITTORE DEL PIANETA VENERE (?), 1542-1548 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 3,8; diam. cm 29; diam. piede cm 11.

Sul retro al centro del cavetto in blu di cobalto *La presa de Iosefe/ Dalifratelli*.

SHALLOW BOWL

PESARO, 'THE PAINTER OF THE PLANET VENUS' (?), C.1542-48

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 3.8 cm; diam. 29 cm; foot diam. 11 cm.

On the back, at the centre of the well, inscription in cobalt blue *La presa de Iosefe/ Dalifratelli*.

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 14.000/21.000





Il piatto presenta ampio cavetto, tesa larga e obliqua terminante in orlo arrotondato. Poggia su basso piede privo di anello. Lo smalto è grasso, molto ricco e materico con vetrina brillante lucida e vetrosa sia sul fronte, sia sul retro, e abbondante uso dei pigmenti. Vi sono ombreggiature verdi sul retro, ornato da righe gialle concentriche che ne sottolineano gli stacchi di forma: al centro del cavetto la scritta in blu di cobalto *presa de losefe/ Dalifratelli*.

La scena delineata sul fronte interessa l'intera superficie senza soluzione di continuità e raffigura l'episodio biblico del rapimento di Giuseppe da parte dei fratelli¹. Giuseppe era nato da Rachele, seconda moglie di Giacobbe, dopo anni di sterilità: alla sua nascita il padre Giacobbe era già anziano e lui divenne il figlio prediletto. Questa preferenza del padre alimentò la gelosia dei suoi fratellastri, che complottarono contro di lui. Il primogenito si oppose all'uccisione di Giuseppe, preferendo che fosse gettato in fondo a un pozzo, ma infine si decise di venderlo per venti monete d'argento a una carovana di mercanti di passaggio: Giuseppe, schiavo, fu condotto in Egitto. I suoi fratelli quindi utilizzarono la tunica, donatagli dal padre come segno di predilezione, cosparsa di sangue di capra per far credere al padre Giacobbe che Giuseppe fosse stato ucciso da una bestia feroce.

Nel piatto il giovane è disegnato con le mani legate tra i fratelli che lo conducono verso il pozzo, dove li attende uno di loro, il maggiore, che ne indica il fondo. Un'alta roccia fa da quinta alla scena, mentre sullo sfondo si scorge un paesaggio con montagne alte dal profilo arrotondato e un villaggio con cupole e torri cuspidate si specchia in un lago.

Le figure sono delineate con uno stile dal tratto deciso: i volti e i dettagli sono illuminati da tocchi di bianco di stagno, in contrasto con la scelta cupa dei colori molto materici.

Un confronto stilisticamente pertinente si ritrova nel piatto con la contesa di *Pan e Apollo* della Wallace Collection di Londra, attribuito al Ducato di Urbino negli anni 1540 circa². Si noti come il volto di Apollo si avvicini molto a quello di uno dei fratelli di Giuseppe, così come quello del personaggio barbato seduto nel piatto londinese è molto simile a quello dei fratelli più anziani dipinti nel nostro piatto. Si vedano inoltre lo stile delle mani, le braccia robuste, la forma delle chiome degli alberi a ciuffi larghi e appiattiti, le rocce allungate e scontornate, ma soprattutto la forma delle montagne e dei villaggi con cupole e torri dal tetto acuminato, molto rassomiglianti nelle due opere.

Gli stessi volti allungati con le orecchie dall'attaccatura bassa, i piedi dalle dita allungate, le architetture con le facciate chiare, i tetti spioventi rossi e le finestre piccole rimarcate da una linea chiara si ritrovano poi in un altro piatto della stessa collezione londinese, raffigurante *Latona che punisce il popolo della Licia* e che reca sul verso la data 1551: qui però la grafia della scritta ci pare differente.

Un articolo di Riccardo Gresta ci propone alcuni piatti in cui molte caratteristiche stilistiche si avvicinano a quelle fino ad ora individuate nel piatto oggetto di studio. Lo studioso analizza un certo numero di opere, mettendole in correlazione con il noto bacile del Museo d'Arti Applicate del Castello Sforzesco che ha dato il nome al Pittore del Pianeta Venere. Il confronto con le opere raccolte da Gresta ci fa pensare a una possibile attribuzione a questo pittore attivo a Pesaro tra il 1542 e il 1548 circa³.

Il piatto è appartenuto alla nota raccolta Murray, che fu esitata in una celebre asta nel 1929: il piatto compare al n. 121 come opera urbinata della metà del secolo XVI⁴.

¹ *Genesi*, 30, 24.

² NORMAN 1976, pp. 246-247 n. c. 121: si fa riferimento alla vicinanza di questo piatto con le opere attribuite da Rackham al pittore dei miti in abiti moderni (Cat. p. 243 n. 735).

³ GRESTA 1992, p. 41.

⁴ MURRAY SALE 1929, p. 32 tav. XXI.



PIATTO

URBINO O DUCATO DI URBINO, 1540 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 4; diam. cm 29,7; diam. piede cm 8,5.

Sul retro al centro del cavetto in blu di cobalto la scritta *Europa*.

DISH

URBINO OR URBINO DISTRICT, C.1540

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 4 cm; diam. 29.7 cm; foot diam. 8.5 cm.

On the back, at the centre of the well, inscription in cobalt blue *Europa*.

€ 30.000/40.000 - \$ 33.000/44.000 - £ 21.000/28.000







Il piatto ha un cavetto largo e concavo a stacco marcato, la tesa è larga e obliqua e termina in un orlo arrotondato e orlato di giallo. Alcune linee gialle sul retro ne sottolineano i contorni. Il piatto poggia su un piede basso e privo di anello.

Sul *verso*, al centro del piede, in blu di cobalto si legge la scritta *Europa*. Il piatto è decorato su uno smalto grasso, molto ricco, con vetrina brillante molto lucida e vetrosa sia sul fronte sia sul retro, e con abbondante uso di pigmenti.

La scena interessa l'intera superficie senza soluzione di continuità e descrive il momento in cui Europa sale in groppa al toro sotto le cui spoglie si cela Giove, che intende rapirla.

L'episodio è ben distribuito sul piatto a raffigurare narrativamente momenti ben distinti: diviso in tre parti, a sinistra Europa e le sue ancelle sono dipinte vicino al toro, al centro della composizione la giovane donna è raffigurata ormai in groppa all'animale e nel momento immediatamente precedente al rapimento, a destra accorre il padre Antenore.

Alcuni esemplari di confronto sono conservati al Museo di Pesaro e ci fanno comprendere come questo episodio della mitologia antica¹ abbia avuto un grande successo nel Rinascimento, tanto da essere tra quelli più raffigurati in maiolica durante tutto il secolo XVI². Tra questi, un piatto ormai attribuito a Sforza di Marcantonio³, databile al 1550 circa, si avvicina al nostro per scelta decorativa, ma non per stile pittorico; inoltre, diversamente dal nostro esemplare, aggiunge alla scena il momento del rapimento vero e proprio, con Europa in groppa al toro ormai perduta in mezzo al mare.

Questa versione trae ispirazione dalle incisioni di Bonasone, e i personaggi sembrano più vicini a tale sensibilità.

La seconda parte del rapimento compare anche in un altro esemplare⁴ che, per sintassi decorativa e ambito culturale, ci pare più vicino al nostro, benché anch'esso stilisticamente differente.

La scena, tratta dall'incisione di Bernard Salomon, è stata poi riprodotta per intero anche in un altro piatto, sempre di ambito urbinato, dello stesso museo⁵, anche se non avvicicabile concettualmente o stilisticamente a quello in esame.

Infine un piatto, comparso sul mercato lo scorso anno⁶, espone l'episodio in maniera analoga: con le ancelle unite in gruppo e la protagonista rivolta di spalle mente sale sul toro.

Anche nel nostro caso, come per l'ultimo esemplare sopracitato, ci pare che l'opera più vicina per l'interpretazione della scena sia la coppa conservata nel Museo di Pesaro e attribuita al "Pittore del Pianeta Venere", vicino a Lanfranco dalle Gabicce, che mostra anch'essa la protagonista seduta di spalle⁷. È del resto assai probabile che questi esemplari traggano ispirazione da una fonte incisoria simile o da un capostipite per tale iconografia: comunque dalla miscellanea di più fonti incisorie da identificare.

Il piatto in esame s'inserisce dunque nel contesto culturale di pittori di scuola urbinato che operano attivamente in tutto il ducato, e che per confronto stilistico si possono avvicinare alla produzione della prima metà del secolo XVI. Il piatto compare nel catalogo di vendita londinese della collezione Scott-Taggart come opera di Urbino databile 1550-1560⁸.

¹ OVIDIO, *Metamorfosi*, II, 858-875.

² Anche grazie alla diffusione dei testi ovidiani in edizioni figurate, come quella lionese di Bernard Salomon (1557).

³ FONTEBUONI 1986, scheda catalografica 36; BISCANTINI UGOLINI, 1979, pp. 7-10 tav. III-IV; LESSMANN 1979, nn. 465-466, 486-496 e XXXII, XIV; MALLETT 1987, pp. 82-84 tav. 27, 29, 30.

⁴ Inv 4385 scheda 23 di P. Buda in CASAZZA 2005, p. 151 n. 23.

⁵ Inv. 4404 Museo di Pesaro.

⁶ ANVERSA in PANDOLFINI 2014, pp. 198-201, n. 44.

⁷ MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 31.

⁸ CHRISTIE'S, Londra, 14 aprile 1980, lotto 151.

COPPA

URBINO, BOTTEGA FONTANA (DURANTINO), 1540 CIRCA

Maiolica dipinta a policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 3,8; diam. cm 29; diam. del piede cm 11.

Sul retro al centro del cavetto in blu di cobalto è delineata la scritta *Tutia porta/Al temple aqua col cribulo*.

SHALLOW BOWL

URBINO, FONTANA'S WORKSHOP (DURANTINO), C.1540

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 3.8 cm; diam. 29 cm; foot diam. 11 cm.

On the back, at the centre of the well, inscription in cobalt blue *Tutia porta/Al temple aqua col cribulo*.

€ 22.000/30.000 - \$ 24.200/33.000 - £ 15.400/21.000





Il piatto ha un ampio cavetto e una tesa larga e obliqua, terminante in un orlo arrotondato che sul retro presenta due filettature concentriche, seguite da altre due linee gialle a sottolineare i contorni. Poggia su basso piede privo di anello. Lo smalto è grasso e molto ricco, con vetrina brillante sia sul fronte sia sul retro. Il decoro è realizzato con abbondante uso dei pigmenti e sono presenti alcune ombreggiature verdi sul retro.

La scena interessa l'intera superficie senza soluzione di continuità e raffigura il *Sacrificio della Vestale Tuccia* che, ingiustamente accusata di aver violato il voto di castità (*incestum*), chiese di poter provare la propria innocenza sottoponendosi a una pena di prova, consistente nel tentare di raccogliere l'acqua del Tevere con un setaccio: la prova riuscì dopo l'invocazione alla dea Vesta e Tuccia fu ritenuta innocente.

La donna è raffigurata con il setaccio ricolmo d'acqua tra le mani mentre si avvicina all'altare, su cui arde un fuoco, accolta da due sacerdoti barbati e con il capo velato. L'ara è collocata di fronte a un tempio porticato e con una copertura a cupola; sullo sfondo si scorge una città con edifici arrotondati, cupole e

torri sormontate da curiosi e alti pennoni, e tra le due parti scorre un fiume. Questo soggetto fu caro alla pittura su maiolica nel Rinascimento¹.

Un confronto, che ci aiuta a delimitare l'area di produzione, ci viene fornito da una splendida coppa, conservata al Museo Internazionale della Ceramica di Faenza², già attribuita a Nicola da Urbino, che raffigura una *Scena di sacrificio al tempio di Apollo*, come si deduce dall'iscrizione apposta sul retro nei modi grafici del maestro urbinato. Le due opere, stilisticamente molto differenti, condividono lo stesso *humus* culturale, più semplificato e corvivo nella nostra opera, più sofisticato e colto nell'opera del museo faentino.

Ma è il confronto con un piatto del Museo Fitzwilliam di Cambridge³ che ci fornisce una collocazione più precisa: si tratta di un piatto istoriato con *La regina di Saba che ascolta il giudizio di Salomone*, firmato *nella Bottega di Maestro Guido Durantino* e databile agli anni '30 del Cinquecento⁴. Lo stile, un poco corvivo, a larghe pennellate, e la forma delle architetture, in particolare quella della gradinata, ci inducono ad avvicinare con buona sicurezza l'opera in esame a quella del museo inglese.

¹ Si pensi ad esempio alle varie redazioni che ne fece Xanto Avelli (MALLETT 2008, p. 154 n. 53).

² Inv. 540, già pubblicato in BERNARDI 1980, pp. 47-48 n. 55.

³ POOLE 1997, p. 68 n. 29.

⁴ MALLETT in "Burlington Magazine" 1987; WILSON 1983, pp. 284-298.



COPPA

PESARO, BOTTEGA DI GIROLAMO LANFRANCO DALLE GABICCE, 1540 CIRCA

Maiolica dipinta a policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nella tonalità nera, bistro e bianco di stagno.

Alt. cm 6,4; diam. cm 26,4; diam. piede cm 12,9.

SHALLOW BOWL

PESARO, WORKSHOP OF GIROLAMO LANFRANCO DALLE GABICCE, C.1540

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish manganese, bistro, and tin white.

H. 6.4 cm; diam. 26.4 cm; foot diam. 12.9 cm.

€ 28.000/35.000 - \$ 30.800/38.500 - £ 19.600/24.500







La coppa presenta cavetto concavo con tesa alta terminante in orlo arrotondato e larga tesa appena inclinata. Poggia su alto piede rifinito a stecca. La scena figurata occupa tutto il cavetto e raffigura la sfida tra Poseidone e Atena per la protezione della città di Atene. Il Fato aveva predetto che l'Attica sarebbe diventata la regione più forte, ricca e importante di tutta la Grecia e così gli dèi decisero di insediarsi nelle varie città, dove ognuno di loro avrebbe avuto il suo culto personale. Per Atene si svolse una gara il cui tema era quello di produrre la cosa che sarebbe stata più utile agli uomini. Le versioni sono qui discordanti: per alcune Poseidone per primo si recò in Attica, vibrò un colpo di tridente in mezzo all'Acropoli e fece apparire una fonte di acqua salata mentre, secondo un'altra versione del mito, Poseidone avrebbe offerto in dono il primo cavallo, simbolo di guerra e potenza. Dopo di lui venne comunque Atena che piantò un ulivo simbolo di pace e fertilità. Ne nacque una contesa: per Apollodoro¹ lo stesso Zeus li fece smettere chiamando a giudici tutti gli altri dèi dell'Olimpo. Il loro giudizio, grazie alla testimonianza di Cecrope che asserì che la dea avesse per prima piantato l'ulivo, fu a favore di Atena, dalla quale la città ebbe il nome. Poseidone, con l'animo pieno d'ira, allagò per vendetta la pianura Triasia e fece sommergere dal mare tutta l'Attica. Il pittore sviluppa la scena su più livelli prospettici. In primo piano le due divinità al centro: Poseidone che con la destra regge il tridente e con la sinistra il cavallo², che s'impenna esprimendo tutta la sua potenza, e un poco in disparte, sulla sinistra, Atena entra nella scena avanzando a larghi passi e indicando alle sue spalle l'albero di ulivo. Sullo sfondo il porto di Atene e la città turrata che s'innalza su un colle. Su un albero è appeso uno stemma bipartito forse a indicare un matrimonio. Allo stato attuale degli studi non ci pare di poter riconoscere le famiglie nobiliari, anche se è forse possibile ipotizzare, per la sola metà a destra dello stemma, che si tratti della famiglia fiorentina dei Bardi³.

Lo smalto è grasso, spesso, i colori brillanti, la stesura è sicura; i tratti somatici dei volti sono delineati in bruno e la prospettiva è resa con sicurezza, mentre il paesaggio sullo sfondo è ricco di particolari, come ad esempio la torre bianca con il tetto acuminato che svetta sul cielo al tramonto.

La coppa trova preciso riscontro in un esemplare del tutto analogo per morfologia e sintassi decorativa, ma privo dello stemma, conservato al Museo di Pesaro e attribuito alla bottega di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce attorno al 1542⁴. La scena e la disposizione sono veramente molto simili, facendoci pensare ad un soggetto di successo presso la bottega di produzione, ma la mano è differente: più leggera ma anche più imprecisa nella coppa del museo pesarese, più incisiva, ma anche più irrigidita, nella resa dei personaggi nel nostro esemplare.

Riccardo Gresta nell'analisi della coppa del museo pesarese aveva già ipotizzato la possibile collaborazione di più mani nella stessa opera: lo studioso per la composizione geometrica degli abitati pensa a una paternità del Pittore di Cadmo⁵, individuando una mano diversa per le figure⁶.

Nello sfondo e nei dettagli delle case, nelle lumeggiature in bianco di stagno delineate con precisione e perizia, nella resa del cavallo in bianco su bianco con ombreggiature di bistro, e in quella dell'incarnato e della muscolatura della divinità marina, si ha la sensazione, nella nostra opera, di una maggiore uniformità pittorica e di trovarsi di fronte a un artista esperto.

L'opera di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce fu studiata e ben definita da Grazia Biscontini Ugolini⁷ e da allora si sono potuti raccogliere e individuare molti esemplari ascrivibili a questa importante personalità, fra i quali la bella coppa con la creazione conservata al Victoria and Albert Museum datata 1540 e dichiarata come fatta in Pesaro, dove ci pare di ravvisare le stesse modalità decorative soprattutto nella resa di alcuni elementi del paesaggio.

¹ PSEUDO APOLLODORO, *Biblioteca*, III, 14.1.

² La figura del cavallo e della divinità, come suggerito da GRESTA 1998, dovrebbe essere ispirata da un bulino di Giulio Bonasone inciso per illustrare un emblema di Achille Bocchi (MASSARI 1983, p. 139), cui pensiamo sia stata associata la figura di Poseidon dal *Quos Ego* di Raffaello (vedi lotto 39 di questo stesso catalogo).

³ Lo stemma dei Bardi consiste in alcune losanghe rosse (da cinque a sette) messe in banda in campo giallo. Nonostante l'avvenuto fallimento della famiglia di banchieri

avenuta nel 1345, la stessa mantenne un certo prestigio a Firenze annoverando una parentela con i Medici: Contessina de' Bardi fu sposa infatti di Cosimo de' Medici.

⁴ FONTEBUONI 1985-1986, scheda n. 32, inv. 4161.

⁵ GARDELLI 1987, pp. 96-97.

⁶ GRESTA 1998, pp. 43-44.

⁷ BISCONTINI UGOLINI 1979, pp. 27-32.



COPPA SU BASSO PIEDE

URBINO O DUCATO DI URBINO, 1530 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con verde, giallo antimonio, blu di cobalto, bruno di manganese nei toni del nero, nero-marrone e viola, tocchi di bianco di stagno.

Alt. cm 45; diam. cm 24; diam. piede cm 13.

Sul retro in blu di cobalto è scritta la legenda *di Circia et glauco*.

SHALLOW BOWL

URBINO OR URBINO DISTRICT, C.1530

Earthenware, painted in green, antimony yellow, cobalt blue, blackish and blackish-brownish manganese, and manganese purple with tin-white highlights.

H. 45 cm; diam. 24 cm; foot diam. 13 cm.

On the back, inscription in cobalt blue *di Circia et glauco*.

€ 22.000/30.000 - \$ 24.200/33.000 - £ 15.400/21.000





La coppa poggia su un 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 *di Circea et glauco*. La scena raffigurata mostra Circe seduta all'interno del suo palazzo con un ampio porticato sormontato da un terrazzo, arricchito da una vite che poggia su alcuni pilastri: di fronte a lei Glauco in abiti romani.

Il mito è narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio¹ e racconta del pescatore Glauco che, innamorato di Scilla ma incapace di sedurla, attraversa lo stretto per recarsi da Circe e ottenere una formula d'amore. Circe, figlia del Sole, si innamora di Glauco e gli offre, giacendo con lei, di assecondare con un solo gesto chi lo ama e, contemporaneamente, di vendicarsi di chi lo disprezza, ma il giovane rifiuta e fugge lontano. Allora Circe infuriata muta la rivale in un mostro. Anche Glauco, in una seconda parte del mito, si muterà di sua volontà in divinità marina².

Il soggetto è dipinto con grande cura e i personaggi sono delineati con attenzione e notevole senso delle proporzioni: Glauco, in piedi, ha il busto un poco ritorto e avanza un passo verso la maga, seduta e coperta da un'ampia veste color arancio.

Il pittore è abile nell'utilizzare il colonnato come suddivisione spaziotemporale: al centro il colloquio sopradescritto, ai lati del piatto due scene erotiche, nelle quali però mutano i personaggi, che forse sono la rappresentazione dei due amori desiderati e mai realizzati. Tra due colonne a sinistra un personaggio, probabilmente Glauco stesso, fugge, mentre dall'altro lato un cigno avvolge il collo attorno a una colonna, forse una vittima della maga, forse un'interpretazione della metamorfosi di Scilla.

La narrazione è complessa e la scenografia di grande eleganza: i dettagli architettonici sono tipicamente rinascimentali e l'apertura di uno scorcio paesaggistico proprio al centro del piatto è di grande impatto.

Le caratteristiche stilistiche e la sintassi decorativa ci portano a orientare la nostra ricerca tra le maggiori botteghe operative nella città di Urbino nella prima metà del Cinquecento, anche se un'attribuzione di questa coppa a una bottega specifica del Ducato di Urbino comporta qualche difficoltà.

L'analisi di confronto dell'architettura con esemplari che mostrano edifici con caratteristiche simili ci porterebbe a escludere l'intervento della mano di Francesco Durantino. Il pittore ci pare usare una modalità stilistica differente e soprattutto un modo di distribuire i suoi personaggi poco con-

venzionale rispetto alle architetture che li circondano: non le abitano non ne usufruiscono, ma vi ruotano intorno. Si vedano ad esempio il piatto del Museo di Amburgo³ con *Procne e Filomena*, nel quale l'architettura è protagonista e i personaggi appena la sfiorano o semplicemente la osservano nella concatenazione cronologica degli eventi raffigurati sopra, di fronte o di fianco all'edificio. Una simile distribuzione si ritrova in un altro piatto di questo autore con *Dedalo e Icaro*, ora alla Pinacoteca di Varallo Sesia⁴, e anche qui i personaggi abitano l'architettura. Un elemento in comune con il piatto di Amburgo è invece l'uso della pavimentazione, che funge da base all'intera scena quasi accompagnando lo spettatore a salire la bassa gradinata all'esergo del piatto. Il medesimo espediente lo ritroviamo in un piatto con una *danza dei puttin*⁵ conservato nella galleria estense di Modena⁶ e attribuito alla bottega di Guido Durantino⁷, databile tra il 1525 e il 1576.

Un'altra coppa, anch'essa assegnata a bottega urbinata degli anni 1535-1540, con una quinta architettonica che funge da scenografia per una complessa narrazione, è quella conservata al Museo del Louvre con *La festa di Romolo per onorare Nettuno*⁸. Qui l'elemento architettonico è abitato da figure che mostrano alcune caratteristiche stilistiche simili a quelle raffigurate sul nostro piatto: si veda la figura di spalle che sorregge per mano un bambino, il modo di dipingere le gambe con il polpaccio tornito e i piedi sottili, lo sfondo con la montagna cuspidata che ritroveremo in seguito in opere della bottega Fontana⁹.

Ci sembra di poter riconoscere un confronto morfologico e stilistico anche in una coppa a basso piede conservata al Museo di Arti Decorative di Lione¹⁰, dove nel disordine compositivo in cui si svolge il *Rapimento di Proserpina* ci pare di poter individuare lo stile veloce e nervoso con il quale il pittore ha delineato anche le figure del nostro esemplare: i volti di tre quarti, le figure di spalle, i corpi abbracciati ricordano i personaggi della nostra coppa. L'opera del museo francese è attribuita con qualche incertezza alla bottega di Guido Durantino e reca sul retro la data 1543.

Ci incoraggia a escludere, almeno per il momento, una paternità pesarese il confronto con una coppa o *scudella* transitata sul mercato lo scorso anno¹¹ e attribuita a Sforza di Marcantonio, nella quale compaiono elementi architettonici, un baldacchino con una figura coricata con caratteristiche morfologiche e impostazione decorativa che ritroviamo anche in piatti con quinte architettoniche più complesse.

¹ OVIDIO, *Metamorfosi*, XIII-XIV. Per l'analisi del mito vedi anche ANVERSA in PANDOLFINI 2014, p.159 n. 36.

² Si nutre dell'erba magica che ha rianimato i pesci appoggiati su un prato dopo la pesca.

³ LESSMANN 1979, p. 182 n. 172.

⁴ ANVERSA 2004, p. 156 n. 70.

⁵ Documentato su diversi supporti materici, tra cui gli arazzi dei Gonzaga, lo schema deriva da uno schizzo realizzato da Raffaello per la Loggia di Psiche alla villa Farnesina, riprodotto da Marcantonio Raimondi tra il 1517 e il 1520 e da Cesare Remondino tra il 1531 e il 1546, con l'aggiunta appunto di archi e rovine all'antica.

⁶ Inv. 1996.

⁷ Per un inquadramento della bottega del maestro e una corretta storicizzazione si veda: MALLETT 1987, pp. 284-298.

⁸ GIACOMOTTI 1974, p. 281 n. 889.

⁹ Si veda ad esempio la montagna di sfondo nel piatto con *Callisto e Diana* conservato al Victoria and Albert Museum attribuito a Guido Durantino e al 1540 circa (inv. 708-1902).

¹⁰ FIOCCO-GHERARDI 2001, p. 246 n. 164.

¹¹ ANVERSA in PANDOLFINI 2014, p. 212 n. 47.







QUATTRO PREZIOSE TESTIMONIANZE
DELLA BOTTEGA DI LUDOVICO
E ANGELO PICCHI
(Lotti 46-49)



GRANDE PIATTO

CASTEL DURANTE, BOTTEGA DI LUDOVICO E ANGELO PICCHI, 1525 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, verde rame, giallo antimonio, giallo arancio, bruno di manganese nei toni del nero.

Alt. cm 6,4; diam. cm 42,3; diam. piede cm 22.

Sul retro, sotto il piede, un'etichetta con numeri 937/712000 2 *sgelli* delineati ad inchiostro; a fianco, su un supporto verniciato, il numero a china 31305.

LARGE DISH

CASTEL DURANTE, WORKSHOP OF LUDOVICO AND ANGELO PICCHI, C.1525

Earthenware, painted in cobalt blue, copper green, antimony yellow, orange-yellow, and blackish manganese.

H. 6.4 cm; diam. 42.3 cm; foot diam. 22 cm.

On the back, beneath the base, paper tag 937/712000 2 *sgelli* in ink, beside number 31305 hand-written in black ink on a white painted surface.

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 14.000/21.000







Il piatto circolare ha un ampio e largo cavetto, tesa larga e appena obliqua, orlo arrotondato, e poggia su un piede ad anello piuttosto alto. Il retro è decorato a cerchi gialli concentrici, mentre il fronte è interamente ricoperto da una fitta decorazione istoriata che mostra al centro del cavetto una scena di battaglia, mentre la tesa è decorata con figure di satiri, amorini e divinità disposte a riempire, attorno a quattro riserve simmetriche, tutte le campiture.

La tesa è centrata, in altro e in basso, da due figure di sirene affiancate da due putti e circondate da volute architettoniche. Al loro fianco quattro satiri sorreggono un tendaggio, dietro il quale si scorgono delle figure umane. Nella parte superiore il decoro prevede poi due mostri alati e due soldati romani che sorreggono due riser-



Fig. 1

ve polilobate, abitate da figurette ignude dipinte a *grisaille* oca, mentre le restanti porzioni della tesa, in basso, sono riempite da putti e figure ignude. Il cavetto è interamente interessato, in primo piano, da una scena nella quale si affrontano due schiere di cavalleria¹, mentre, sullo sfondo, sventano edifici circolari sormontati da cupole e una catena montuosa che si staglia su un cielo al tramonto, riempito da nuvolette dalla forma a chiocciola. Quest'opera, come quelle che seguono (lotti 47-49), appartiene alla vasta produzione della bottega già attribuita ad Andrea da Negroponte, per via di una coppa che reca questo nome conservata nel museo di Arezzo, e

oggi raccolta sotto l'egida della più vasta bottega di Ludovico e Angelo Picchi, attiva a Castel Durante nella seconda metà del secolo XVI.

Elementi caratterizzanti sono lo stile pittorico rapido, corvivo, poco attento alla prospettiva, estremamente decorativo e caratterizzato da dettagli come il muso allungato dei cavalli, spesso con un collo sproporzionato, gli scudi decorati da mascheroni, gli elmi dipinti di scuro che incorniciano dei

volti talvolta troppo piccoli, la scelta cromatica.

I confronti più vicini al nostro piatto, come sintassi decorativa, ci derivano dal bel bacile del Walters Art Museum di Baltimora², che mostra analoga scelta decorativa nella tesa, unita a un ornato a trofei tipico di Castel Durante, mentre nel cavetto reca dipinta la scena della contesa di Apollo, e dal piatto del Museo di Pe-

saro che raffigura l'episodio biblico di *Davide e Golia* con tesa stilisticamente vicina alla nostra ma con l'inserimento di motivo a trofei³.

Un altro collegamento stilistico con i decori della tradizione del centro di Castel Durante ci deriva dalla presenza dei due mostri alati, troneggianti nella parte alta della tesa, che ci ricordano gli ornati "a cerquate".

Gli stessi mostri e un impianto decorativo simile li riscontriamo anche nel grande bacile del Museo di Cluny⁴, dove all'interno del cavetto ritroviamo nelle vesti di Marco Curzio la medesima figura del cavaliere sul cavallo impennato, che qui compare sulla parte sinistra⁵.

¹ Ci è parso di riconoscere una fonte di ispirazione per questa battaglia, o almeno per parte di essa, nella xilografia con *Pompeo che combatte gli Iberi in Asia* tratta dal *Dione Historico* tradotta da M. Nicolò e Leonniceno, Zoppino, Venezia 1533 (vedi fig. 1).

² Walters Art Museum di Baltimora, Inv. 48.1500.

³ Attribuito genericamente a Casteldurante nell'articolo sulla esposizione di alcune ceramiche dei Musei pesaresi (GIARDINI 1998, p. 14).

⁴ GIACOMOTTI 1974, pp. 342-343 n. 1042.

⁵ Lo stile delle maioliche della vaseria Picchi tra gli anni cinquanta e sessanta del Cinquecento definisce una seconda fase dell'istoriato durantino: si cominciano ormai a preferire i modelli e la "maniera" della pittura romana, conosciuta grazie ai cartoni di Battista Franco e Taddeo Zuccari per le credenze di maioliche donate da Guidobaldo II Della Rovere, cui queste bordure non sembrano indifferenti.



PIATTO

CASTEL DURANTE, BOTTEGA DI LUDOVICO E ANGELO PICCHI, 1550-1565 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con giallo, arancio, blu, verde, bianco, bruno di manganese.

Alt. cm 4,5; diam. cm 28,2; diam. piede cm 11,9.

Sul retro del piatto sotto il piede compare l'iscrizione dipinta in blu *hateon 1551*.

DISH

CASTEL DURANTE, WORKSHOP OF LUDOVICO AND ANGELO PICCHI, C.1550-65

Earthenware, painted in yellow, orange, blue, green, white, and manganese.

H. 4.5 cm; diam. 28.2 cm; foot diam. 11.9 cm.

On the back, beneath the base, inscription in blue *hateon 1551*.

€ 18.000/25.000 - \$ 19.800/27.500 - £ 12.600/17.500







Il grande piatto ha un cavetto largo, tesa ampia e piana che termina in un orlo arrotondato appena rilevato e orlato di giallo. Poggia su un piede ad anello. Il retro è decorato con linee gialle a rimarcare i profili: al centro la scritta corsiva *hateon 1551* in blu di cobalto¹.

Sul fronte la scena principale, che occupa tutto lo spazio senza soluzione di continuità, tra tesa e cavetto mostra a destra il giovane Atteone ormai trasformato in cervo mentre i suoi stessi cani si avvicinano per sbranarlo. Sulla tesa, a sinistra, si scorge l'origine della tragica metamorfosi: la fonte protetta da una grotta nella quale Diana e le sue Ninfe si stavano bagnando, ritratte nell'istante in cui le giovani cercano di coprire con il loro corpo la dea Diana alla vista di Atteone. Sullo sfondo un paesaggio lacustre e, in alto, un emblema tripartito parzialmente, associato alla famiglia ducale di Urbino: vi si distinguono la Quercia dei Della Rovere e l'Aquila dei Montefeltro. L'emblema è sormontato da un cimiero con una branca o una mano guantata² che sorregge una spada e da un cartiglio che recita *SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS*. Il motto è presente negli *Emblemata*, ove si legge per esteso *Astra regunthomines, sapiens dominabitur astris, et poterit notiscantior esse malis*³.

La fonte incisoria, liberamente interpretata, non è stata individuata, anche se si tratta probabilmente delle incisioni più antiche, come le xilografie nel libro di Niccolò Zoppino⁴ o quelle dell'edizione Raphael Regius⁵, in cui l'ambientazione naturalistica e la suddivisione della scena nei due episodi può essere stata anch'essa di ispirazione al decoratore del nostro piatto.

Il piatto fa parte di un noto servizio che convenzionalmente era stato associato al pittore Andrea da Negroponte⁶, in base al nome scritto dietro una coppa baccellata del Museo Civico Medievale di Arezzo, su cui è rappresentata la gara tra Apollo e Marsia ma che non ricorre su altre opere o nei documenti di archivio. Oggi il pittore del servizio *Sapiens*, che annovera alcuni esemplari ben conosciuti, si riconosce in un artista attivo a Castel Durante nella bottega di Ludovico e Angelo Picchi fra il 1550 e il 1565.

Il pittore dipinge velocemente con uno stile ben preciso che, attraverso una scelta cromatica brillante e aranciata, si riconosce soprattutto in alcuni dettagli, come il muso degli animali allungato e con uno sguardo antropo-

morfo o le rocce, le cui rugosità sono realizzate con pennellate curvilinee che conferiscono loro una forma quasi a guisa di nuvola.

Numerosi gli esemplari noti con stemma del servizio *Sapiens*⁷: si ricorda tra questi, con forma e dimensioni analoghe al nostro, il magnifico piatto con il *Sacrificio di Marco Curzio* del Museo Civico Medievale di Bologna, anch'esso datato 1551. Il piatto trova confronto in un esemplare con una versione più semplificata del mito di *Diana e Atteone*, conservato alla National Gallery of Victoria a Melbourne⁸, nella coppa con *Venere e Marte*, conservata nello stesso museo⁹, ma anche in quattro esemplari con storie tratte dalle *Metamorfosi* e in uno con scena del *Sacrificio di Isacco*, quest'ultimo datato 1551, conservati al Museo Civico di Brescia¹⁰, e in un piatto con *Diogene* del Museo Civico di Pesaro datato 1559¹¹. Un piccolo piatto del servizio raffigurante *Cupido e Venere* è conservato nella raccolta Del Prete di Pesaro¹², mentre uno istoriato con il *Matrimonio fra Alessandro e Rossane* è stato pubblicato alla fine degli anni '90¹³ e un altro con scena biblica di *Dalila che taglia i capelli a Sansone* è stato esposto nelle collezioni della raccolta del Museo Statale di San Pietroburgo¹⁴.

Recentemente è passato sul mercato¹⁵ un piatto del servizio con raffigurazione della scena di *Diana e Atteone*, con modifiche e una certa libertà interpretativa nella raffigurazione della stessa: evidentemente il tema è caro alla bottega e comunque molto presente nel servizio. Un altro piatto raffigurante *Maria* è stato battuto a Parigi¹⁶. E infine citiamo il piatto del British Museum con *Ercole e Deianira*¹⁷, nella cui schedatura troviamo elencati gli esemplari finora noti, tra i quali uno con *Diana e Atteone* datato 1551 in collocazione non conosciuta, che potrebbe corrispondere al nostro.

La credenza, dato il numero abbastanza elevato di opere recanti lo stemma *Sapiens*, doveva essere relativa a una committenza di una certa importanza: lo stemma, che contiene gli emblemi dei Della Rovere e dei Montefeltro unitamente ad altri, potrà svelarne l'antica committenza una volta che verrà adeguatamente storicizzato¹⁸. Thornton e Wilson suggeriscono comunque che possa appartenere a Latino Brancaleoni di Mercatello sul Metauro, vicario generale del Cardinale Giulio Della Rovere¹⁹.

¹ La scena pare trarre ispirazione dalle *Metamorfosi* ovidiane nella versione in prosa di GIOVANNI de' BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, capp. V-VII *Come Ateon fu morto dalli soi cani, essendo cervio*.

² RAVANELLI GUIDOTTI 1985, p. 118 n. 93.

³ Andrea Alciati, *Emblemata*, Venezia 1534 (vedi RAVANELLI GUIDOTTI 1985, p. 118 n. 93).

⁴ Nicolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa. Stampato in Venetia per lacomo da Leco a in stantia de Nicolò Zoppino e Vincentio di Pollo*, 1522, libro III.

⁵ Raphael Regius, *Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis libri XV*, Venezia, libro III.

⁶ FUCHS 1993, nn. 217-231; LESSMANN 1979, nn. 102-121.

⁷ Per un elenco più puntuale si rimanda a quanto indicato in THORNTON-WILSON 2009, n. 230.

⁸ RAVANELLI GUIDOTTI 1985, pp. 118-120 n. 93, già pubblicato e variamente attribuito a Urbino o a Venezia, come ben ricorda la studiosa nella scheda.

⁹ NGV, Melbourne inv n. 4402-D3, Lascito Spensley.

¹⁰ RIZZINI 1916, nn. 1-5.

¹¹ MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 207.

¹² PAOLINELLI 2012, fig. 14.

¹³ GARDELLI 1999, pp. 320-322 n. 141.

¹⁴ IVANOVA 2003, p. 122 n. 111.

¹⁵ SOTHEBY'S, New York, 26 gennaio 2012, lotto 312.

¹⁶ DRUOT Paris, 04 Juin 2010, lotto 39.

¹⁷ THORNTON-WILSON 2009, p. 388 n. 230.

¹⁸ Sulla problematica relativa ai corredi stemmati di questa città si veda quanto in WILSON 2002, pp. 125-165.

¹⁹ THORNTON-WILSON 2009, p. 388 n. 230.

CRESPINA

CASTEL DURANTE, BOTTEGA DI LUDOVICO E ANGELO PICCHI, 1550-1560 CIRCA

Maiolica dipinta in policroma con arancio, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 3,6; diam. cm 25.

MOULDED BOWL (*CRESPINA*)**CASTEL DURANTE, WORKSHOP OF LUDOVICO AND ANGELO PICCHI, C. 1550-60**

Earthenware, painted in orange, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 3.6 cm; diam. 25 cm.

€ 12.000/18.000 - \$ 13.200/19.800 - £ 8.400/12.600





Crespina formata a stampo con umbone centrale rilevato, orlo mosso e corpo sbalzato.

La decorazione è dipinta su uno smalto ricco con una vetrina brillante e lucida sia sul fronte sia sul retro, dove le baccellature della forma vengono sottolineate da un decoro a linee blu.

Al centro dell'umbone spicca l'episodio di Muzio Scevola, tramandato dalla tradizione romana come esempio di coraggio. Intorno, lungo la tesa, quattro figure di arcieri si alternano a rami di ulivo a loro volta intervallati lungo il bordo da quattro lune antropomorfe e alate.

L'episodio, narrato da Tito Livio¹, si svolge durante l'assedio di Roma ad opera dell'etrusco Porsenna. Mentre nella città cominciavano a scarseggiare i viveri, il giovane aristocratico Muzio Cordo si offrì per andare a uccidere il comandante etrusco; infiltratosi nelle linee nemiche, e armato di un pugnale, raggiunse l'accampamento, ma nell'azione sbagliò persona uccidendo un funzionario del re. Catturato dalle guardie e portato al cospetto di Porsenna, il giovane romano non esitò a dire che avrebbe punito la mano che aveva sbagliato, e la pose su un braciere fino a che non fu completamente consumata. Da quel giorno il coraggioso romano assunse il nome di "Muzio Scevola" (Muzio il mancino). Porsenna rimase tanto impressionato da questo gesto che decise di liberarlo.

Questo soggetto ebbe grande successo durante il Rinascimento e fu spesso raffigurato su supporto ceramico, come dimostrano i numerosi esempi che vanno dalla coppa di Francesco Xanto Avelli fino a esemplari che possiamo accostare per stile e paternità a quello in studio. Ci riferiamo alla coppa che ripropone lo stesso episodio, conservata al Museo d'Arte Medievale di Arezzo²: la diversità nella disposizione dei personaggi e della scena ci conferma la presenza di più fonti incisorie di riferimento, ma soprattutto l'eccellenza e la capacità di tradurre la stessa scena con modalità assai differenti tra loro. Nel nostro esemplare è riprodotto l'accampamento con una vasta tenda, al centro il focolare su cui il giovane pone la mano; nella coppa di Arezzo si ha la disposizione tradizionale degli episodi di storia antica con il re assiso in trono, possibilmente in posizione rilevata e su

un lato del piatto, e di fronte l'antagonista³. Tuttavia lo stile pittorico è il consueto, che ben possiamo riconoscere nelle opere che precedono questa scheda (lotti 45-46): i volti piccoli e racchiusi in elmi scuri, arrotondati, le loriche a fasce parallele di colore blu o oca, le capigliature arricciate, le bocche piccole un poco imbronciate, le gambe muscolose, un poco tozze, ombreggiate con sottili tratti arancio e lumeggiate con bianco di stagno.

Ma nella crespina in esame la disposizione dei personaggi intorno al fuoco è più accorta, rendendo la concitazione del momento, e il paesaggio notturno che s'intravede nel cielo scuro, con le consuete nuvolette a chiocciola, dà una profondità alla scena non sempre riuscita nelle opere della bottega marchigiana. La decorazione della tesa intorno all'umbone ci stupisce per eleganza e inventiva: i quattro arcieri seminudi, realizzati con grande minuzia, inseriti in quattro riserve con sfondi sfumati alternati in giallo e azzurro e incorniciati da arcuati rami di ulivo, spiccano sulla superficie irregolare delle baccellature della coppa. Infine le lune dal volto antropomorfo, sorrette da due alucce colorate, rendono l'opera di ancor maggiore interesse, ma coerente con quello stile grottesco e un poco scanzonato che caratterizza l'opera della bottega durantina.

Un riscontro di questa stessa disposizione decorativa lo troviamo nella crespina baccellata conservata nel Museo Nazionale delle Marche, raffigurante al centro l'episodio di *Piramo e Tisbe*⁴, circondato dalla stessa partitura in riserve con personaggi, in questo caso con una torcia in mano, alternati a figure di leoni, ma sempre incorniciati da rami di ulivo e piccoli leoni. Lo stesso decoro con i leoni si ritrova in un'altra coppa con al centro la storia di *Diana e Atteone* mutato in cervo, però con foggia differente⁵, e ancora in una coppa Contini Bonaccossi degli Uffizi⁶.

Molto affine, per concludere, anche per la presenza di un volto caricaturale simile a quello delle nostre lune, quello presente nella crespina con arcieri e scena centrale di *Nettuno che crea il cavallo*, conservata al British Museum di Londra, alla schedatura della quale rimandiamo per un elenco delle poche opere analoghe presenti nel tempo nelle principali raccolte europee⁷, cui possiamo ora aggiungere la nostra.

¹ Tito Livio, *Ab urbe condita*, II, 12.

² Inv. 14699.

³ Si tratta dell'impianto decorativo che compare spesso nelle opere ceramiche, e che pare prendere spunto dallo schema iconografico di un niello del British Museum databile alla fine del secolo XV e riprodotto, oltre che nelle maioliche, anche in numerose placchette di bronzo (MUSCOLINO in MARINI 2010, p. 262 n. 36).

⁴ DAL POGGETTO 2003, p. 347 n. 488.

⁵ Palazzo Madama, inv. C 2743.

⁶ MARINI 2003, n. 17.

⁷ THORNTON-WILSON 2009, pp. 390-391 n. 232.



TONDINO

CASTEL DURANTE, BOTTEGA DI LUDOVICO E ANGELO PICCHI, 1550-1560 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 4,8; diam. cm 21; diam. piede cm 5,4.

ARMORIAL PLATE (TONDINO)

CASTEL DURANTE, WORKSHOP OF LUDOVICO AND ANGELO PICCHI, C.1550-60

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 4.8 cm; diam. 21 cm; foot diam. 5.4 cm.

€ 18.000/25.000 - \$ 19.800/27.500 - £ 12.600/17.500







Il piccolo piatto ha cavetto profondo, tesa larga e obliqua e poggia su una pie-
de ad anello. La materia è ricca con uno smalto grasso, con vetrina brillante
molto lucida sia sul fronte sia sul retro, ed abbondante è l'uso dei pigmenti.
Le cavillature allo smalto conseguenti all'abbondanza di materia sono ben
visibili sul retro privo di decoro. L'orlo arrotondato è listato di giallo.

La scena dipinta interessa l'intera superficie del piatto senza soluzione di
continuità e raffigura il filosofo greco Diogene il Cinico¹. Dopo una vita tra-
vagliata visse prevalentemente a Corinto, dove si dedicò a predicare le virtù
dell'autocontrollo e dell'autosufficienza abitando all'interno di una botte: fu
qui che incontrò Alessandro Magno. Plutarco² racconta l'incontro con il re
in senso positivo: Alessandro Magno rimase molto colpito dalla grandezza
d'animo del filosofo che, per nulla intimorito dalla presenza del re in perso-
na, lo apostrofò dicendogli "spostati un poco dal Sole", frase che Alessandro
ammirò al punto da affermare: "Se non fossi Alessandro, io vorrei essere
Diogene". Ma le versioni sull'episodio sono discordanti: infatti Diogene Laer-
zio, a differenza di Plutarco, riferisce che Alessandro, irritato dalla mancanza
di rispetto, per farsi gioco di lui che veniva chiamato "cane" gli mandò un
vassoio pieno di ossi e lui lo accettò non senza avergli mandato a dire che il
cibo era degno di un cane, ma il dono non era degno di un re³.

L'aneddoto fu molto popolare tra gli studiosi medievali, grazie anche alla sua
trasmissione attraverso i classici latini⁴ e fu spesso raffigurato in maiolica.

La probabile fonte incisoria non è seguita con attenzione: se ne conosco-
no del resto diverse versioni⁵, variamente influenzate dall'interpretazione
che gli artisti diedero al personaggio⁶.

Nel nostro piatto Diogene è seduto sulla destra, di fronte alla botte in cui
vive, ed è assorto nella lettura di un libro appoggiato per terra; e accompa-
gna con la torsione del busto il gesto del braccio destro che indica un libro
con un sottile bastone. Di fronte a lui appaiono tre personaggi in abito da
soldato, che supponiamo essere Alessandro Magno e il suo seguito: in
questo caso l'autore pare discostarsi dai modelli canonici che derivavano
dalle incisioni e sembra interpretare liberamente l'episodio. Sullo sfondo
compare il consueto paesaggio marino con una grande città marittima che
segna l'orizzonte e dietro la quale s'innalzano alcune montagne.

Lo stile e le modalità pittoriche sono quelle tipiche della Bottega di Ludovi-
co e Angelo Picchi, cui abbiamo già accennato nelle schede che precedono
(lotti 46-48)⁷: anche lo stesso personaggio, inserito in un contesto differen-
te, compare dipinto in una crespina del Museo Cristiano di Brescia⁸.

L'episodio è spesso raffigurato in maiolica ed ebbe grande successo an-
che nella bottega durantina, come per esempio nel caso del grande piatto
delle Raccolte di Arti Applicate del Castello Sforzesco di Milano⁹, nel quale
il filosofo è dipinto in posa analoga, seppur in modo scenografico, data la
dimensione del supporto che ha consentito al pittore di disporre la scena
su una scala più vasta e con maggior numero di personaggi e dettagli.

Altri esempi su come la bottega impiegasse il soggetto ci derivano dai già
citati piatti del *Servizio Sapiens*, di cui uno conservato al Victoria and Albert
Museum mostra una differente disposizione al centro del piatto, ma deci-
se affinità stilistiche nella resa dei personaggi, ed infine quello del Museo
di Pesaro¹⁰.

¹ Nato a Sinope sul Ponto (404 c.-320 c. a.C.) e giunto ad Atene verso il 340, detto il Cinico.

² PLUTARCO, *Vite Parallele*, XXXIII, 14.

³ DIOGENE LAERZIO, *Le vite dei filosofi*, VI, 20 e segg.

⁴ Nel Rinascimento l'identità di Diogene detto il Cinico non era del tutto definita, ed era spesso confuso con Diogene di Apollonia, un fisico della scuola ionica vissuto un secolo prima. Lo stesso Sant'Agostino nel *De civitate Dei* (VIII 2) afferma che ebbe una grande fortuna in ambiente umanistico.

⁵ Per esempio il Diogene derivante da una invenzione del Parmigianino incisa da Ugo Carpi, negli anni 1526-1527 (Collezione Malaspina Pavia, inv. 01001703 cartella II 57) di cui ne esiste anche una con varianti di Caraglio (BARTSCH XV, p. 94 n. 61).

⁶ Una fra tutte: il filosofo fu celebrato in arte nella stanza della Segnatura di Raffaello, coricato sui gradini, e divenne un'icona nell'arte rinascimentale.

⁷ La famiglia Picchi è documentata a Castel Durante (oggi Urbania) già nella seconda metà del XIV secolo. Nel Quattrocento le loro occupazioni variano dal commercio del guado alla lavorazione delle scarpe e alla ceramica. La presenza dei Picchi a Pesaro nella seconda metà del Quattrocento testimonia il contributo primario del centro adriatico per la maturazione e gli sviluppi della lavorazione della maiolica. Ludovico di Giorgio nel 1491 apre una vaseria a Castel Durante, nella quale operano vari pittori. Il figlio di Ludovico, Giorgio Picchi il vecchio, sarà l'erede di questa tradizione d'arte (LEONARDI-MORETTI 2002).

⁸ Inv. NC57, in BERNARDI 1980, n. 3.

⁹ GHERARDI-FIOCCO in AUSENDA 2000, pp. 259-261.

¹⁰ MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 207.

PIATTO

DUCATO DI URBINO, PROBABILMENTE PESARO, METÀ SECOLO XV

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero, marrone e bianco di stagno; lueggiature con lustro color giallo oro.

Alt. cm 3,2; diam. cm 23; diam piede cm 8,3.

Sul retro, al centro del cavetto, in blu di cobalto l'iscrizione *Come Jowe portoganime/nie/dem Cielo.*

DISH

URBINO DISTRICT, PROBABLY PESARO, MID-16TH CENTURY

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white; highlights of golden lustre on the front and back.

H. 3.2 cm; diam. 23 cm; foot diam. 8.3 cm.

On the back, at the centre of the well, inscription in cobalt blue *Come Jowe porto ganime/nie/dem Cielo.*

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 14.000/21.000





Il piatto ha un cavetto concavo, largo e con stacco marcato; la tesa larga e obliqua termina in un orlo arrotondato. Poggia su basso piede privo di anello.

La scena interessa l'intera superficie senza soluzione di continuità e mostra al centro Ganimede trasportato in cielo da Giove tramutato in aquila. Sulla tesa si vede una corona di nuvole dalla forma a chiocciola, su cui sono sedute alcune divinità dell'Olimpo: Ercole, Venere e Amore, Poseidone, Crono e una divinità femminile priva di attributi, probabilmente Diana. Al verso sono dipinte alcune foglie stilizzate in lumeggiatura oro e due spirali tracciate in color rosso ferro. L'orlo è bordato in giallo e lustrato. Lo smalto si presenta grasso, molto ricco, con vetrina brillante, lucida e vetrosa sia sul fronte sia sul retro e abbondante è l'uso dei pigmenti.

Sul retro, al centro del cavetto, in blu di cobalto l'iscrizione "*Come Jovve portoganime/nie/dem Cielo*".

La pittura è veloce e lo stile semplice, con caratteristiche che ci ricordano le opere della bottega Picchi.

Anche questo mito, derivante da Ovidio¹, è caro alle botteghe di istoriato e fu variamente interpretato dai vari pittori². La raffigurazione del rapimento trova la sua fonte in un'incisione di Giulio Bonasone³, qui interpretata con grande libertà: nell'incisione il giovane è nudo e di età adolescenziale, qui invece indossa un abito corto ed è ancora bambino⁴.

Non è possibile proporre al momento una sicura lettura attributiva, nonostante le numerose opere che trattano la tematica astronomica rinascimentale⁵.

Il paesaggio con nuvole dalla forma a chiocciola è stato variamente utilizzato in opere con soggetto di divinità olimpiche e abbiamo notato una maggior incidenza di esemplari con questa caratteristica prodotte nella città di Pesaro, nel Ducato di Urbino: ad esempio nel piatto con *Psiche pre-*

sentata al concilio degli dèi, da un affresco di Raffaello, attribuito alla cerchia di Nicola da Urbino, nel quale un gruppo di divinità riunite attorno a una tavola è circondato da una cornice di nuvole e risalta su un fondo giallo-ovuo molto luminoso⁶. La corona di nuvole è presente anche nel piatto di Francesco Xanto Avelli con *Marte e Venere in cielo*, iscritto *Spere nel verso*⁷.

Anche nel piatto del servizio Lanciarini del Museo di Padova ritroviamo le divinità olimpiche raccolte attorno a un cerchio di nuvole mentre ricevono la dea Pallade⁸. Mancano però affinità stilistiche, che s'intravedono invece in un altro piatto dello stesso museo, sempre del servizio Lanciarini, nel quale la figura di Eros richiama molto le due figure infantili del nostro piatto⁹: qui Ganimede è portato in cielo da Giove al cospetto delle altre divinità olimpiche e ne diviene il coppiere.

Non siamo riusciti al momento a rintracciare l'incisione di riferimento, ma riteniamo che il pittore abbia variamente interpretato la fonte o le fonti da cui estrapolare l'immagine delle divinità: forse l'assemblea degli dèi della villa Farnesina, poi trasposta in incisione¹⁰.

L'importanza del piano decorativo è testimoniata dall'applicazione del lustro, operata a Gubbio o da maestranze eugubine operanti nel ducato o nella stessa bottega di produzione. Resta però un'incertezza attributiva, anche se è vero che Giove¹¹ è simbolo dei Montefeltro e che sono possibili riferimenti simbolici al Duca.

La somiglianza con opere urbinati ci conforterebbe in un'attribuzione in questo senso, tuttavia prevale ancora grande incertezza nella lettura stilistica che ci porta verso una produzione pesarese prossima alla bottega di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce dopo gli anni '40 del secolo XVI: questa bottega nel 1569 era in grado di produrre piatti decorati a lustro, come confermato da un editto del Duca Guidobaldo II, che ne autorizza la produzione garantendone l'immunità fiscale¹².

¹ OVIDIO, *Metamorfosi* X, 155-166.

² Sulla raffigurazione dell'episodio in maiolica si veda l'articolo di Maria Cristina Villa (VILLA 1995, pp. 47-56) su un piatto di Orazio Fontana con questo soggetto.

³ BARTSCH, XV, 29.

⁴ Una modalità interpretativa molto simile si ritrova in un piatto del Victoria and Albert Museum, sempre con Ganimede come soggetto e attribuito a Castel Durante, nel quale il pittore riveste il personaggio, raffigurato nudo nell'incisione originaria di Bernard Salomon (1508-1561) presente in *Le Metamorphose d'Ovide figurée*, Lione 1557.

⁵ La mitologia classica trova nella tradizione astrologica un fondamentale tramite di sopravvivenza durante l'età medievale fino al Rinascimento, quando in seguito a un lungo processo di mitologizzazione dei corpi celesti si compie l'identificazione di dèi e astri. A partire dal IV secolo a.C., con il trattato di Eudosso di Cnido, volgarizzato e diffuso da Arato di Soli e successivamente nei Catasterismi di Eratostene,

planeti, costellazioni e segni zodiacali cominciano a essere associati a divinità della mitologia classica o nel nome o in rapporto alle storie mitiche (PANOFKY-SAXL 1933, pp. 228-280).

⁶ MALLETT 2002, pp. 91-92 figg. 20-21.

⁷ CIOCI 2007, pp. 51-52 figg. 21-22, già in WILSON 2002a, pp. 36 e 39.

⁸ MUNARINI 1993, pp. 310-311 n. 300.

⁹ MUNARINI 1993, p. 311 n. 299.

¹⁰ Da Gian Giacomo Carraglio, da Agostino Veneziano o da un anonimo incisore, CIOCI 2007, p. 42, cita NORMAN 1976.

¹¹ Anche in questo caso, come già suggerito per decorazioni simili (CIOCI 2007, p. 42), è Giove la figura principale della composizione.

¹² BONALI-GRESTA 1987, p. 196 doc. 212.







UN INTRIGANTE PIATTO
DELLA BOTTEGA FONTANA
DI URBINO



GRANDE PIATTO

URBINO, BOTTEGA FONTANA, 1570 CIRCA

Maiolica dipinta con azzurro, verde, giallo, giallo arancio e bruno di manganese.

Alt. cm 4,4; diam. cm 44,4; diam. piede cm 28,7.

Sul retro, sotto il piede, delineata in blu di cobalto la scritta *Venere sene va aspasso p(er) il mare con/le Nereide apuleio nel primo dela/faula di psiche* seguita da due segni. Etichetta recante il numero dattiloscritto C. 13747.

LARGE DISH

URBINO, FONTANA'S WORKSHOP, C. 1570

Earthenware, painted in light blue, green, yellow, orange-yellow, and manganese.

H. 4.4 cm; diam. 44.4 cm; foot diam. 28.7 cm.

On the back, beneath the base, inscription in cobalt blue *Venere sene va aspasso p(er) il mare con/le Nereide apuleio nel primo dela/faula di psiche*; label, typewritten with C. 13747.

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 14.000/21.000







Il piatto ha un ampio e profondo cavetto, tesa larga e appena obliqua con orlo arrotondato. Poggia su un piede ad anello piuttosto alto e largo. Il fronte è interamente ricoperto da una fitta decorazione istoriata che interessa il cavetto e la tesa senza soluzione di continuità. Il retro è decorato da linee gialle concentriche che ne sottolineano i profili e reca sotto il piede la scritta "Venere sene va aspazzo p(er) il mare con/le Nereide apuleio nel primo dela/faula di psiche" accompagnata da due segni grafici.

La decorazione mostra un corteo marino con Venere al centro assisa sul suo carro marino trainato da due tritoni e affiancata da due nereidi a cavallo di mostri marini: una le sostiene un braccio, mentre l'altra sorregge un drappo del pannello che ricopre appena la dea. Alle sue spalle, sempre a cavallo di un mostro marino, un tritone e coppie di tritoni e nereidi intenti in effusioni amorose. Al fianco di Venere, Eros cavalca un delfino. Il paesaggio è di ampio respiro ed è chiuso all'orizzonte da una catena di monti e da una città costiera.

La legenda sul retro ci illumina sull'interpretazione: si tratta del corteo di Venere per la sua presentazione, che fa da prologo della narrazione della favola di Amore e Psiche narrata da Apuleio nella sua opera *Metamorfosi*¹. Qui però la protagonista della narrazione è ancora una Venere classica, dalla personalità complessa al punto da generare una diversificazione di culto².

La favola narra la storia della giovane Psiche, la cui bellezza scatena la terribile gelosia di Venere, che inconsapevolmente provoca l'innamoramento tra la stessa Psiche e Cupido: la giovinetta sarà sottoposta dalla dea a terribili prove, fino a raggiungere l'Olimpo per convolare a nozze con Amore. La favola è ricca di significati simbolici che non dovettero essere estranei all'autore o alla committenza dell'opera. Da un punto di vista tecnico la decorazione è complessa e distribuita sul supporto con grande perizia. Non è stato possibile ritrovare, per ora, alcuna fonte incisoria, anche se è probabile che ne sia stata utilizzata una, dato il successo iconografico suscitato dall'episodio narrato da Apuleio³. I personaggi femminili, forse già di gusto manieristico, ci porterebbero a indirizzare la ricerca delle fonti incisorie proprio in questa direzione⁴.

Le figure sono dipinte con maestria, proporzionate, perfettamente inserite nella scena, e i colori sono dosati con indubbia perizia tecnica, sebbene si riscontrino difetti di cottura e bolliture dello smalto, che è comunque abbondante e ricco.

La forma del piatto è attestata come in uso nelle manifatture urbane e in particolare nella bottega Fontana⁵ per tutto il XVI secolo e agli inizi del XVII.

Tra l'altro, anche il decoro con le deità marine fu caro alla bottega Fontana, particolarmente nel periodo di produzione di Orazio Fontana⁶.

Pur essendo numerosi gli esemplari che mostrano una decorazione ispirata a questa tematica, tuttavia non abbiamo potuto trovare nessuna affinità stilistica precisa che si possa accostare all'esemplare in analisi. Il *ductus* pittorico è qui molto tenue e raffinato, il progetto decorativo segue un'impostazione importante e lo stile delle figure è assai curato, molto proporzionato, di gusto già manierista e non più classico come negli apparati decorativi della bottega Fontana⁷.

Il confronto con la coppia di anfore della Collezione Estense, pubblicate qualche anno fa da Lidia Righi Guerzoni, ci orienta comunque nella nostra ricerca verso una produzione urbinata. I due vasi d'apparato⁸ mostrano caratteristiche stilistiche invero differenti: nel vaso il cui piede mostra un decoro "alla porcellana", ritroviamo una figura di Nettuno con volto stilisticamente molto prossimo a quello dei tritoni che trainano il carro di Venere nel nostro piatto; inoltre, le figure sono "immerse in un'atmosfera ricca di sfumati che trascolora verso l'orizzonte", dove sottili righe in giallo arancio descrivono la luce serale: caratteristica che ritroviamo in forma più leggera nel nostro piatto, insieme alle onde del mare, che presentano la stessa delicata realizzazione. Nel secondo vaso invece ritroviamo, ma in forma meno invadente, alcune figure di delfini dagli occhi grandi e arrotondati simili ai nostri. I due vasi estensi sono attribuiti dal Liverani alla bottega di Orazio Fontana e agli anni attorno al 1570⁹.

In un altro piatto della Galleria Estense¹⁰, oltre alla stessa forma del nostro riconosciamo anche uno stile più affine nella descrizione delle figure. Somiglianza stilistica che ritroviamo anche nel piatto morfologicamente affine del Walters Museum di Baltimora che raffigura *Il bagno di Diana e delle Ninfe*¹¹: somiglianze si riscontrano in particolare nella resa del corpo delle figure femminili, nel volto della figura in piedi a sinistra con gli occhi abbassati, vicino al volto di Venere nel nostro piatto, e in alcune figure di putti della tesa in rapporto alla figura di Eros nel nostro esemplare. Il piatto di Baltimora reca sul retro una decorazione che interessa l'intera superficie con una figura di Nettuno su delfini in una scenografia marina.

Entrambi i piatti, il primo databile al 1559¹² e quindi sotto Orazio Fontana, il secondo agli anni 1560-1570, sono stati attribuiti alla bottega Fontana, che vantava la presenza di un repertorio iconografico assai vario a disposizione dei pittori. Proprio in quest'ambito riteniamo di inserire il nostro esemplare, con una probabile datazione che lo colloca attorno al 1570.

¹ Apuleio (125-170 d.C. circa) inserisce la favola di *Amore e Psiche* nel suo romanzo *Metamorfosi* o *L'asino d'oro* (libri IV, 28-VI, 24), argomento colto che si è prestato nel corso delle varie epoche a diverse interpretazioni. Nel Rinascimento, quando le virtù morali sono poste alla base del vivere civile, la favola che celebra il trionfo dell'amore coniugale e della purificazione dell'anima umana diviene oggetto di narrazione e di conseguenza di rappresentazione artistica, con la realizzazione di opere che la richiamano come i grandi cicli di affreschi della Loggia di Psiche della Farnesina, il ciclo di Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova e il delicato fregio di Perin del Vaga a Castel Sant'Angelo, ciascuno con un intento simbolico e programmatico differente. Si rimanda in merito al catalogo della mostra (BERNARDINI 2012).

² *Afrodite Urania* come amore; *Afrodite Areia* armata e associata al culto di Ares; *Afrodite Anzeia* dea della fecondità; *Afrodite Pandemia* simbolo dell'amore sensuale; *Afrodite Euploia* e *Afrodite Pontia* protettrice dei naviganti.

³ Si pensi alle incisioni del Maestro del Dado (m. 1533) e di Agostino Veneziano (1490-1540), che dedicano al tema ben 32 incisioni su disegno di Michiel Coxie (1532-1535). Di Agostino Veneziano una *Venere sul Delfino* realizzata intorno al 1530-1540 da disegno di Raffaello Sanzio potrebbe aver ispirato il nostro pittore.

⁴ Verso autori come Jean Cousin il Vecchio (1490-1560), o più facilmente verso lo stanco manierismo e il gusto michelangiolesco del figlio Jean Cousin il Giovane (1520-1594). Il primo autore di un dipinto con il *Ratto di Europa* nel quale riscontriamo una certa affinità nelle figure umane, ma soprattutto in certe pose dei putti che, a cavallo

di delfini dalle zampe palmate, accompagnano la fanciulla sul toro. Anche i paesaggi dello sfondo ci ricordano quelli dipinti dai due autori francesi: si veda ad esempio lo sfondo della nota incisione con il *Giudizio Universale* di Jean Cousin il Giovane.

⁵ La stessa forma nel celebre piatto del Metropolitan Museum of Art di New York raffigurante *La battaglia di Pavia* e orgogliosamente firmato "nella bottega di Guido Durantino" (RASMUSSEN 1989, p. 167 n. 97).

⁶ Lo scorso anno abbiamo avuto modo di studiare il famoso vaso firmato da Orazio Fontana, considerato un caposaldo per l'attribuzione di opere simili (ANVERSA in PANDOLFINI 2014, p. 238 n. 54 e bibliografia relativa).

⁷ RIGHI GUERZONI in TREVISANI 2000, pp. 138-139.

⁸ Giustamente Righi Guerzoni (in TREVISANI 2000, pp. 138-139) ci ricorda la predilezione degli Este verso rappresentazioni sceniche, tra le quali le naumachie.

⁹ LIVERANI 1979, n. 30.

¹⁰ RIGHI GUERZONI in TREVISANI 2000, p. 134, celebre per il supposto utilizzo di fonti iconografiche ben precise e in particolare per l'uso di un disegno di Battista Franco per la realizzazione della tesa dei piatti. Per chiarezza sull'uso dei disegni, si veda THORNTON-WILSON 2009, pp. 392-393 n. 233 e bibliografia relativa.

¹¹ Inv. 48.1316.

¹² MALLETT 1976, n. 396.

PIATTO

URBINO, BOTTEGA FONTANA, 1550-1560 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con giallo, arancio, verde, blu di cobalto, bruno di manganese nei toni del nero e bianco di stagno.

Alt. cm 5,1; diam. cm 23,5; diam. piede cm 6,8.

Sul retro, al centro del cavetto, in blu di cobalto l'iscrizione *Adamo et eva*.

DISH

URBINO, FONTANA'S WORKSHOP, C. 1550-60

Earthenware, painted in yellow, orange, green, cobalt blue, blackish manganese, and tin white.

H. 5.1 cm; diam. 23.5 cm; foot diam. 6.8 cm.

On the back, at the centre of the well, inscription in cobalt blue *Adamo et eva*.

€ 20.000/30.000 - \$ 22.000/33.000 - £ 14.000/21.000







L'episodio raffigurato è quello della *Tentazione* narrato nella Genesi¹. Al centro del cavetto sta Satana, raffigurato come *dracontopode*², avvolto a un albero dalla chioma allargata e con numerosi frutti, mentre sullo sfondo s'intravede un paesaggio lacustre con montagne dal profilo squadrato e piccoli paesi. A sinistra della scena, Eva è seduta su una roccia con la mano sinistra allungata verso il centro; di fronte a lei, sul lato destro, Adamo, parzialmente coperto da un manto sinuoso, allunga a sua volta la mano destra verso l'albero.

La scena è dipinta con maestria e con grande dominio della materia. Il decoro è ricco e ben distribuito, con una composizione che rispetta appieno la prospettiva, sfruttando completamente la forma del piatto. La fonte incisoria d'ispirazione del nostro esemplare, al momento, non è stata riconosciuta e ipotizziamo che si tratti forse di più incisioni o di una reinterpretazione.

L'episodio biblico fu spesso raffigurato in maiolica e ne sono testimonianza molti esemplari con modalità stilistiche diverse, come si può vedere, ad esempio, nel bel piatto urbinato esposto al Museo Fitzwilliam di Cambridge³, che trova affinità con un vaso della farmacia della Sacra Casa di Loreto⁴; entrambi sono ispirati a una medesima fonte incisoria, probabilmente presente nella bottega Fontana attorno al 1560. In questi confronti Satana non assume le forme del mostro medievale, ma solo quelle del serpente.

Un confronto a nostro avviso prossimo ci deriva da un piatto del British Museum⁵ attribuito alla bottega Fontana-Durantino e al periodo ascrivibile

agli anni 1540-1560. Il piatto, affollato da figure, presenta affinità con il nostro, soprattutto nella disposizione del paesaggio: particolarmente vicini la forma delle montagne in lontananza che circondano la città con torri e l'insenatura del porto, che rispecchia quella presente nel nostro esemplare.

Un altro confronto ci è fornito dal piatto con *Satiro che insegue una Ninfa* del Victoria and Albert Museum, attribuito alla stessa bottega urbinata e datato tra il 1540 e il 1550: in esso ci pare di poter ravvisare le stesse modalità pittoriche del nostro esemplare sia nel delineare le figure, sia nel realizzare lo sfondo paesaggistico e i singoli elementi che lo compongono, quali la presenza di una montagna leggermente squadrata e di un villaggio non troppo esteso, adagiato su una costa dal profilo arrotondato e dalla consistenza erbosa.

Lo stile pittorico, la disposizione della scena tra due quinte, la forma delle montagne sullo sfondo e il modo di articolare il paesaggio su piani prospettici ben definiti sono tutte caratteristiche che ci inducono a collocare la bottega di produzione di quest'opera in ambito marchigiano e probabilmente urbinato. Alle particolarità sopra elencate, si aggiungono anche la resa delicata degli incarnati, la capacità di delineare le figure con grande perizia, le lueggiate sottili delle forme, rese con colpi di luce sulla muscolatura, e i forti contrasti dovuti alle ombreggiature nei tratti del volto.

Il piatto compare nel catalogo di vendita Sotheby's di Palazzo Capponi a Firenze del 1976⁶.

¹ Genesi, 3,1-6.

² Antica raffigurazione medievale che si riferiva a un essere leggendario, utilizzata nel Rinascimento per rappresentare Satana: questa modalità iconografica si riscontra ad esempio nella Cappella Sistina.

³ Inv. C1-1914, POOLE 1995, pp. 386-387 n. 420.

⁴ GIACOMOTTI 1974, p. 322 (il vaso). Il piatto del museo inglese e il vaso di Loreto sembrano entrambi ispirati alle stampe incise su legno da Hans Sebald Beham (1500-1550) per le otto edizioni di *Biblisches Historien* edita da Christian Egenolph a Francoforte sul Meno tra il 1533 e il 1557.

⁵ THORNTON-WILSON 2009, p. 31 n. 195.

⁶ SOTHEBY'S, Firenze, 22 ottobre 1976, lotto 41.



SALIERA

URBINO, BOTTEGA PATANAZZI, 1580-1590 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con giallo, giallo arancio, verde, blu e bruno di manganese nei toni del marrone.
Cm 20x22x12; piede cm 14x11,5.

SALT CELLAR

URBINO, WORKSHOP OF THE PATANAZZI, C.1580-1590

Earthenware, painted in antimony yellow, orange-yellow, green, blue, and brownish manganese.
20 x 22 x 12 cm; foot 14 x 11.5 cm.

€ 5.000/7.000 - \$ 5.500/7.700 - £ 3.500/4.900







La saliera poggia su una base ottagonale che sorregge l'invaso grazie a quattro sostegni a ricciolo e a zampa ferina alternati, ed è decorata con un motivo a baccellature e finto bugnato. Il corpo dell'invaso, modellato plasticamente, riproduce la classica forma a navicella con due mascheroni ai vertici che sostengono due putti reggi-conchiglia, e altri due mascheroni, posti sui lati lunghi, a coronamento del decoro. Al centro della vasca spicca la figurina di Cupido su uno sfondo verde, mentre la parete esterna è decorata da un motivo a mascheroni in una variante coloristica assai ricca. Carmen Ravanelli Guidotti in uno studio concernente le credenze nuziali di Alfonso d'Este¹ esamina le saliere dei servizi da pompa dell'epoca, facendo riferimento alle caratteristiche di quelle cosiddette "a caprone", e individua anche questa variante con putti reggi-conchiglia in diversi esemplari². La studiosa ricorda infatti che "il corpo a *navicella* su base poligonale stenta ad accogliere la grottesca, tanto la forma plastica è articolata in una strabi-

liante concatenazione di elementi plastici complementari (volute, mascheroni, zampe leonine, ecc.)".

Simile per concezione d'uso, ma con le modifiche alla forma che abbiamo già indicato, ovvero con l'aggiunta di valve di conchiglia porta sale sul lato lungo e con decoro con motivo a mostri marini, è la bella saliera conservata al Walters Art Museum di Baltimora³, datata tra il 1575 e il 1600 e attribuita alla bottega Patanazzi.

Molto vicina, per la presenza dello stesso modello plastico con minime varianti, è invece la saliera del Museo di Arti Decorative di Lione⁴, che si distingue rispetto alla nostra per una scelta cromatica più sobria. Altri esempi sono presenti al Victoria and Albert Museum di Londra⁵ e al Louvre⁶: tutti appartengono a una produzione urbinata della fine del Cinquecento e sono attribuiti alla celebre bottega dei Patanazzi.

¹ RAVANELLI GUIDOTTI 2000, pp. 30-53.

² RAVANELLI GUIDOTTI 2000, p. 47; tav. IX a,b,c.

³ Inv. n. 48.1361. PRENTICE VON ERDBERG-ROSS 1952, n. 73.

⁴ FIOCCO-GHERARDI 2001, p. 107 n. 180.

⁵ RACKHAM 1977, p. 296 n. 887 (511-1865).

⁶ GIACOMOTTI 1974, n. 1116.



CALAMAIO

URBINO, BOTTEGA PATANAZZI, INIZIO SECOLO XVII

Maiolica dipinta in policromia con giallo, giallo arancio, verde, blu e bruno di manganese nei toni del marrone e bianco di stagno.

Cm 26x19x14.

INKWELL

URBINO, WORKSHOP OF THE PATANAZZI, EARLY 17TH CENTURY

Earthenware, painted in yellow, orange-yellow, green, blue, brownish manganese, and tin white.

26 x 19 x 14 cm.

€ 7.000/10.000 - \$ 7.700/11.000 - £ 4.900/7.000







Il calamaio raffigura una dama intenta a verificare una lavorazione, forse un rotolo di pizzo: la donna è rappresentata seduta in abiti rinascimentali con una camiciola dall'ampio collo, aperta sul davanti, un soprabito smanicato, trattenuto in vita da una cinta sottile, che ricopre un abito azzurro dalle maniche lunghe¹. La donna ha i capelli raccolti sul capo e guarda di fronte, mentre con la mano destra scorre il pizzo che trattiene con la sinistra. Il rotolo è contenuto in un cestino che la donna, seduta su una seggiolina da camino, tiene sulle ginocchia. Ai piedi della sedia un vasetto verde per contenere l'inchiostro.

Queste plastiche, destinate a un uso privato, frutto di commissione o di dono, sono state attribuite da Carmen Ravanelli Guidotti alla bottega Patanazzi con una datazione coerente a quella già proposta da Ballardini², in base ad un esemplare con stemma Aldobrandini, alla fine del Cinquecento e ai primi anni del Seicento.

La studiosa ha superato la tradizionale attribuzione a Faenza di questa tipologia in virtù di particolari caratteristiche: le figure in genere modellate con alcuni dettagli realizzati in serie e aggiunti in corso d'opera; la plastica

non era raffinatissima; lo spessore alto dello smalto, e soprattutto l'associazione delle plastiche al decoro a raffaellesche. Tutti questi elementi avvalorano una paternità urbinata.

Il confronto con esemplari simili, anch'essi plasmati con personaggi di genere, ci conforta nell'attribuzione. Si vedano ad esempio *Il suonatore di organo*, con tratti fisiognomici del volto molto vicini al nostro esemplare, raffigurato sul calamaio del Victoria and Albert Museum recante un cartiglio con la scritta *Urbino*³; il *Bacco ubriaco* dello stesso museo che, in forma di fontana, riproduce lo stile e il gusto dei calamai urbinati⁴; il calamaio con figura di *San Girolamo* del Museo di Leningrado con analoga datazione⁵, e le belle plastiche presentate in una mostra sulle maioliche rinascimentali nello stato di Urbino di qualche anno fa⁶, in particolare il *San Matteo*⁷ della Cassa di Risparmio di Rimini, il *Mosè con le tavole della legge* e la coppia di figurine in cui compare un personaggio femminile.

La figura femminile appare comunque poco rappresentata, e sarebbe quindi interessante verificarne la quantità nell'elenco delle plastiche nell'Inventario Ducale del 1609⁸.

¹ L'abito di foggia tardo-cinquecentesca, già influenzato dalla moda francese e inglese, conferma la produzione nella prima metà del secolo.

² BALLARDINI 1950, pp. 99-103.

³ RACKHAM 1977, p. 283 n. 852 (inv. 8400-1863).

⁴ RACKHAM 1977, pp. 283-284 n. 853 (inv. C.665-1920).

⁵ IVANOVA 2003, p. 111 n. 97.

⁶ GARDELLI 1987, p. 159.

⁷ GARDELLI 1987, p. 152 n. 65.

⁸ SANGIORGI 1976.

FIASCA

CASTELLI D'ABRUZZO, ORAZIO POMPEI, 1550 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, verde rame, giallo, giallo arancio, bruno di manganese e bianco di stagno.

Alt. cm 34; diam. bocca cm 6,7; diam. piede cm 16,5.

Sotto la base etichetta relativa all'importazione dell'opera nel 1959, etichetta con numero stampato 1523 e timbro GALLERIA BELLINI; altra etichetta con scritta a inchiostro: *Faenza 1500*. Sul collo etichetta circolare stampata ART TREASURES EXHIBITION MUSEUM.

Sul corpo in un cartiglio il proverbio latino *.Odie.MICHI.. / HOC..OPUS.. HORATII / CRAS. TIBI..* e in basso il nome del preparato in caratteri gotici *Aqua.de.planta*.

Opera notificata dallo Stato ai sensi del D.Lgs 42/2004.

FLASK

CASTELLI D'ABRUZZO, ORAZIO POMPEI, C.1550

Earthenware, painted in cobalt blue, copper green, yellow, orange-yellow, manganese, and tin white.

H. 34 cm; mouth diam. 6.7 cm; foot diam. 16.5 cm.

Beneath the base, stamp 1959, stamp 1523, printed label GALL. BELLINI, and label hand-written in ink Faenza 1500; on the neck, round label printed ART TREASURES EXHIBITION MUSEUM.

On the body, in a cartouche, Latin proverb .Odie.MICHI.. / HOC..OPUS.. HORATII / CRAS. TIBI.; down below, the name of the preparation in Gothic script 'Aqua.de.planta'.

This work has been notified according to the Ministerial Decree no. 42/2004.

€ 30.000/40.000 - \$ 33.000/44.000 - £ 21.000/28.000







ODIE MICH
HOC OPVS HORATII
CRAS TIBI

La fiasca ha un corpo piriforme e poggia su base piana con piede a disco, appena visibile. Il collo slanciato doveva terminare in una bocca a colletto largo con profilo appena svasato. Sul corpo si conserva il segno dell'attacco delle anse, che probabilmente avevano un profilo a doppio o triplo cordolo e forma introflessa a ricciolo, all'altezza della bocca, ed estroflessa sul corpo. Sul fronte, entro una riserva semiovale, delimitata da una cornice a fascia decorata a girali fitomorfe con foglie bicrome e piccoli melograni, è dipinto un fanciullo nudo addormentato in posizione prona e appoggiato a un teschio. Sopra la figura si scorge un nastro svolazzante che riproduce un proverbio latino unitamente alla firma del maestro: *.OdIE.MICHI.. / HOC.. OPUS.. HORATII / CRAS. TIBI..* ("oggi a me, domani a te. Questa è opera di Orazio"). Il collo mostra poi, nella parte superstite, un bel motivo fitomorfo su fondo aranciato, mentre il retro è interamente decorato con una composizione di girali delineate a pennello in blu di cobalto. Sotto la raffigurazione principale corre il cartiglio relativo al composto farmaceutico, scritto in caratteri gotici *Aqua.de.planta*.

Il decoro con il putto disteso sul teschio si ritrova su un pilloliere di questo stesso corredo farmaceutico, databile alla metà del secolo XVI e oggi conservato al Museo Duca di Martina a Napoli. Si concorda pienamente con l'interpretazione che ne dà Luciana Arbace, proprio in relazione con la nostra fiasca, di un motivo di *Memento Mori*, come d'altronde conferma il cartiglio descritto sopra.

La fiasca appartiene al vasellame farmaceutico noto agli studi con la denominazione di "Orsini Colonna", prodotto nel centro di Castelli d'Abruzzo attorno alla metà circa del secolo XVI. Dopo una serie di studi e confronti tra gli studiosi si è ormai accettato il fatto che non si tratti di un corredo farmaceutico vero e proprio, bensì di una tipologia ceramica caratteristica e caratterizzante la produzione del piccolo centro abruzzese.

Nel convegno sulla ceramica di Castelli del 26 agosto 1984¹, accantonando una lunga serie di attribuzioni a numerose officine dell'Italia centro-meridionale, si giunse ad ascrivere questa fortunata serie apotecaria a Castelli mantenendo la nomenclatura "Orsini Colonna". Questo diede una definitiva collocazione a una serie di vasi farmaceutici che, fino ad allora, non sembrava univocamente attribuibile a un centro di produzione certo². Tutto ciò, come ricorda Carmen Ravanelli Guidotti³, fece nuova luce su un capitolo basilare della storia della ceramica e risultò fondamentale per le successive attribuzioni.

Infatti gli studi che fecero seguito ai ritrovamenti nei butti della cittadina abruzzese, effettuati dai gruppi archeologici⁴, portarono ulteriore chiarezza sulla formazione di questa tipologia ceramica e sul contributo alla

produzione delle officine castellane, sia quella Pompei sia quella delle altre botteghe a lei prossime, e infine sul rapporto e/o provenienza delle maestranze da altri centri dell'Italia centro-meridionale, oltretutto sulle loro fonti di ispirazione⁵.

Il corredo è stato in seguito ampiamente studiato e documentato da De Pompeis, e ormai si può affermare che si tratti di uno dei capitoli più completi nella storia della ceramica antica, grazie ai riferimenti stilistici e iconografici, convalidati dalla presenza dell'antico stemma di Castelli⁶ su un vaso e del nome di Orazio Pompei su almeno altri due, dei quali uno è quello oggetto di analisi.

Bisogna infine rammentare la questione relativa alla datazione, tradizionalmente ancorata al 1511, anno della "pax romana" fra gli Orsini e i Colonna, oggi discussa. Tale cronologia era stata proposta da Gaetano Ballardini⁷ e si basava sull'interpretazione dell'immagine di un orso che regge una colonna raffigurata su una fiasca oggi al British Museum⁸, intesa come celebrazione dell'evento: l'effigie fu utilizzata da allora per dare il nome alla intera serie di vasi.

In realtà la congiunzione degli emblemi delle due famiglie, presente in pochi esemplari, e l'attribuzione a Castelli e a Orazio Pompei nello specifico, oltre alla presenza di elementi stilistici particolari⁹, muta di fatto la datazione ben oltre la presenza degli Orsini a Castelli¹⁰. Proprio l'attribuzione alla mano di Orazio Pompei, suffragata dalla conoscenza delle rarissime opere firmate, sosterebbe una datazione compresa nel periodo di attività del maestro castellano¹¹. Del resto, proprio intorno alla metà del secolo XVI esistono altre testimonianze di avvicinamento tra le famiglie Orsini e Colonna, tradizionalmente rivali, più prossime cronologicamente al periodo di attività di Orazio Pompei¹² e delle botteghe che ruotano attorno alla committenza di questo vasto corredo. La recente ripubblicazione della fiasca Orsini Colonna propende per una datazione da comprendere nel primo periodo di produzione dell'officina Pompei, e quindi prossima alla targa datata 1551: gli autori della scheda pensano che sia possibile una produzione già attiva negli anni '40 del Cinquecento, culminata nel 1552 con la celebrazione del matrimonio tra Marcantonio Colonna e Felice Orsini¹³.

L'etichetta presente sul collo della nostra fiasca ci conferma la sua esposizione alla grande mostra internazionale di antiquariato tenutasi a Manchester nel 1887¹⁴. L'ulteriore passaggio sul mercato nel 1975¹⁵ la rese definitivamente nota agli studiosi, che ne fecero un cardine nella storia degli studi della ceramica castellana¹⁶ utilizzando proprio le immagini di quel catalogo d'asta.

¹ FIOCCO-GHERARDI 1984.

² Tra le varie attribuzioni non mancava quella a Faenza, come indica anche l'etichetta scritta a penna sotto la base del vaso.

³ RAVANELLI GUIDOTTI 1990, p. 200, dove compare pubblicata la fiasca.

⁴ C. DE POMPEIS, 1989.

⁵ DONATONE 1986, p. 40.

⁶ Lo stemma antico di Castelli si trova in un vaso dell'Ermitage di Leningrado, inv. F2030.

⁷ BALLARDINI 1936, p. 5 nn. 1-2.

⁸ THORNTON-WILSON 2009, pp. 540-544.

⁹ FIOCCO-GHERARDI 1986.

¹⁰ Un ramo della famiglia fu presente a Castelli dal 1340 fino al 1525-1526 quando Camillo Pardo Orsini lasciò la cittadina per tornare a Roma rinunciando al feudo dopo la sconfitta subita dai Francesi da lui appoggiati contro Carlo V.

¹¹ Il maestro nasce a Castelli nel 1516 e vi muore nel 1590-95 circa. La sua firma ricorre su uno dei mattoni di S. Donato, ed è autore di due targhe, datate rispettivamente 1551 e 1557.

¹² Questa fiasca ne è indubbia testimonianza e cardine per il confronto stilistico e cronologico della sua opera.

¹³ Per la questione della datazione si veda quanto in FIOCCO-GHERARDI 1986; FIOCCO-GHERARDI 2000, pp. 49-50; WILSON 1990.

¹⁴ "Art Treasures Exhibition", Manchester 1887.

¹⁵ SOTHEBY'S, Firenze 1975, 17-19 dicembre, lotto 354.

¹⁶ RAVANELLI GUIDOTTI 1990, p. 200; De POMPEIS 1989.



ALBARELLO

CASTELLI D'ABRUZZO, BOTTEGA DI ORAZIO POMPEI, 1550-1560 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, verde rame, giallo, giallo arancio, bruno di manganese e bianco di stagno.

Alt. cm 24,4; diam. bocca cm 10; diam. spalla cm 15,2; diam. piede 11,8.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

CASTELLI D'ABRUZZO, WORKSHOP OF ORAZIO POMPEI, C.1550-60

Earthenware, painted in cobalt blue, copper green, yellow, orange-yellow, manganese, and tin white.

H. 24.4 cm; mouth diam. 10 cm; foot diam. 11.8 cm.

€ 18.000/25.000 - \$ 19.800/27.500 - £ 12.600/17.500







Il vaso apotecario ha una bocca larga con orlo estroflesso, un collo corto che scende in una spalla obliqua, breve e dal profilo appena arrotondato. Il corpo è cilindrico con base alta e carenata che termina in un piede basso dal profilo svasato.

Il decoro, realizzato in piena policromia, mostra nella parte anteriore, racchiuso in una metopa delimitata da due fasce con motivo a corona fogliata, il busto di una giovane donna raffigurata di tre quarti con i capelli raccolti, vestita di una camicia bianca e un abito verde con le maniche arancio. Subito sotto si legge il cartiglio farmaceutico che recita: "athanasia" in lettere gotiche¹. Sulla spalla corre un motivo a girali arancio su fondo giallo, mentre la base ha sul fronte un riquadro con lo stesso motivo, più sottile, in blu su fondo azzurro.

Il volto è tracciato in blu di cobalto a creare una riserva sul fondo smaltato. I campi riservati sono poi riempiti di colore: giallo variamente diluito nei capelli, verde intenso nel corpetto e così via. Il fondo blu cupo è reso con ampie pennellate appena dietro alla figura, quasi a creare una nicchia; lo sfondo è poi riempito da una campitura più aperta, diluita con piccoli tratti, quasi a nuvolette. I tratti sottili, appena rimarcati, sottolineano il naso, la bocca e la capigliatura. Il blu ombreggia tutto l'ornato in sapiente e rapido contrasto con le campiture di altro colore.

Il vaso appartiene a una serie di contenitori prodotti a Castelli d'Abruz-

zo per il cosiddetto corredo Orsini Colonna, di cui abbiamo parlato nella scheda che precede (lotto 55). Dal catalogo della celebre mostra tenutasi a Castelli nel 1989, si nota come fossero già state individuate più mani nella realizzazione del celebre corredo. La produzione è da situarsi prevalentemente nel secondo terzo del XVI secolo. Dai dati di scavo è emerso soprattutto come questo tipo di produzione sia ben attestato nei butti. La complessità dei decori e la qualità dei materiali impiegati ne fecero fin dal secolo XVI un materiale di lusso. La bottega o le botteghe interessate nella produzione di queste opere mostrano una perizia tecnica esemplare per l'epoca: i decori e il repertorio morfologico, spesso assai complesso, non sono di uso comune, ma in linea con un mercato che richiedeva sempre di più opere di qualità medio-alta. A tale richiesta il cosiddetto corredo Orsini Colonna sembra rispondere pienamente.

I decori presenti sull'opera in analisi ci aiutano a inserirla cronologicamente all'interno di una produzione specifica: in particolare il ritratto femminile associato al motivo a girali della spalla e del piede, ma soprattutto il motivo di fondo, ci fanno ritenere l'opera ascrivibile alla seconda fase del secondo Gruppo, secondo la classificazione proposta nell'ultimo studio monografico sulle produzioni castellane del Cinquecento², cui rimandiamo per i confronti. Si tratta pertanto della produzione assegnabile per morfologia e per decoro al primo terzo del XVI secolo.

¹ Indica la destinazione farmaceutica del vaso atto a contenere, probabilmente sotto forma di unguento, l'erba che identifichiamo, secondo la classificazione di Linneo, come Tanaceto (*Tanacetum vulgare*): pianta erbacea perenne a fiori gialli, appartenente alla famiglia delle Asteraceae. Il nome deriva dal greco "athanasia" (immortale, di lunga durata). Alcuni testi fanno riferimento alla credenza che le bevande fatte con le foglie di questa pianta conferissero vita eterna. In particolare

le sono associate le seguenti proprietà: amare, toniche (rafforza l'organismo in generale), digestive, vermifughe (elimina i vermi intestinali), astringenti (limita la secrezione dei liquidi), febbrifughe (abbassa la temperatura corporea) e vulnerarie (guarisce le ferite).

² DE POMPEIS 1985, pp. 83-85.



PIATTO

CASTELLI D'ABRUZZO, 1580-1589

Maiolica dipinta in monocromia blu di cobalto, con decoro in oro e bianco di stagno.
Alt. cm 4; diam. cm 28,4; diam. piede cm 10.

Tracce di etichetta con scritte poco leggibili in inchiostro nero sul fondo.

DISH

CASTELLI D'ABRUZZO, C.1580-1589

*Earthenware, covered with a cobalt-blue glaze and painted in gold and tin white.
H. 4 cm; mouth diam. 28.4 cm; foot diam. 10 cm.*

Beneath the base, remains of label hand-written in black ink (hardly readable).

€ 8.000/12.000 - \$ 8.800/13.200 - £ 5.600/8.400







Il piatto ha cavetto ampio e profondo con tesa obliqua, poggia su un piede ad anello appena accennato ed è interamente ricoperto da smalto blu intenso che lascia scoperto solo il cercine del piede. Al centro del cavetto compare lo stemma del Cardinale Farnese con i sei gigli blu in campo d'oro, sormontato dal cappello cardinalizio con sei nappe e racchiuso in una cornice dipinta in bianco di stagno; intorno il caratteristico motivo a fiori quadrangolari accompagnati da un decoro a groppi. Sulla tesa il motivo si ripete in una ghirlanda continua.

La storia di questa forniture è ormai nota grazie all'esposizione dedicata alle collezioni e al servizio con stemma Farnese¹: il servizio fu eseguito in più riprese tra il 1574 e il 1589, anno della scomparsa del Cardinale Alessandro Farnese. L'attribuzione alle officine di Castelli², unanimemente accettata, si basa sul confronto con frammenti emersi dagli scavi condotti nella città abruzzese e trova riscontro in due opere del Museo di Capodimonte in cui compare una sigla interpretabile come *Castellorum*³. Le varianti morfologiche e stilistiche tra le opere in "turchina" lasciano però aperti alcuni interrogativi riguardo alla definizione delle botteghe castellane autrici della forniture e alla cronologia delle varianti esistenti.

La raffinata tecnica di produzione di questi prodotti "compendiari" sembra, attraverso l'analisi dei frammenti, caratterizzata da una pesante invetriatura monocroma, più che dall'applicazione di un vero e proprio smalto come nelle opere faentine⁴. Ma la tecnica più sorprendente è quella dell'uso del terzo fuoco per la stesura dell'oro: questa procedura doveva essere causa di un gran numero di rotture dei manufatti durante e dopo la cottura, e co-

munque riservata dalla bottega incaricata ad una committenza particolare e non abituale, come dimostra l'esistenza di una produzione di turchina senza però applicazione di oro a terzo fuoco.

Come ricorda Luciana Arbace nelle schede relative a queste opere⁵, il servizio è elencato tra gli arredi del Palazzo Farnese a Caprarola nel 1626, e si parla di un servizio da credenza di maiolica turchina miniata d'oro con l'arme del Cardinale Farnese ancora presente nella Loggia del Palazzo Farnese di Roma nel 1644, nel 1653 e qualche anno più tardi⁶. Di queste opere tra il 1728 e il 1734 se ne conservavano 72, poi trasferite presso il Museo di Capodimonte nel 1760, mentre altre furono disperse.

Le caratteristiche decorative e formali eterogenee hanno fatto pensare non solo all'opera di più botteghe coinvolte nella commissione, ma anche all'esistenza di più di un servizio o committenza, forse anche per il Cardinale Odoardo Farnese.

Il piatto in analisi appartiene al gruppo di opere conservate al Museo Duca di Martina a Napoli databile al 1580-1589. L'opera mostra al centro lo stemma del cardinale realizzato probabilmente per sottrazione o utilizzando una mascherina al momento dell'applicazione dell'oro, in modo da ottenere i gigli di colore blu su campo oro come richiesto dall'araldica. Gli esemplari di confronto già citati sono quelli conservati al Museo di Capodimonte, cui si aggiunge un altro confronto, molto vicino: il piatto di dimensioni appena inferiori con verso privo di decorazione, conservato nel Württemberg Landes Museum di Stoccarda⁷.

¹ ARBACE 1995, pp. 372-374.

² PESCARA 1989, pp. 126-140.

³ ARBACE 1995, p. 369.

⁴ RAVANELLI GUIDOTTI in PESCARA 1989, p. 127.

⁵ Redatte e pubblicate in occasione della celebre mostra di Colorno in data 1995 (ARBACE 1995).

⁶ ARBACE 1995, p. 368 e bibliografia relativa.

⁷ PESCARA 1989, n. 538.



ALBARELLO

NAPOLI, MAESTRO DELLA CAPPELLA BRANCACCIO (ATTR.), 1470-1480

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, giallo antimonio, bruno di manganese nei toni del marrone violaceo e del nero.

Alt. cm 34; diam. bocca cm 10; diam. piede cm 10.

APOTHECARY JAR (ALBARELLO)

NAPOLI (NAPLES), MAESTRO DELLA CAPPELLA BRANCACCIO, 1470-80 (ATTR.)

Earthenware, painted in cobalt blue, antimony yellow, brownish and blackish manganese, and manganese purple. H. 34 cm; mouth diam. 10 cm; foot diam. 10 cm.

€ 15.000/20.000 - \$ 16.500/22.000 - £ 10.500/14.000







L'albarellino ha forma cilindrica appena rastremata al centro, con spalla e calice angolati, collo breve con orlo estroflesso tagliato a stecca e piede appena concavo tanto da poggiare solo sui bordi esterni, aggettante all'esterno. Lo smalto che ricopre l'intera superficie è povero, di colore bianco-crema con inclusioni, ruvido al tatto, e presenta bolliture prevalentemente sul collo e cretature; l'interno non è smaltato.

Il collo del vaso è interamente decorato con un bel motivo a palmette a ventaglio, motivi puntinati e semi-palmette a ventaglio, racchiuse in un archetto e alternate a piccole foglie trilobate, mentre la spalla è rimarcata da righe blu e gialle. Il corpo è interessato, nella parte anteriore, dalla raffigurazione di un uccello fantastico dal viso di giovinetto¹, ritratto di profilo e conchiuso in una cornice che ne segue i contorni. Intorno si estende un motivo a foglie accartocciate con spirali e punti dipinti a riempimento degli spazi vuoti.

Il volto è abilmente ombreggiato con sottili pennellate, il lungo collo abbellito da una fascia gialla, il piumaggio realizzato con una stesura del pigmento diluita con diversa densità sia sulle ali, sia sul corpo.

Il sistema di incorniciare le figure in una riserva che ne circonda i contorni è tipico del primo Rinascimento e sembra interessare trasversalmente tutte le manifatture italiane del periodo.

Guido Donatone, che ha pubblicato l'opera², nel confronto con una pia-

strella del Pavimento Gaetani di Capua sottolinea la rarità della tecnica lavorativa, e segnala come anche le foglie che decorano il verso trovino riscontro in ambito napoletano nel retro dell'albarellino con probabile profilo del Sannazaro³ e con altri pavimenti poi attribuiti allo stesso pittore: proprio su queste basi ha avanzato l'ipotesi di una produzione napoletana. Lo stesso studioso affianca l'opera a un albarellino del Museo del Bargello⁴ con il profilo di un airone, con caratteri peculiari simili a quelli che si riscontrano nelle opere del Maestro della Cappella Brancaccio, escludendo di conseguenza l'attribuzione dello stesso a botteghe pesaresi.

Un albarellino della medesima tipologia, e con attribuzione analoga, è recentemente transitato sul mercato⁵: la morfologia, le dimensioni importanti e il decoro secondario a foglie accartocciate avvicinano i due esemplari e ci sostengono nell'attribuzione. Le precedenti assegnazioni ad ambito faentino, romano⁶ o siciliano⁷ sono ormai superate.

Anche per questo esemplare ci pare corretta la datazione suggerita dal confronto con i vasi con stemmi aragonesi recanti le armi di Alfonso II d'Aragona e della moglie Ippolita Sforza, che ci danno un'indicazione cronologica compresa tra il 1465 e il 1484⁸.

Il nostro albarellino, ancora con attribuzione ad ambito toscano o faentino, è transitato sul mercato in un'asta Sotheby's a Milano nel 1997⁹.

¹ Un animale fantastico ancora legato alle rappresentazioni simboliche di gusto medievale o di derivazione orientale, variante dell'aripa o della sirena classiche con il corpo d'uccello e il volto di donna e della simbologia a esse correlata. O forse una rilettura occidentale di un mito orientale come per esempio quello dell'uccello Garuda: un uccello dal volto umano usato da Vishnu come cavalcatura.

² DONATONE 2013, p. 44, tavv. 31a, 37d.

³ DONATONE 1993, tav. 117b.

⁴ CONTI 1971, n. 584.

⁵ ANVERSA in PANDOLFINI 2014, p. 264 n. 60.

⁶ DE RICCI 1927, n. 42 per il nostro esemplare e nn. 39-47 per il gruppo.

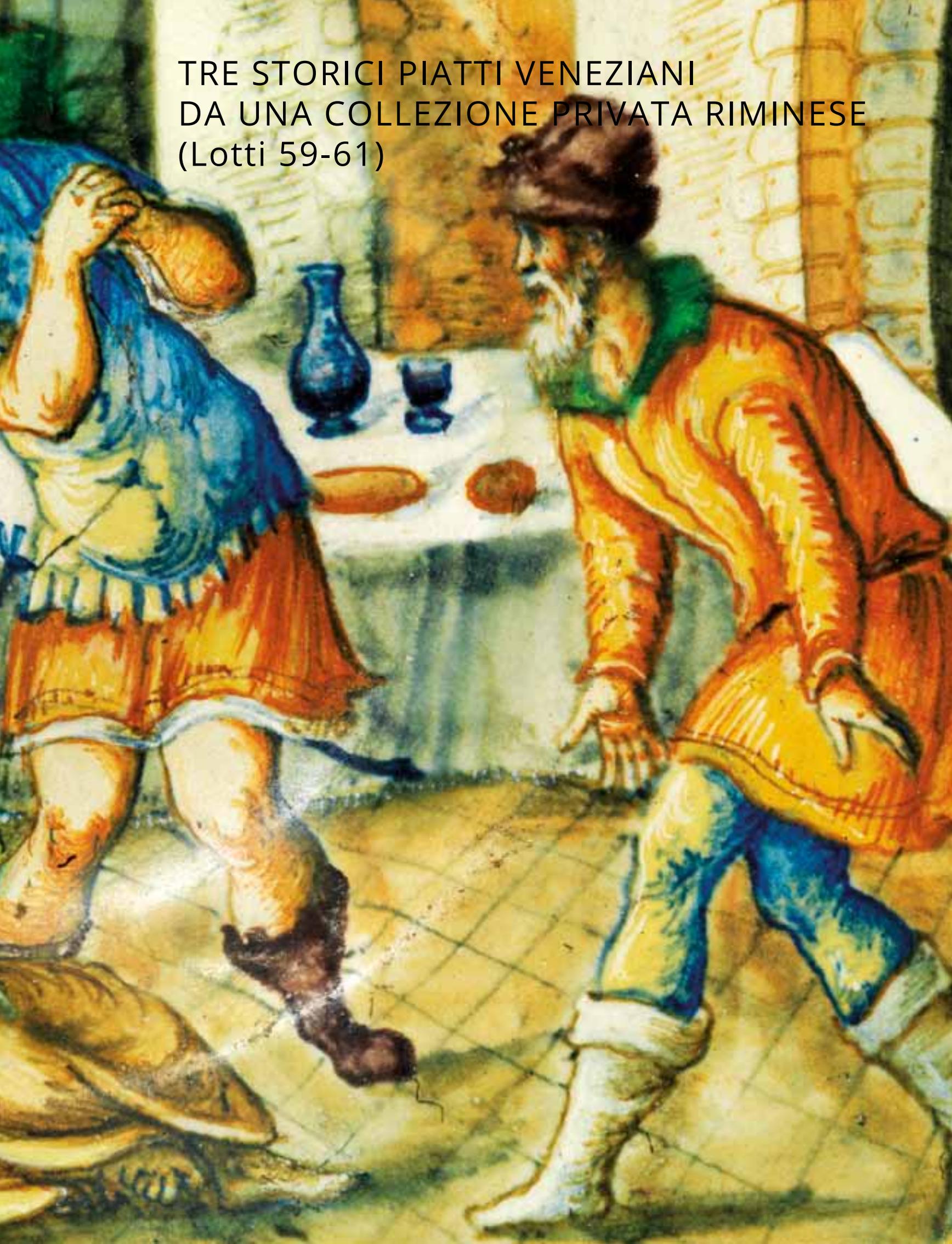
⁷ GIACOMOTTI 1974, nn. 96-98; BORENIUS 1931, tavv. VII.A, VII.B e p. 5.

⁸ DE VASSELLOT 1903, pp. 338-343 n. 97.

⁹ SOTHEBY'S, Milano, 11 giugno 1997.



TRE STORICI PIATTI VENEZIANI
DA UNA COLLEZIONE PRIVATA RIMINESE
(Lotti 59-61)



TONDINO

VENEZIA, MASTRO JACOPO DA PESARO, 1540 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con blu di cobalto, bruno di manganese nei toni del nero-marrone con tocchi di bianco di stagno su fondo azzurrato.

Alt. cm 2,9; diam. cm 19,8; diam. piede cm 8.

Sigla sulla tesa.

ARMORIAL PLATE (*TONDINO*)

VENEZIA (VENICE), MASTRO JACOPO DA PESARO, C.1540

Earthenware, covered with a light-bluish glaze and painted in cobalt blue and blackish and brownish manganese with tin-white highlights.

H. 2.9 cm; diam. 19.8 cm; foot diam. 8 cm.

Signed with initials on the broad rim MJ or mL (?).

€ 28.000/35.000 - \$ 30.800/38.500 - £ 19.600/24.500







Il piatto, con piede ad anello poco rilevato, presenta un profondo cavetto e una larga tesa leggermente inclinata. Sul *recto* si osserva una decorazione nei toni del grigio-azzurro su fondo blu: al centro del cavetto una testa femminile spicca sullo sfondo di scudi e flauti, contornata nello stacco tra cavetto e tesa da una fascia bianca a risparmio. La tesa ripropone il disegno a *grisaille* a trofei con panoplie e strumenti musicali, nella parte inferiore un cartiglio con note musicali, mentre sul lato destro si legge una sigla con due lettere incrociate, forse *MJ*, per alcuni leggibili come *mL*¹.

Il retro del piatto mostra un motivo decorativo "alla porcellana" realizzato a punta di pennello in blu, che corre tra la tesa e il cavetto attorno al basso anello di appoggio, su fondo di smalto appena azzurrato.

Il volto al centro, con la bocca chiusa, labbra piene e naso sottile, è dipinto con grazia in un atteggiamento malinconico: gli occhi appena abbassati rivolti a destra. Le guance, la fronte e il mento sono lussureggianti con sottili tratti di stagno che ne arrotondano i contorni. La stessa tecnica, a tratti sottili, si estende per tutta la decorazione, esaltando la luminosità dei trofei e dando al piatto un colore metallico che spicca sul fondo blu, a sua volta realizzato con perizia tecnica pittorica che crea un fondo cupo con pennellate sicure e mano ferma, al punto da lasciare a risparmio le aree interessate dal decoro principale e dai sottili nastri svolazzanti che riempiono le campiture attorno alla raffigurazione principale.

Questo ornato appartiene alla decorazione "all'antica", detta "a trofei": fortunato motivo delle maioliche rinascimentali a Venezia e in tutt'Italia², diffuso attraverso le incisioni³.

Un riscontro calzante si trova in un piatto con trofei con armi, strumenti musicali e geografici pubblicato da Timothy Wilson nel 1996⁴. Il piatto, allora attribuito alla bottega di Maestro Ludovico, è datato 1537 e mostra caratteristiche stilistiche e tecniche sovrapponibili all'opera in esame: il volto al centro del piatto e lo stesso stile del decoro coincidono in modo particolare con il nostro esemplare.

Molto simili anche due piatti pubblicati dalla compianta Alverà Bortolotto⁵, che presentano caratteri disegnativi quasi sovrapponibili ai nostri, tra i quali il grande piatto con trofei d'armi del Victoria and Albert Museum⁶ nel quale il largo cavetto mostra un trofeo d'armi pieno di elementi, tra i quali riconosciamo i tamburi, gli schinieri, la lorica disegnata dall'alto verso il basso e soprattutto, nella tesa, elementi con lettere e

sigle non meglio riconoscibili. Di stile più calligrafico il tondino comparso recentemente sul mercato⁷, datato 1544, sempre attribuito e pubblicato come opera della bottega di Mastro Ludovico a Venezia. E ancora il tondino transitato sul mercato newyorchese⁸ qualche anno fa con l'iscrizione *R.E.V. E. N* mostra caratteristiche stilistiche molto vicine a quelle dell'esemplare in analisi.

I piatti citati mostrano tutti sul retro un decoro a ghirlanda "alla porcellana" di chiara ispirazione cinese. Questo motivo decorativo, presente anche su un'opera celeberrima del Victoria and Albert Museum 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"⁹, è stato spesso associato ad opere di questo genere decorativo. Già nello studio della Alverà Bortolotto era peraltro stata messa in luce la difficoltà attributiva tra le botteghe veneziane presenti nella città nella prima metà del Cinquecento, data la grande uniformità tecnica e materica delle opere prodotte. Ma il recente studio di Elisa Sani fa chiarezza aiutandoci in una attribuzione più certa alla bottega di Mastro Giacomo da Pesaro operativa a Venezia dal 1506-1507 fino alla morte dello stesso, avvenuta nel 1546¹⁰. Oltre ai documenti di archivio che ci testimoniano l'attività della bottega e la presenza a Venezia in Contrada San Barnaba del Maestro, un discreto numero di esemplari firmati stilisticamente coerenti suffragano l'ipotesi che i piatti fino ad ora attribuiti alla Bottega di Mastro Ludovico siano in realtà prodotti nella bottega di Mastro Giacomo. La studiosa ipotizza che l'opera di Ludovico sia, di fatto, un evento episodico, cosa che spiega l'assenza di documenti di archivio sulla manifattura, o forse l'opera di un "fuoriuscito" dalla bottega madre del maestro pesarese.

L'osservazione delle opere ci porta poi a definire degli assortimenti differenti, tutti di alto rigore tecnico-stilistico con scelte di sintassi decorative differenti, ma accomunati dalla scelta cromatica, dalla cura di soluzioni tecniche come il bianco sopra bianco, e soprattutto dalla scelta decorativa sul retro del motivo "alla porcellana" di chiara ispirazione cinese, che fece di questa produzione un cavallo di battaglia delle botteghe lagunari fino alla metà circa del Cinquecento.

Il piatto è stato esposto e pubblicato sul catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Canelli di Milano nel 1990¹¹, dove risulta ancora attribuito al Maestro Ludovico.

¹ ALVERÀ BORTOLOTTI 1990, n. 1.

² LESSMANN 1979, pp. 783-784 n. 600; RAVANELLI GUIDOTTI 2006, pp. 118-123.

³ Come già ricordato per il piatto simile in ANVERSA in PANDOLFINI 2014, pp. 246-249 lotto 56 e bibliografia relativa.

⁴ WILSON 1996, pp. 422-424 n. 163.

⁵ ALVERÀ BORTOLOTTI 1981, tav. LXVII a-b.

⁶ RACKHAM 1977, p. 327 n. 969 (inv. 1572-1855).

⁷ PANDOLFINI, Firenze 27 novembre 2014, p. 30 lotto 36 e bibliografia relativa.

⁸ SOTHEBY'S New York, 27 gennaio 2011.

⁹ RACKHAM 1977, p. 324 n. 960 (Inv. 4438-1858).

¹⁰ SANI 2014, pp. 74-87.

¹¹ CANELLI 1990, n. 1.

PIATTO

VENEZIA, BOTTEGA DI MASTRO DOMENICO, 1570 CIRCA

Maiolica dipinta in policromia con arancio, giallo, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 6,5; diam. cm 34,5; diam. piede cm 10,9.

Sul retro del piatto compare l'iscrizione in blu di cobalto *La grecia romana. Ce/fu viollata da tran/. quino.*

DISH

VENEZIA (VENICE), WORKSHOP OF MASTRO DOMENICO, C.1570

Earthenware, painted in orange, yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 6.5 cm; diam. 34.5 cm; foot diam. 10.9 cm.

On the back, inscription in cobalt blue *La grecia romana. Ce/fu viollata da tran/. quino.*

€ 30.000/40.000 - \$ 33.000/44.000 - £ 21.000/28.000





Il piatto ha un cavetto profondo, un'ampia tesa e poggia su una base ad anello. La decorazione riveste completamente lo smalto stannifero sul fronte del pezzo, occupando tutto lo spazio senza soluzione di continuità, a dimostrare la grande perizia tecnica del pittore, capace di disporre la scena anche nel cavetto senza creare alcuna perdita di prospettiva. Le figure sono disegnate con tocchi in bruno di manganese, ad eccezione di quella di Lucrezia, che ha forme meno rigide ed è pittoricamente più debole rispetto ai personaggi maschili: si noti come sembri perdere consistenza all'altezza dei piedi.

La scena, drammatica, si svolge in un porticato dalla fitta pavimentazione a mattonelle: alle spalle delle figure un tavolo apparecchiato è collocato davanti all'ingresso di un palazzo con un fornice e alcuni archi in rovina sullo sfondo. In lontananza si nota una città turrata ed un monte dalla forma irregolare, con un foro al centro attraverso il quale s'intravede il tramonto. Le figure sono raccolte attorno alla protagonista ormai morta: un soldato le sorregge le spalle, un giovane la guarda con fare disperato, mentre una fanciulla si porta un fazzoletto agli

occhi asciugandosi le lacrime e un personaggio barbato accorre ai richiami. Il verso reca un sottile strato di smalto, che assume un tono beige, con alcuni difetti di cottura; lo smalto spesso con vaste colature è decorato con cinque filetti gialli che profilano e ornano la tesa incorniciando l'anello d'appoggio sottile e cilindrico. Il fondo del piede smaltato presenta l'iscrizione in blu *La grecia romana. Ce/fu violata da tran/. quino.*

La vicenda è quella della morte di Lucrezia, descritta da Valerio Massimo nell'opera *Atti e detti memorabili degli antichi romani*, che diviene simbolo

della resistenza alla tirannia o alla sottomissione a costo della vita pur di mantenere il proprio onore. L'episodio è ricordato anche da Tito Livio¹: la virtù di Lucrezia, nota a tutti i romani e vanto del Marito Collatino, fu violata dal malvagio Sesto Tarquinio, figlio del tiranno Tarquinio Prisco; la donna, presa da vergogna, si uccise davanti al marito e agli amici presenti Lucio Giunio Bruto e Publio Valerio, non prima di aver chiesto vendetta. Il marito Collatino, per vendicarsi, guidò quindi una sommossa popolare che cacciò via i Tarquini da Roma.

La scena è tratta dall'incisione di Georg Pencz² (vedi fig. 1), realizzata tra il 1546 e il 1547, e spesso utilizzata in maiolica da più botteghe rinascimentali. Si veda per esempio come la stessa immagine sia stata riprodotta in una riserva nel centro di uno splendido vassoio urbinato della bottega di Orazio Fontana databile agli anni '70 del Cinquecento³. Il piatto è conosciuto e trova pienamente riscontro nella produzione della bottega di Domenico de Betti, Mastro Domenico, nel periodo attorno agli anni '70 del Cinquecento.



Fig. 1

Un confronto comunque ci viene dal bel piatto con la *Morte di Pelia*, del museo di Monaco⁴, nel quale la distribuzione dello spazio tra le figure e le architetture, lo scorcio paesaggistico e lo stile, seppure meno calligrafico, molto si avvicinano a quelli del nostro esemplare.

Il piatto è stato pubblicato da Alverà Bortolotto⁵ nel suo studio monografico sulla maiolica veneta e compare anche pubblicato tra i piatti presenti alla mostra tenutasi a Milano negli anni '80 dello scorso secolo e dedicata alle immagini architettoniche nella maiolica del Cinquecento⁶.

¹ TITO LIVIO, *Ab Urbe Condita*, I, 58, 6-12.

² BARTSCH 1803-1821, VIII, p. 342 n. 79.

³ MARINI 2012, p. 250-253 n. 34.

⁴ HAUSMANN 2002, p. 214 n. 86.

⁵ ALVERÀ BORTOLOTTI 1981, tav. XCV c.

⁶ BERNARDI 1980, p. 33 n. 31 l'incisione e n. 32 il piatto.



61

PIATTO

VENEZIA, ULTIMO QUARTO DEL XVI SECOLO

Maiolica dipinta in monocromia blu su fondo smaltato berettino molto scuro; tocchi di bianco di stagno.
Alt. cm 3; diam. cm 22,2; diam. piede 9,1.

DISH

VENEZIA (VENICE), LAST QUARTER OF 16TH CENTURY

Earthenware, covered with a dark 'berettino' glaze and painted in monochrome blue, with tin-white highlights.
H. 3 cm; diam. 22.2 cm; foot diam. 9.1 cm.
Beneath the base, a deep scratching, made after firing, with a letter (hardly readable).

€ 16.000/20.000 - \$ 17.600/22.000 - £ 11.200/14.000







Il piatto, con cavetto poco profondo e non particolarmente marcato, ha una tesa ricurva ad orlo estroflesso e poggia su un piede ad anello largo e poco rilevato. È interamente coperto da uno spesso strato di smalto beretino di colore azzurro cupo, dalla superficie brillante, che mostra qualche piccola bollitura.

La decorazione, che si sviluppa sull'intera superficie, mostra la raffigurazione di un paesaggio caratterizzato dalla presenza di architetture con edifici dal tetto a cuspide, finestre alte rettangolari e finestre ad occhi di pernice. I gruppi di edifici sono valorizzati dalla presenza di alte torri dalla copertura cuspidata sulla destra e con una cupola a cipolla dal carattere orientaleggiante al centro e sullo sfondo, con un'allusione forse a dei minareti. Gli elementi naturalistici del paesaggio sono un vasto prato con ciuffi d'erba e ciottoli all'esergo e uno scoglio dal profilo arrotondato che svetta al centro di una baia abitata da piccoli velieri. Nel cielo, ombreggiato da piccole nuvole, volano alcuni uccelli.

Il verso del piatto mostra una decorazione a pennellate radiali attorno al piede, invece del più comune motivo cosiddetto "a cestello".

Il decoro "a Paesi" è molto diffuso nel tardo Cinquecento a Venezia e in tutto il Veneto¹ e i confronti sono pertanto numerosi, al punto che si può applicare una distinzione stilistica: gli esemplari più antichi mostrano un tratto più sottile, più accorto e calligrafico, che via via si sgrana negli esemplari più

recenti. La lumeggiatura attenta e la precisione nel delineare le architetture è per Saccardo un elemento che sparisce negli esemplari più tardi.

I pezzi dei servizi mostrano decori simili a quello esposto sul piatto in studio, ma con modalità morfologiche, pittoriche e stilistiche differenti: lo studio di Saccardo, Camuffo e Goffo ci suggerisce alcuni esemplari di confronto²; una scodella con decoro simile, ma con caratteristiche pittoriche meno calligrafiche, è conservata nelle Raccolte di Arti Applicate del Castello Sforzesco di Milano³. Il nostro piatto si distingue però dalla maggior parte degli esemplari in studio per la presenza di un paesaggio lagunare, raro e solitamente sostituito da dettagli di gusto rovinistico⁴. Senza voler paragonare il livello eccezionale raggiunto dalle architetture raffigurate sul grande piatto del Museo dell'Ermitage⁵, riteniamo che la presenza di architetture all'orientale e lo stile molto curato nell'esecuzione giustifichino l'inserimento del nostro piatto in una fase produttiva abbastanza precoce e pertanto nell'ultimo quarto del secolo.

Anche questo piatto è stato pubblicato da Alverà Bortolotto⁶ nel suo studio monografico sulla maiolica veneta e compare tra i piatti presenti alla mostra tenutasi a Milano negli anni '80 dello scorso secolo, dedicata alle immagini architettoniche nella maiolica del Cinquecento⁷, e nel catalogo della mostra sulle maioliche veneziane del Cinquecento che si svolse, sempre a Milano, negli anni '90 dello scorso secolo⁸.

¹ Si pensi all'attività di Maestro Alvise a Treviso, in ERICANI-MARINI 1990, pp. 230-232.

² SACCARDO-CAMUFFO-GROSSO 1992.

³ SACCARDO in AUSENDA 2000, pp. 289-290 n. 317.

⁴ SACCARDO in AUSENDA 2000.

⁵ IVANOVA 2003, p. 134 n. 123.

⁶ ALVERÀ BORTOLOTTI 1981, tav. CXI.

⁷ BERNARDI 1980, p. 37 n. 38.

⁸ CANELLI 1990, n. 24.



VASO

MANISES (VALENCIA), METÀ CIRCA DEL SECOLO XVI

Maiolica decorata in lustro dorato e blu di cobalto.

Alt. cm 13; diam. bocca cm 21; largh. massima cm 25; diam. base cm 17,2.

Sotto la base etichetta quadrata stampata con la scritta *EXPOSITION NATIONALE/ DE CÉRAMIQUE/ 1897/ SECTION RETROSPECTIVE* e a mano 356. Altra etichetta rotonda stampata della *COLLECTION IMBERT ROME* con al centro numero scritto a mano poco leggibile.

VASE

MANISES (VALENCIA), C. MID-16TH CENTURY

Earthenware, painted in golden lustre and cobalt blue.

H. 13 cm; maximum width 25 cm; mouth diam. 21 cm; foot diam. 17.2 cm.

Beneath the base, rectangular printed label *EXPOSITION NATIONALE/ DE CÉRAMIQUE/ 1897/ SECTION RETROSPECTIVE*, with 356 hand-written; round printed label *COLLECTION IMBERT ROME* (in the centre, hardly readable hand-written number).

€ 3.000/4.000 - \$ 3.300/4.400 - £ 2.100/2.800







Il vaso è prodotto al tornio e presenta un corpo cilindrico appena rastremato verso la base, che si presenta a fondo piano. La bocca si apre larga e aggettante con una tesa obliqua e un orlo arrotondato. Dall'orlo partono tre anse a S dal profilo cilindrico, che scendono fino al corpo.

Il rivestimento, in smalto stannifero color avorio, è ricoperto da una decorazione a lustro di colore rosso ramato che interessa l'intera superficie del vaso, anche nella parte interna. Il decoro è meno curato all'interno del contenitore, con un motivo a larghe foglie e spirali, e con puntature a riempire i campi vuoti. Sulla tesa corre un motivo a piccoli fioretti quadripetali con lunghi pistilli e gambo fogliato dall'andamento mosso. Sul corpo, sui due lati principali, si scorge il tipico decoro a *pardalot*, circondato da fioretti sinuosi e puntature. La base è anch'essa decorata con un motivo naturalistico dipinto con maggior rapidità. Il decoro deriva dal prototipo dei *pardalot*, da rintracciare quasi certamente nel tipo dell'aquila raffigurata sul rovescio di piatti valenciani della prima metà del IX-X secolo. Una stilizzazione di questo genere, evolvendosi nel tempo, diviene di uso comune sui prodotti valenciani fra il XII e il XVIII secolo.

Le decorazioni della parte interna del vaso e della base sono campite a lustro secondo modalità già tarde della produzione ispano-moresca. Invece,

i due tipici uccelli dipinti sul fondo puntinato del corpo presentano tratti stilistici ancora antichi e non la tipica stilizzazione a fasci di linee secondo l'evoluzione del decoro. Per queste caratteristiche, ci pare di poter ascrivere l'opera ancora a una fase precoce o comunque di transizione.

La produzione valenciana di ceramiche a lustro metallico fu grandemente apprezzata nel Rinascimento italiano e le importazioni di maioliche iberiche estremamente ricercate, tanto che i pezzi decorati a lustro costituirono uno *status symbol* ambito dalle corti europee e ispirarono produzioni emulative in Italia. Con il Romanticismo e il sorgere del gusto per l'Oriente si scatena in Europa un collezionismo animatissimo di questo tipo di oggetti. La Spagna diventa di moda e la ceramica medievale a riflesso metallico diviene paradigma del collezionismo orientaleggiante¹. Non ci stupisce dunque l'esistenza di un'opera a lustro nella collezione Imbert ma, soprattutto, la presenza della stessa opera all'*Exposition nationale de la céramique et de tous les arts du feu* (Palais des Beaux-Arts, 15 mai - 31 juillet 1897).

Un esempio più recente di questo tipo di collezionismo è costituito dalla vasta raccolta di maioliche ispano-moresche donata al museo di Palazzo Venezia a Roma dall'antiquario romano Gustavo Corvisieri².

¹ CASANOVAS 1996, pp. 42-60.

² SCONCI-TORRE 2008.



GRANDE PIATTO

MANISES (VALENCIA) O SIVIGLIA, METÀ SECOLO XVI

Maiolica decorata in lustro dorato e blu di cobalto.
Alt. cm 16; diam. cm 38,6.

LARGE DISH

MANISES (VALENCIA) OR SEVILLE, MID-16TH CENTURY

Earthenware, painted in golden lustre and cobalt blue.
H. 16 cm; diam. 38.6 cm.

€ 3.000/4.000 - \$ 3.300/4.400 - £ 2.100-2.800







Il grande bacile mostra una forma tonda concava profonda, con tesa obliqua molto accentuata. Il cavetto è fondo e centrato da un umbone rilevato, a sua volta rimarcato da un motivo ad anello sottolineato in blu.

Il piatto è interamente rivestito anche sul retro da uno smalto stannifero color avorio decorato a lustro. L'ornato in blu si ripete sulla tesa, decorata da una sottile doppia linea sinuosa. Il blu è stato utilizzato per suddividere la decorazione, che è comparsa solo a seguito della seconda cottura.

Il decoro a foglie bipartite, intervallate simmetricamente da un rametto anch'esso fogliato, si ripete lungo la tesa e nel cavetto. Al retro un caratteristico motivo decorativo a "foglie di felce", tipico dei decori di questo periodo storico, nell'incavo che si forma in corrispondenza del cavetto e si fa più accentuato con un fiore stellato o ruota, anch'esso tipico di questa fase di produzione. In base alla decorazione, che sul fronte riprende il motivo cosiddetto "ad arbusto" e sul retro un motivo tipico della serie popolare, possiamo ipotizzare una probabile datazione riconducibile alla fine del XVI secolo. Il piatto è comunque poco comune tra quelli pubblicati e presenti nelle collezioni italiane. Sebbene non mostri stemmi al centro

dell'umbone, ha mantenuto ancora il gusto più arcaico per la bicromia grazie all'utilizzo dell'azzurro.

Il decoro del retro, di derivazione più antica, è spesso presente anche su pezzi chiusi, come gli albarelli, quale motivo secondario in associazione a decori più consistenti come la foglia¹.

Gli esemplari di confronto mostrano molteplici varianti del fronte, mentre si ha una maggiore uniformità per il decoro del retro, che come già detto ci aiuta nella datazione, da collocarsi intorno alla metà del secolo XVI. La forma della tesa, liscia e priva di baccellature, che richiama i bacili metallici, non è molto comune e la ritroviamo in alcuni piatti² delle Raccolte di Arti Applicate del Castello Sforzesco di Milano. Il primo piatto, con decoro semplificato a grossi "nastri annodati" su un motivo a piccole spirali, mostra una grande sobrietà compositiva che gioca sul contrasto con alcuni tocchi di blu. Il secondo è più coerente con il progetto compositivo del nostro, con un ripetersi simmetrico di motivi ad albarelli alternati a metope dal decoro geometrico. Entrambi i confronti si possono datare alla fine del secolo XVI.

¹ CAVIRÒ 1991, p. 184 e p. 195 per il decoro sul retro del piatto.

² CAVIRÒ in AUSENDA 2002, pp. 260-261 nn. 362 e 364.



PIATTO

SIENA, FERDINANDO MARIA CAMPANI, 1733-1745

Maiolica dipinta in policromia con bruno di manganese, verde ramina, giallo antimonio e blu di cobalto.
Alt. cm 2,6; diam. cm 25,8; diam. base cm 18.

Iscrizione in corsivo nero che corre sul retro lungo l'orlo interno della tesa *Iacob ad puteum vidit rachel; et adaquato grege, indicavit et, quod frater esset patris sui*; tre piccole etichette con cornice blu, su una è leggibile il numero '63'.

DISH

SIENA, FERDINANDO MARIA CAMPANI, 1733-45

Earthenware, painted in manganese, copper green, antimony yellow, and cobalt blue.

H. 2.6 cm; diam. 25.8 cm; foot diam. 18 cm.

On the back, inscription in black along the inner edge of the broad rim *Iacob ad puteum vidit rachel; et adaquato grege, indicavit et, quod frater esset patris sui*; three small labels with a blue frame, one with 63.

€ 6.000/8.000 - \$ 6.600/8.800 - £ 4.200/5.600





Piatto tondo con orlo liscio, ampia tesa orizzontale, corta balza e ampio cavetto. Il retro è interamente rivestito da un leggero strato di smalto stannifero che mostra sulla tesa pulci e i segni lasciati dai distanziatori di cottura. Attorno alla balza corre la scritta *Iacob ad puteum vidit rachel; et adaquato grege, indicavit et, quod frater esset patris sui* in corsivo nero di accurata calligrafia. L'orlo è color nocciola con un filetto bruno di manganese. Il dipinto è stato eseguito con i colori a gran fuoco sapientemente accostati. La scena è dominata dal blu dai toni molto forti nelle vesti delle figure e molto sfumati nel paesaggio, nelle lontane cime montuose, nel cielo; il modellato degli incarnati e del pellame animale è realizzato in giallo e bruno; tocchi di verde olivastro e smeraldo creano il prato, le fronde arboree e i ciuffi fogliati. Ed infine un sottile ripasso in bruno accentua i contorni delle figure e tocchi lumeggiati in giallo su prato e paesaggio ne vivacizzano il chiaroscuro.

In primo piano a destra, protagonista della scena istoriata, un giovane forte uomo barbuto con veste blu e manto giallo esprime fisicamente sorpresa nel vedere due giovani donne che si tengono per mano, circondate da pecore e capre che si abbeverano al pozzo. Come ci indica la scritta sul retro, è illustrata la scena della Bibbia¹ in cui si narra del primo incontro di Giacobbe con la bella cugina Rachele che, con la sorella Lia, aveva portato il gregge alla fonte. Giacobbe accettò di servire lo zio Làbano per sette anni per poterla sposare.

La scena figurata deriva fedelmente da un riquadro dell'affresco di Raffaello Sanzio su una volta della Loggia Vaticana (1517-1519). L'incisione ad acquaforte di Nicolas Chaperon, che la riprende, fa parte del volume intitolato *Sacrae Historiae Acta a Raphaele urbin. In Vaticanis xystis ad picturae miraculum expressa*, pubblicato a Roma nel 1649 con 52 incisioni numerate. La nostra scena è la n. 22 e reca sotto il riquadro figurato la scritta: "Jacob ad puteum, vidit Rachel, et adaguato grege, indicavit ei/quod frater estet patris fui. Gen XXIX": la scritta ripresa sul retro del piatto.

Vi sono alcuni piatti di maiolica dipinti nello stesso codice formale con scene derivate dalla medesima serie di incisioni raffaellesche e che recano

l'iscrizione di identico tipo. Tre portano anche la firma dell'artista senese Ferdinando Maria Campani e la data "1733". Un piatto che mostra raffigurata la colonna di nubi nell'accampamento ebraico è conservato al Kunstgewerbe Museum di Berlino². Due sono al British Museum di Londra: uno rappresenta la *Creazione del Sole e della Luna*, l'altro la *Creazione di Eva*³. Un altro bellissimo pezzo con dipinto il *Giudizio di Salomone* raffaellesco porta la scritta sul retro ma non la data e firma dell'artista, come il nostro⁴.

Ferdinando Maria Campani, nato a Siena nel 1702, era un pittore ad olio, considerato un buon ritrattista e copista di capolavori: sappiamo che aveva eseguito opere per incarico di Violante di Baviera, Principessa di Toscana⁵. Non ha ancora trovato una spiegazione documentaria il suo passaggio alla maiolica e l'assoluta coerenza stilistica con la formula decorativa di Bartolomeo Terchi, il celebre ceramista romano documentato attivo a Siena dal 1725. Gli studiosi ipotizzano che Campani sia stato tecnicamente educato alla decorazione su maiolica dal Terchi, già al servizio della famiglia Chigi da diversi anni a San Quirico d'Orcia⁶. La passione per il *revival* della maiolica istoriata voluta dai Chigi e da Violante di Baviera porta il suo talento di copista alla ceramica.

Per un'altra serie di piatti "per S.A.R.", forse la stessa Violante, i documenti senesi provano la volontà del "Campani Pittore da piatti" di far acquistare zaffera di alta qualità per fare "un buon turchino" che a Siena non si trovava, e di lamentarsi di "nol può copiare giusto stante la mancanza del color rosso che fa un gran pregiudizio all'originali"⁷. E ancora nel 1748 sono registrati pagamenti dei Chigi diretti al Campani per "varie pitture di piatti di coccio situati appesi nelle sale della villa di Centinale opere assai graziosamente colorite e ragionevolmente disegnat"⁸.

Il nostro piatto finemente istoriato, come i suoi simili, dal brillante blu apparteneva certamente ad una serie nobile.

Ancora oggi, molti considerano Ferdinando Maria Campani "the finest maiolica artist of the eighteenth century"⁹.

Raffaella Ausenda

¹ Genesi, 29, 9-20.

² Inv. K2164, firmato "1733 Ferdinando Maria Campani Senese dipinxe" (PELLIZZONI-ZANCHI 1982, p. 81 n. 68; HAUSMANN 1972, n. 307).

³ ANSELMi ZONDANARI in ANSELMi ZONDANARI-TORRITI 2012, p. 197.

⁴ Già collezione privata milanese (PELLIZZONI-ZANCHI 1982, p. 77).

⁵ Vedi ANSELMi ZONDANARI-CANTELLI-MAZZONI-TRALDI 1996; ANSELMi ZONDANARI, in ANSELMi ZONDANARI-TORRITI 2012, pp. 155-210.

⁶ CORNICE 1974.

⁷ 2 agosto 1736, vedi G. Mazzoni, *Regesto, doc. Archivio Monte dei Paschi, Archivio Sansepoli*, in ANSELMi ZONDANARI-CANTELLI-MAZZONI-TRALDI 1996, p. 89.

⁸ G. Mazzoni, *Cenni su B. Terchi e F. M. Campani*, in ANSELMi ZONDANARI-CANTELLI-MAZZONI-TRALDI 1996, p. 1996, p. LVI doc. 1748; RAVANELLI GUIDOTTI 1992, p. 196.

⁹ WILSON 1989, p. 76.



TARGA

SAN QUIRICO D'ORCIA (SIENA), BARTOLOMEO TERCHI, 1717-1724

Maiolica dipinta in policromia con giallo, verde, blu, bruno di manganese nei toni del nero, marrone e bianco di stagno.

Alt. cm 1,6; lunghezza cm 52; larghezza cm 29.

Un'antica etichetta cartacea incollata sul retro reca scritto in corsivo con inchiostro nero "[...] de David in / magiolica di Rafael, o/ di Giulio Romano/ 84".

PANEL

SAN QUIRICO D'ORCIA (SIENA), BARTOLOMEO TERCHI, 1717-24

Earthenware, painted in yellow, green, blue, blackish and brownish manganese, and tin white.

H. 1.6 cm; length 52 cm; width 29 cm.

On the back, ancient label hand-written in black ink [...] de David in / magiolica di Rafael, o/ di Giulio Romano/ 84.

€ 12.000/16.000 - \$ 13.200/17.600 - £ 8.400/11.200







Il corpo ceramico è composto dall'unione (a crudo) di tre piastre in terracotta chiara, rivestito da uno strato sottile di smalto stannifero sul fronte. Vi si notano sul retro due leggere colature. Due sottili linee nere profilano i margini nei lati minori del quadro pittorico. L'albero e le zolle di terra ondulate, che impostano la composizione in primo piano, sono dipinte in scuro bruno di manganese e in verde ramina. L'intera scena figurata è disegnata con una linea in bruno di manganese sottile e leggera, con la coloritura acquarellata in giallo-bruno degli incarnati e in azzurro-bruno di molte vesti. Arricchiscono un poco il cromatismo della scena effetti minori di cangiantismi in azzurro-giallo e qualche piccola zona tessile colorata in verde ramina. Al contrario, dominano il sistema visivo i campi gialli del carro e della cassa lignea. Le pennellate, che avrebbero dovuto lumeggiare diverse forme, hanno fatto difetto durante la cottura brunendosi probabilmente a causa della presenza di smalto stannifero: lo possiamo notare soprattutto nella veste della figura reale sul carro.

In questa lastra sono dipinti due episodi biblici, *Il trionfo di Davide sugli Assiri* e *Il passaggio con l'arca dell'alleanza attraverso il fiume Giordano*¹, composti in un unico corteo trionfale

dell'ingresso di David a Gerusalemme, trionfante sui barbari, in un carro prezioso e, alle sue spalle, il trasporto dell'Arca dell'Eterna Alleanza in una cassa lignea dorata.

Ambedue sono derivati dagli affreschi di Raffaello Sanzio nelle Logge Vaticane, tramite le celebri incisioni di Nicolas Chaperon (1612-1656) del volume intitolato *Sacrae Historiae Acta a Raphaelae urbin. In Vaticanis xystis ad picturae miraculum expressa*, pubblicato a Roma nel 1649 (vedi figg. 1-2).

La scena dipinta sulla maiolica mostra una notevole cura nel ripetere la posizione delle figure e dei cavalli in modo fedele al modello grafico. La qualità disegnativa è alta nelle figure protagoniste, ma diventa ben più corsiva nei volti delle figure secondarie. Il forte tronco frondoso e il corpo dei cavalli sono modellati con un sapiente chiaroscurare steso a piccoli tratti sottili, paralleli e talvolta incrociati. Nel blu le pennellate sono più diluite e il colore ha un tono celeste chiaro.

Questa targa è stata esposta all'importante mostra di storia della ceramica tenuta a San Quirico d'Orcia nel 1996. Allora apparteneva a una collezione



Fig. 1



Fig. 2

ne privata ferrarese. Gianni Mazzoni, che ne compilò la scheda di catalogo, lo attribuì alla produzione di Bartolomeo Terchi degli anni '20 del XVIII secolo a San Quirico o Siena².

Bartolomeo Terchi era nato a Roma nel 1691 nel quartiere di Trastevere, forse da una famiglia di "vascellari"³. Nel 1717, ventitreenne, era giunto nel senese, a San Quirico d'Orcia, per lavorare nella bottega ceramica dei marchesi Chigi, producendo pezzi istoriati di alta qualità. Il suo grande successo artistico lo fece rimanere a lungo attivo in ambito chigiano, sfornando anche molte ceramiche destinate ai Medici, e trasferendosi a Siena nel 1725 per ben dieci anni. Piatti, piastre e grandi vasi decorati con scene figurate derivate da incisioni rinascimentali e barocche appartenenti alla collezione Chigi sono oggi esposti a Palazzo Chigi Saracini a Siena⁴. Nel 1735 Bartolomeo, raggiunto e superato dal Campani, lasciò la Toscana per tornare in Lazio: è documentata la sua attività ceramica a Bassano di Sutri fino al 1753, poi a Roma e, nel 1766, a Viterbo⁵.

Su una piastra rettangolare in maiolica, firmata "Bar: Terchi Romano/in San Quirico" ed esposta al Louvre⁶, è dipinta una scena con *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*.

Questo pezzo, proveniente dalla collezione Campana, venne acquisito dai musei nazionali francesi nel 1861. Lo stile pittorico e, soprattutto, il disegno dei volti delle figure secondarie mostrano un'assoluta coerenza con quelli del nostro pezzo.

Questo ci permette di considerare la nostra lastra dipinta tra il 1717 e il 1725 a San Quirico d'Orcia, forse nel primo periodo. Ravanelli Guidotti ha pubblicato un'altra lastra stilisticamente affine conservata in un museo di Rouen che raffigura *Mosè che mostra le tavole della legge*⁷.

La stessa scena raffaellesca col carro dorato di David è visibile su due grandi piatti senesi ma pittoricamente diversi perché opera di Ferdinando Maria Campani, il massimo concorrente di Bartolomeo Terchi. Uno, firmato e datato 1749⁸, porta lo stemma della Marchesa Rockingham del Wentworth Woodhouse, Yorkshire⁹. L'altro, conservato in una collezione privata italiana, mostra la stessa scena dipinta con pari qualità artistica e con maggior carica cromatica¹⁰.

Raffaella Ausenda

¹ Giosuè, 3 e 5.

² MAZZONI in ANSELMi ZONDANARI-CANTELLI-MAZZONI-TRALDI 1996, p. 4 n. 4. In quell'occasione la rivista "CeramicAntica" del Giugno 1996 le dedicò la quarta di copertina (Anno VI, n. 6 (61)).

³ Fondamentali gli studi di PELLIZZONI-ZANCHI 1982 e di ANSELMi ZONDANARI in ANSELMi ZONDANARI-TORRITI 2012, pp. 155-210.

⁴ RAVANELLI GUIDOTTI 1992, pp. 28-34 e 196-197.

⁵ ANGELI 2003, pp. 142-163.

⁶ Di dimensioni cm 44 x 61, inv. n. OA 1852; GIACOMOTTI 1974, p. 458 n. 1357.

⁷ RAVANELLI GUIDOTTI 1992, p. 30.

⁸ PELLIZZONI-ZANCHI 1982, p. 79 n. 66.

⁹ Vedi piatto con lo stesso stemma e la scena allegorica de *La Verità svelata dal Tempo*, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford.

¹⁰ PELLIZZONI-ZANCHI 1982, p. 97; ANSELMi ZONDANARI-CANTELLI-MAZZONI-TRALDI 1996, p. 13 n. 20.

- ADDA SALE 1965. *Collection d'un grand amateur*, Parigi (Palais Galliera), 29 novembre - 3 dicembre.
- ALINARI 1982. A. Alinari, *Una bottega di maioliche in Montelupo agli inizi del XVI secolo*, in "Atti del XV Convegno Internazionale della Ceramica", Albissola (SV).
- ALVERÀ BORTOLOTTO 1981. A. Alverà Bortolotto, *Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*, Milano.
- ALVERÀ BORTOLOTTO 1990. A. Alverà Bortolotto, *Maioliche veneziane del Cinquecento da collezioni private*. Paolo Canelli, Milano.
- ANGELI 2003. S. Angeli, *Non avere altro impiego e professione che quella di fabbricatori di maioliche. Bartolomeo e Antonio Terchi e la ceramica viterbese del Settecento*, in "Vascellari: rivista di storia della tradizione ceramica", Anno 1, n. 1 (gen.-giu. 2003).
- ANSELMI ZONDANARI-TORRITI 2012. M. Anselmi Zondanari, P. Torriti (a cura di), *La Ceramica a Siena dalle origini all'Ottocento*, Siena.
- ANVERSA 2004. G. Anversa, *La Collezione Francesco Franchi e la donazione alla Pinacoteca di Varallo Sesia*, vol. 1, Borgosesia (VC).
- ANVERSA 2007. G. Anversa, *La Collezione Francesco Franchi e la donazione alla Pinacoteca di Varallo Sesia*, vol. 2, Borgosesia (VC).
- ANVERSA 2014. G. Anversa in PANDOLFINI 2014.
- ARBACE 1993. L. Arbace, *Maioliche di Castelli. La Raccolta Acerbo*, Ferrara.
- ARBACE 1995. L. Arbace, in L. Fornari Schianchi e N. Spinosa (a cura di), *I Farnese. Arte e collezionismo*, catalogo della mostra, Milano.
- ARBACE 1996. L. Arbace, a cura di, *La maiolica italiana. Museo della ceramica Duca di Martina*, Napoli.
- ASTA PALAIS GALLIERA, Parigi, 7 marzo 1970.
- ASTA SAMMLUNG VIEWEG BRAUNSCHWEIG 1930, Berlino, 18 marzo 1930.
- AUSENDA 2000. R. Ausenda (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*. Tomo primo, Milano.
- AUSENDA 2001. R. Ausenda (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*. Tomo secondo, Milano.
- AUSENDA 2002. R. Ausenda (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Le ceramiche*. Tomo terzo, Milano.
- AUSENDA 2010. R. Ausenda (a cura di), *Le collezioni della fondazione Banco di Sicilia. Le maioliche*, Milano.
- AYNARD SALE CATALOGUE 1913, Parigi 1-4 dicembre 1913.
- BAK SALE 1965. *Catalogue of a Highly Important Collection of Early Italian Maiolica formed by Dr. Bak of New York*, Sotheby's, Londra, 7 December 1965.
- BALLARDINI 1934. G. Ballardini, *Corpus della maiolica italiana. Vol. I. Le maioliche datate fino al 1530 - Vol II. Le maioliche datate dal 1531 al 1535*, Roma 1933-1938.
- BALLARDINI 1934. G. Ballardini, *Le maioliche della collezione Ducrot*, Milano (Galleria Pesaro).
- BALLARDINI 1936. G. Ballardini, *Fra i Colonna e gli Orsini*, in "Faenza" XXIV.
- BALLARDINI 1938/1990. G. Ballardini, *La maiolica italiana dalle origini alla fine del Cinquecento*, ristampa a colori, Faenza 1990.
- BALLARDINI 1950. G. Ballardini, *Il calamaio di un grandissimo storico*, in "Faenza" XXXVI fasc. V.
- BALLARDINI NAPOLITANI 1940. D. Ballardini Napolitani, *Ispirazione e fonti letterarie nell'opera di Francesco Xanto Avelli, pittore su maiolica in Urbino*, in "La Rinascita" 3.
- BARBE 2006. F. Barbe, C. Ravanelli Guidotti, *Forme e "diverse pitture" della maiolica italiana. La collezione delle maioliche del Petit Palais*, Parigi.
- BARBE 2011. F. Barbe, *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.
- 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 6 giugno 1899.
- BARTSCH. A. 1803-1821. Bartsch, *Le peintre graveur*, Vienna.
- BATTISTELLA-DE POMPEIS 2005. F. Battistella, V. de Pompeis, *Le maioliche di Castelli dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Pescara.
- BAYER 2008. A. Bayer (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.
- BECKWITH 1877. A. Beckwith, *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. M. Bellini, G. Conti, *Maioliche italiane del Rinascimento*, Milano.
- BENZONI 2004. G. Benzone, *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.
- BERNARDI 1980. C. Bernardi (a cura di), *Immagini architettoniche nella maiolica italiana del Cinquecento*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale 2 dicembre-31 gennaio 1980.
- BERNARDINI 2012. M.G. Bernardini (a cura di), *La favola di Amore e Psiche: il mito nell'arte dall'antichità a Canova*, catalogo della mostra, Castel Sant'Angelo 16 marzo-10 giugno 2012, Roma.
- BERTI 1982. F. Berti, *Il bleu graffito di Montelupo*, in "Atti del XV Convegno Internazionale della Ceramica", Centro ligure per la storia della ceramica, Albisola.
- BERTI 1997-2003. F. Berti, *Storia della ceramica di Montelupo*, Montelupo Fiorentino.
- BERTI 1999. F. Berti, *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. F. Berti, *Capolavori della maiolica rinascimentale. Montelupo "fabbrica" di Firenze 1400-1630*, catalogo della mostra, Palazzo Medici Riccardi, Firenze.
- BETTINI 2001. A. Bettini, *Il decoro "a trofei" a Pesaro fra XVI e XVII secolo*, in BOJANI 2001.
- BETTINI 2004. A. Bettini, *I centri della produzione della maiolica: Pesaro*, in DAL POGGETTO 2004.
- BILECHI FUCECCHI 2006. M. Bilechi, C. Fucecchi, *Il pavimento della libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, in "Ceramica Antica" XVI, 2006.
- BISCONTINI UGOLINI 1979. G. Biscontini Ugolini, *Sforza di Marcantonio: figulo pesarese cinquecentesco*, in "Faenza" 65.
- BISCONTINI UGOLINI 1997. G. Biscontini Ugolini, *I vasi da farmacia nella collezione Bayer, Ospedaletto (Pisa) e Milano*.
- BISCONTINI UGOLINI 1998. G. Biscontini Ugolini, *Di alcuni piatti pesaresi nella bottega dei Lanfranco dalle Gabicce*, in "Faenza".
- BISCONTINI UGOLINI-PETRUZZELLIS SCHERER 1992. G. Biscontini Ugolini, J. Petruzzellis Scherer, *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, catalogo della mostra, Castello Sforzesco, Milano.
- BOJANI 1998. G.C. Bojani, *Mastro Giorgio da Gubbio: una carriera sfolgorante*, catalogo della mostra, Gubbio.
- BOJANI 2001. G.C. Bojani, *La maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori della Collezione Strozzi Sacrati. Atti del convegno di studi. Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 25-27 settembre 1998*.

- BOJANI et alii 1985. G.C. Bojani, C. Ravanelli Guidotti, A. Fanfani, *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. La donazione Galeazzo Cora. Ceramiche dal Medioevo al XIX secolo*, Milano.
- BOJANI et alii 2002. G.C. Bojani (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. G.C. Bojani, F. Vossilla, Francesco, *Capolavori di maiolica della collezione Strozzi Saccati*, catalogo della mostra, Faenza.
- BONALI-GRESTA 1987. P. Bonali, R. Gresta, *Girolamo e Giacomo Lanfranco dalle Gabicce maiolicari a Pesaro nel secolo XVI*, Rimini.
- BORENIUS 1930. T. Borenius, *Catalogue of a Collection of Italian Maiolica belonging to Henry Harris*, Londra.
- BORENIUS 1931. T. Borenius, *The Leverton Harris Collection*, Londra.
- BUCHAN-HEPBURN SALE 1934. *Catalogue of Decorative Objects... the Property of Sir Philip Sassoon... The Properties of Sir Archibald Buchan-Hepburn, Bart... and L. Breitmeyer, Esq.*, Christie's, London, 24 April 1934.
- BUSTI-COCCHI 2006. G. Busti, F. Cocchi, *Un museo lungo secolo. Le origini del Museo della Ceramica di Deruta*, giornale di mostra, Museo Regionale della Ceramica di Deruta.
- BUSTI-COCCHI 1987. G. Busti, F. Cocchi, *Prime considerazioni su alcuni frammenti da scavo in Deruta*, in "Faenza" 73.
- BUSTI-COCCHI 1987A. G. Busti, F. Cocchi, *Prime considerazioni su alcuni frammenti da scavo in Deruta*, in FIOCCO-GHERARDI 1987.
- BUSTI-COCCHI 1999. G. Busti, F. Cocchi, *Museo Regionale della Ceramica di Deruta. Ceramiche policrome, a lustro e terrecotte di Deruta dei secoli XV e XVI*, Milano.
- BUSTI-COCCHI 2004. G. Busti, F. Cocchi (a cura di), *La ceramica umbra al tempo di Perugino*, catalogo della mostra, Deruta.
- CANELLI 1990. P. Canelli, *Maioliche veneziane del Cinquecento da Collezioni Private*, Milano.
- CANTARELLA 1999. E. Cantarella, *Passato prossimo: donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano.
- CAPRETTI 2002. E. Capretti in C. Acidini Luchinat (a cura di), *Il mito di Europa. Da fanciulla rapita a continente*, Firenze.
- CAROSCIO 2004. M. Caroscio, G. Vannini, *La maiolica di Cafaggiolo: studio morfologico di una produzione rinascimentale*, Firenze.
- CASANOVAS 1996. M.A. Casanovas, *El reflejo de Manises. La ceramica ispano-moresca del Musée National du Moyen Age, Terme di Cluny a Parigi*, in "Ceramica antica" VI, 1996.
- CASAZZA 2005. O. Casazza, R. Gennaioli (a cura di), *Mythologica et erotica. Arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti 2 ottobre 2005-15 maggio 2006, Livorno.
- 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.
- CAVIRÒ 1991. B.M. Caviro, *Ceramica Hispano Musulmana, Andalusì y Mudéjar*, Madrid.
- CHOMPRET 1949. J. Chompert, *Répertoire de la majolique italienne*, Parigi (ristampa Milano 1986).
- CHRISTIE'S 1972. Ginevra, 26 aprile 1972.
- CIARONI 2004. A. Ciaroni, *Maioliche del quattrocento a Pesaro. Frammenti di storia dell'arte ceramica dalla bottega Fedeli*, Firenze.
- CIOCI 1987. F. Cioci, *Xanto e il Duca di Urbino*, Milano.
- CIOCI 1987. F. Cioci, *Le maioliche astronomiche*, in "Faenza" XCIII, 2007.
- COLAPINTO et alii 1994. L. Colapinto, F. Grimaldi, A. Bettini, *L'antica spezieria della Santa Casa di Loreto. L'arte della ceramica nella farmacia*, Bologna.
- COLAPINTO et alii 2002. L. Colapinto, P. Casati Migliorini, R. Magnani, *Vasi di farmacia del Rinascimento italiano da collezioni private*, Ferrara.
- COLUMBA 1895. G.M. Columba, *Il "Quos Ego" di Raffaello in una maiolica del cinquecento*, Palermo.
- CONTI 1971. G. Conti, *Museo Nazionale del Bargello*, Firenze.
- CONTI 1973. G. Conti, *L'arte della maiolica in Italia*, Milano.
- CONTI 1984. G. Conti, *Una collezione di maioliche del Rinascimento*, Galleria Antiquaria di Carla Silvestri, Milano.
- 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, Londra, 7 luglio 1925.
- CORA 1973. G. Cora, *Storia della maiolica di Firenze e del contado. Secoli XIV e XV*, Firenze.
- CORNICE 1974. A. Cornice, voce, in "Dizionario degli Italiani", vol. 17 (1974).
- DAIDONE 2004. R. Daidone, *I vasi della farmacia di Roccavaldina e un viceré collezionista*, in "CeramicAntica" anno 14, n. 9 (ottobre 2004).
- DAL POGGETTO 1983. M.G. Dupré Dal Poggetto, P. Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale e Chiesa di S. Domenico, Urbino.
- DAMIRON 1926. C. Damiron, *La faïence de Lyon Première époque, XVI^{me} siècle - XVII^{me} siècle*, Lione.
- DAMIRON SALE 1938. *Catalogue of the Very Choice Collection of Old Italian Majolica. The Property of Monsieur Damiron*, Sotheby & Co., Londra, 16 June 1938.
- DARCEL-DELANGE 1869. A. Darcel, H. Delange, *Recueil de faïences italiennes de XV^e, XVI^e, et XVII^e siècles*, Parigi (ristampa Ferrara 1990).
- DE POMPEIS 1989. C. de Pompeis, C. Ravanelli Guidotti, M. Ricci (a cura di), *Le maioliche cinquecentesche di Castelli. Una grande stagione artistica ritrovata*, Pescara.
- DE POMPEIS 2010. V. De Pompeis (a cura di), *La maiolica italiana di stile compendiaro: i bianchi*, Torino.
- DE RICCI 1927. S. Ricci, *A Catalogue of Early Italian Majolica in the Collection of Mortimer L. Schiff*, New York (ristampa Ferrara 1988).
- DELLA GHERARDESCA 1963. *Vendita pubblica all'asta di antiche maioliche italiane*, Finarte, Milano, 21-22 novembre 1963.
- DONATONE 1970. G. Donatone, *Maioliche napoletane della spezieria aragonese di Castelnuovo*, Napoli.
- DONATONE 1976. G. Donatone, *La maiolica napoletana dell'età aragonese*, Associazione Amici dei Musei di Napoli, Quaderno 3, Napoli.
- DONATONE 1993. G. Donatone, *La maiolica napoletana del rinascimento*, Napoli.
- DONATONE 2013. G. Donatone, *La maiolica napoletana dagli Aragonesi al Cinquecento*, Napoli.
- DREY SALE 1936. *Aus dem Besitz der Firma A.S. Drey München (Räumungsverkauf)*, Paul Graupe, Berlin, 17-18 giugno 1936.
- FALKE 1917. O. von Falke, *Kunstgewerbemuseum, Majoliken von Nicola da Urbino, Ämtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX, Berlino.
- FALKE 1923. O. von Falke, *Die Majolikammlung Alfred Pringsheim in München*, Leida.
- FALKE 1929. O. von Falke, *Siena oder Deruta?*, in "Pantheon" 4.

- FALKE 1942. O. von Falke, *Majoliken der Sammlung C. Bohneward*, in "Pantheon", April 1942.
- FALKE 1994. O. von Falke, *Le maioliche italiane della Collezione Pringsheim*, vol. III, Ferrara.
- FIOCCO-GHERARDI 1983. C. Fiocco, G. Gherardi, in "Faenza", LXIX.
- FIOCCO-GHERARDI 1984. C. Fiocco, G. Gherardi, *Una targa della collezione Cora attribuibile alla bottega del Frate da Deruta*, in "Faenza", LXX.
- FIOCCO-GHERARDI 1991. C. Fiocco, G. Gherardi, *Museo del Vino di Torgiano. Ceramiche*. Perugia.
- FIOCCO-GHERARDI 1997. C. Fiocco, G. Gherardi, *La maiolica Rinascimentale di Casteldurante. Collezione Saide e Mario Formica*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Urbania.
- FIOCCO-GHERARDI 2001. C. Fiocco, G. Gherardi, L. Sfeir-Fakhri, *Majoliquesitaliennes du Musée des Arts Décoratifs de Lyon. Collection Gillet*, Lione.
- FIOCCO-GHERARDI 2007. C. Fiocco, G. Gherardi, *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*, Wallace Collection, 23-24 marzo 2007, Londra.
- FIOCCO-GHERARDI 2009. C. Fiocco, G. Gherardi, in "Faenza" XCV, 2009.
- FITTIPALDI 1992. T. Fittipaldi, *Museo di San Martino. Ceramiche: Castelli, Napoli, altre fabbriche*, Napoli.
- FONTEBUONI 1986. L. Fontebuoni, in *Raccolta D. Mazza. Ceramiche rinascimentali*, vol. II, Pesaro.
- FORNARI SCHIANCI- SPINOSA, 1995. L. Fornari Schianchi, N. Spinosa (a cura di), *Farnese: arte e collezionismo*, catalogo della mostra, Palazzo ducale di Colorno, Parma, 4 marzo - 21 maggio 1995; Galleria nazionale di Capodimonte, Napoli, 30 settembre - 17 dicembre 1995; Haus der Kunst, Monaco di Baviera, 1 giugno - 27 agosto 1995.
- FUCHS 1993. C.D. Fuchs, *Maioliche istoriate rinascimentali del Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna di Arezzo*, Arezzo.
- GARDELLI 1987. G. Gardelli, *"A gran fuoco". Mostra di maioliche rinascimentali dello stato di Urbino da collezioni private*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale, 18 luglio-6 settembre 1987.
- GARDELLI 1999. G. Gardelli, *Italika. Maiolica italiana del Rinascimento. Saggi e Studi*. Faenza.
- GENTILINI-RAVANELLI GUIDOTTI 1989. A.R. Gentilini, C. Ravanelli Guidotti, *Libri a stampa e maioliche istoriate*, Faenza.
- GIACOMOTTI 1974. J. Giacomotti, *Catalogue des majoliques des musées nationaux*, Parigi.
- GIARDINI 1996. C. Giardini, *Pesaro. Museo delle Ceramiche. Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia*, n. 33, Bologna/Milano/Roma.
- GIARDINI 1998. C. Giardini, *Ceramiche dei Musei Civici di Pesaro in mostra a Palazzo Ducale*, in "CeramicAntica" VII, n. 7.
- GLASER 2000. S. Glaser, *Majolika. Die italienischen Fayencen im Germanischen Nationalmuseum*, Nurnberg.
- GRESTA 1992. R. Gresta, *La maiolica istoriata a Pesaro, nuovi apporti sul pittore del Pianeta Venere*, in "CeramicAntica" II, gennaio 1992.
- GRESTA 1998. R. Gresta, *Linee evolutive dell'istoriato a Pesaro. Due pittori degli inizi. Anni 1539-1543*, in "CeramicAntica" VIII, 1998.
- GRESTA-BONALI 2001. R. Gresta, P. Bonali, *La maiolica pesarese nella seconda metà del Cinquecento*, in "Pesaro nell'età dei Della Rovere", vol. III.2 di *Historica Pisaurensia*, Collana di studi diretta da Scevola Mariotti, Venezia.
- GRIGIONI 1937. C. Grigioni, *Documenti. Serie Faentina. La Casa Pirota (I parte)*, in "Faenza" XXV, 1937, II.
- GRIGIONI 1938. C. Grigioni, *Documenti. Serie Faentina. La Casa Pirota (II parte)*, in "Faenza" XXVI, 1938, VI.
- GRIGIONI 1939. C. Grigioni, *Documenti relativi ai componenti le famiglie dei Bergantini maiolicari faentini del cinquecento*, in "Faenza" XVII, 1939, I-II.
- GRIMALDI et alii 1979. F. Grimaldi et alii, *Le ceramiche da farmacia della Santa Casa di Loreto*, Roma.
- GROSSO-MORAZZONI 1939. O. Grosso, G. Morazzoni, *Mostra dell'antica maiolica ligure dal secolo XIV al secolo XVIII*, Genova.
- 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. T. Hausmann, *Majolika. Spanische und Italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Berlin.
- OPPENHEIMER 1936. *Henry Oppenheimer, Esq.*, Christie's, Londra, 15-17 July 1936.
- HESS 1988. C. Hess, *J. Paul Getty Museum. Italian Maiolica. Catalogue of the Collections*, Malibu.
- HESS 1999. C. Hess, *Maiolica in the Making: The Gentili/Barnabei Archive*, Los Angeles 1999
- HESS 2002. C. Hess, *Italian Ceramics. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, Los Angeles.
- HESSE 2004. S. Hesse, *Die Majolikasammlung des Wurttembergischen 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, Nurnberg.
- HOLCROFT 1988. A. Holcroft, *Francesco Xanto Avelli and Petrarch*, in "Journal of the werburg courtauld Institute", vol. 51.
- HUMPHRIS 1967. *69 pieces of Islamic Pottery and Italian Maiolica from the Adda Collection*, Cyril Humphris Ltd, Londra, 18 giugno 1967.
- IVANOVA 2003. E. Ivanova, *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. A.N. Kube (a cura di O.E. Mikhailova e E.A. Lapkovskaya), *Italian Majolica XV - XVIII centuries. State Hermitage Collection*, Moscow.
- JACQUEMART 1862. A. Jacquemart, *Notice sur Les Majoliques de l'ancienne collection Campana*, Paris.
- LEMAN 1913. H. Leman, *Collection Sigismond Bardac: faiences italiennes du XVe siècle*, Parigi.
- LEMAN 1951. *Collection Henri Leman, Céramiques Hispano-mauresques, faiences italiennes... Objets de Haute Curiosité*, Parigi, Hotel Drouot, 15 mars 1951.
- LEONARDI 1980. C. Leonardi (a cura di), *La collezione di maioliche della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro e collezioni private in Pesaro*, Pesaro.
- LEONARDI-MORETTI 2002. C. Leonardi, M. Moretti, *I Picchi maiolicari da Casteldurante a Roma, Sant'Angelo in Vado*, 2002.
- LEPKE 1913. Berlino, 1-5 novembre 1913: vedi SCHIMDT 1913.
- LESSMANN 1979. J. Lessmann, *Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Italienische Majolika, Katalog der Sammlung*. Brunswick.

- LIVERANI 1939. G. Liverani, *Fata in Faenza in la botega de Maestro Pietro Bergantino*, in "Faenza" 27.
- LIVERANI 1955. G. Liverani, *Un piatto di Nicola Pellipario al Museo*, in "Faenza" 41.
- LIVERANI 1960. G. Liverani, *Di un nuovo piatto del Pellipario e di altri pezzi*, in "Faenza" 46.
- LIVERANI 1979. F. Liverani, *Le maioliche della Galleria Estense*, in "Faenza".
- LIVERANI 1985. F. Liverani, *Un piatto di Nicola e altro*, in "Faenza" 71.
- LUZI-MANCINI-MAZZUCCATO 1992. R. Luzi, C. Mancini, O. Mazzucato, M. Romagnoli, *Ceramiche da spezieria e d'amore*, Viterbo.
- MALLET 1974. J.V.G. Mallet, *Alcune maioliche faentine in raccolte inglesi*, in "Faenza" 50.
- MALLET 1980. J.V.G. Mallet, *Istoriato-painting at Pesaro: I: The Argus Painter*, in "Faenza" 66.
- MALLET 1984. J.V.G. Mallet, *La biografia di Francesco Xanto Avelli alla luce dei suoi sonetti*, in "Faenza" 70.
- MALLET 1987. J.V.G. Mallet, *"In Botega di Maestro Guido Durantino in Urbino"*, in "Burlington Magazine" 129.
- MALLET 1987B. J.V.G. Mallet, *Review of Wilson*, in "Burlington Magazine" 129.
- MALLET 1988. J.V.G. Mallet, *Xanto: i suoi compagni e seguaci*, in "Francesco Xanto Avelli da Rovigo. Atti del Convegno Internazionale di Studi 1980", Rovigo.
- MALLET 2002. J.V.G. Mallet, *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 G.C. Bojani, Firenze.
- MALLET 2007. J.V.G. Mallet, con contributi di G. Hendel ed E.P. Sani, *Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, catalogo della mostra, Wallace Collection, Londra.
- MALLET 2010. J.V.G. Mallet, *Majoliques Italiennes de la Renaissance dans la Collection Hamburger*, in A.C. Schumacher, *La Donation Clare van Beusekom-Hamburger, Faiences et Porcelaines des XVIIe - XVIIIe Siècles*, Ginevra.
- MALLET-DREIER 2008. J.V.G. Mallet, F.A. Dreier, *The Hockemeyer Collection. Maiolica and Glass*, Brema.
- MANCINI DELLA CHIARA-FONTEBUONI 1979. M. Mancini Della Chiara, *Maioliche del Museo Civico di Pesaro*, Pesaro.
- MARIAUX 1996. P.A. Mariaux, *Un'attività tra connoisseurship e souvenir: alcuni collezionisti di maioliche italiane in Svizzera*, in "CeramicAntica" anno 6, n. 4 (aprile 1996).
- MARINI 1998. M. Marini, *"Lorenzo di Piero di Lorenzo orciolaio a Montelupo" e la sua bottega nelle forniture del monastero di San Donato in Polverosa (Firenze)*, in "Faenza" LXXXIV, 1-3.
- MARINI 1998. M. Marini, *Il "rosso" di Montelupo*, in "CeramicAntica" IX, marzo 1999.
- MARINI 2012. M. Marino (a cura di), *Fabulae pictae: miti e storie nelle maioliche del Rinascimento*, Firenze.
- MASINO 1988. C. Masino, in D. Talmelli, G. Maggioni (a cura di), *Voci di spezieria dei secoli XIV-XVIII*, 211 S (Accademia Italiana di Storia della Farmacia).
- MASSARI 1983. S. Massari, *Giulio Bonasone*, vol.II, Roma.
- MASSARI 1985. G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.
- MAZZA 1990. G. Mazza, *La donna nella ceramica del medioevo e Rinascimento*, Tarquinia.
- MEZZANOTTE MELONI-INCERTI SENIGALIESI 1997. E. Mezzanotte Meloni, M. Incerti Senigaliesi (a cura di), *La maiolica rinascimentale a Fabriano*, Fano.
- MOLINIER 1892. E. Molinier, *Les faiences italiennes, hispano-moresques et orientales*, in "La collection Spitzer: antiquité, moyen-âge, renaissance", Parigi 1890-92, IV.
- MOORE VALERI 1984. A. Moore Valeri, *Florentine 'Zaffera a rilievo' maiolica: a new look at the "oriental influence"*, in "Archeologia medievale" 11.
- MOORE VALERI 2006. A. Moore Valeri, *Il pavimento in maiolica della Libreria Piccolomini nel duomo di Siena. Il rifacimento ottocentesco*, in "CeramicAntica" XVI, 2006, n. 1.
- 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 and 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 R. Schmidt and W.R. Deusch.
- NEGRONI 1985. F. Negroni, *Nicolò Pellipario: ceramista fantasma. Notizie da Palazzo Albani (Urbino)*, 14.
- NORMAN 1976. A.V.B. Norman, *Wallace Collection Catalogue of Ceramics 1: Pottery, Maiolica, Faiences, Stoneware*, Londra.
- OPPENHEIM SALE 1936. *Sammlung Frau Margarete Oppenheim*, Böhrler, Munich, 18-22 May.
- PALAI GALLIERA 1965. Parigi, 29 novembre 1965.
- PANDOLFINI 2014. G. Anversa (a cura di), *Importanti maioliche rinascimentali*, Firenze, Pandolfini Casa d'Aste, 28 ottobre 2014.
- PANOFKY-SAXL 1933. E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, in "The Metropolitan Museum Studies" 4 (1933).
- PAOLINELLI 2012. C. Paolinelli, C. Cardinali, *Le maioliche della collezione Del Prete. Magnifica Ceramica da una collezione privata. Maioliche rinascimentali e ceramiche classiche*, Pesaro.
- PARKE-BERNET 1946. Si tratta della SCHIFF SALE 1946, *The Magnificent Collection of Italian Majolica Formed by the late Mortimer L. Schiff*, Parke-Bernet, New York, 4 May 1946.
- PELLIZZONI-ZANCHI 1982. E. Pellizzoni, G. Zanchi, *La maiolica dei Terchi. Una famiglia di vascellari romani nel '700 tra Lazio e Impero Austro-ungarico*, Firenze.
- PETRUZZELIS 1980. J. Petruzzellis-Scherer, *"Le opere di Francesco Xanto Avelli al Castello Sforzesco"*, in "Rassegna di Studi e di Notizie" 8, Milano.
- PIĄTKIEWICZ-DERENIOVA 1991. M. Piątkiewicz-Dereniova, *Artystyczna ceramika europejska w Zbiorach Polskich*, Varsavia 1991.
- PICCOLPASSO 1963. C. Piccolpasso, *I tre libri dell'arte del vasaio*, a cura di Giovanni Cecchini, Roma.
- POOLE 1995. J. Poole, *Italian maiolica and incised slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge.
- POOLE 1997. J. Poole, *Italian maiolica*, Fitzwilliam Museum Handbooks, Cambridge.
- PRENTICE VON ERDBERG-ROSS 1952. J. Prentice von Erdberg, M. Ross, *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, giugno/luglio 1939.
- RACKHAM 1915. B. Rackham, *A New Chapter in the History of Italian Maiolica*, in "Burlington Magazine" 27.
- RACKHAM 1932. B. Rackham, *The Berney Collection of Italian Maiolica*, in "Burlington Magazine" 61.

- RACKHAM 1940. B. Rackham, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Italian Maiolica*, Londra (ripubblicato con le aggiunte di J.V.G. Mallet, 1977).
- RACKHAM 1959. B. Rackham, *Islamic Pottery and Italian Maiolica. Illustrated Catalogue of a Private Collection*, Londra.
- RACKHAM 1987. B. Rackham, *Catalogue of the Glaser's Collection of pottery and Porcelain in the Fitzwilliam Museum Cambridge*, Londra.
- RACKHAM-VAN DE PUT 1916. B. Rackham, A. Van de Put, *Catalogue of the Collection of Pottery and Porcelain in the possession of Mr Otto Beit*, Londra.
- RASMUSSEN 1989. J. Rasmussen, *The Robert Lehman Collection. 10. Italian Majolica*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1985. C. Ravanelli Guidotti, *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1987. C. Ravanelli Guidotti, *Donazione Paolo Mereghi. Ceramiche europee ed orientali. Catalogo generale del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, vol. 4, Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1990. C. Ravanelli Guidotti, *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. La Donazione Angiolo Fanfani. Ceramiche dal Medioevo al XX secolo*, Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1992. C. Ravanelli Guidotti, *Maioliche italiane. Collezione Chigi Saracini del Monte dei Paschi di Siena*, catalogo della mostra, Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1993. C. Ravanelli Guidotti (a cura di), *L'istoriato. Libri a stampa e maioliche italiane del Cinquecento*, catalogo della mostra, Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1996. C. Ravanelli Guidotti, *Faenza-faïence "Bianchi" di Faenza*, catalogo della mostra, Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza. Ferrara.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1998. C. Ravanelli Guidotti, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza*, Faenza.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2000. C. Ravanelli Guidotti in F. Trevisani (a cura di), *Le ceramiche dei duchi d'Este, dalla Guardaroba al Collezionismo*, catalogo della mostra, Sassuolo 17 settembre-19 novembre 2000, Milano.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2004. C. Ravanelli Guidotti, *Contributo ai "bianchi di Faenza": inediti del "Pittore del servizio V numerato"*, in "Glaser" 2004.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2006. C. Ravanelli Guidotti, *"Maioliche della più bella fabbrica". Selezione dalle Civiche Collezioni Bresciane e da collezioni private*, catalogo della mostra, Brixantiquaria, Brescia.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2007. C. Ravanelli Guidotti, *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.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2012. C. Ravanelli Guidotti, *Maioliche figurate di Montelupo*, Firenze.
- REINER RICHTER 2006. G. Rainer Richter, *Götter, Helden und Grottesken. Das Goldene Zeitalter der Majolika*, Monaco.
- REISSINGER 2000. E. Reissinger, *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*, Sotheby's, Londra 27 April 1954 (ristampa 1986).
- ROBERTSON 2007. C. Robertson, *Xanto and Michelangelo: parallel practices in elite culture*, in "Faenza" XCIII, numero speciale: Atti del Convegno - *Xanto: pottery-painter. Poet, Man of the Italian renaissance*, Londra, Wallace Collection, 23-24 marzo 2007.
- ROSPOCHER 2008. M. Rospocher, *Propaganda e Opinione Pubblica: Giulio II nella Comunicazione Politica Europea (1503-1513)*, Bologna.
- SANGIORGI 1976. F. Sangiorgi, *Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Urbino.
- SANI 2014. E. Sani, *Jacomo o Ludovico? Considerazioni sulla bottega di Maestro Jacomo da Pesaro a Venezia alla luce di un nuovo piatto firmato*, in "Faenza", C (2014).
- SANNIPOLI 2010. E. Sannipoli (a cura di), *La via della ceramica tra Umbria e Marche: maioliche rinascimentali da collezioni*, Gubbio.
- SAMEK LUDOVICI 1960. S. Samek Ludovici (a cura di), *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel '400 e nel '500*, Modena.
- SCONCI-TORRE 2008. M.S. Sconci e P. Torre (a cura di), *Losa dorata a Palazzo Venezia, Le ceramiche ispano-moresche della Collezione Corvisieri*, Roma.
- 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. R. Schmidt, *Die Majolikasammlung Adolf von Beckerath*, in "Der Cicerone" 5.
- SERRA COLLECTION 1964. *Le maioliche della collezione D. Serra*, Galleria La Porta d'Oro, Milano.
- SHOEMAKER 1981. H. Shoemaker, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, Spencer Museum of Art.
- SIMEONI 1564. G. Simeoni, *Figure de la Biblia, illustre de stanze tuscanes, per Gabriel Simeoni*, Gualtero Rouillio, Lione.
- 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*, Sotheby's, Londra, 20 novembre 1962.
- SOTHEBY'S 1964. *Catalogue of Italian Maiolica and Works of Art*, Sotheby's, Londra, 29 giugno 1964.
- SOTHEBY'S 1965. Vedi BAK SALE.
- SOTHEBY'S 1970. *Catalogo di importanti maioliche italiane*, Sotheby's, Firenze, Palazzo Capponi, 19 ottobre 1970.
- SOTHEBY'S 1971. *Catalogue of important continental porcelain and pottery, italian maiolica Hispano-moresque and Isnik*, Sotheby's, Londra, 29-30 marzo 1971.
- 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. M. Spallanzani, *Un "fornimento" di maioliche di Montelupo per Clarice Strozzi de' Medici*, in "Faenza" 70.
- SPALLANZANI 2006. M. Spallanzani, *Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento*, Firenze.
- TAIT 1991. H. Tait, *Ormolu-mounted maiolica of the Renaissance: an aspect of the history of taste*, in WILSON 1991.
- THORNTON 2007. D. Thornton, *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.
- THORNTON 2008. D. Thornton, *Art and Love in Renaissance Italy*, a cura di Andrea Bayer, catalogo della mostra, Metropolitan Museum of Art, New York, Kimbell, Fort Worth, New Haven e Londra.

- THORNTON-WILSON 2009.D. Thornton, T. Wilson, *Italian Renaissance Ceramics*, A Catalogue of the British Museum's Collection, Londra.
- TREVISANI 2000, F. Trevisani (a cura di), *Le ceramiche dei duchi d'Este, dalla Guardaroba al Collezionismo*, catalogo della mostra, Sassuolo 17 settembre-19 novembre 2000, Milano.
- TIRIBILLI GIULIANI 1862. D. Tiribilli Giuliani, *Sommario storico delle celebri famiglie toscane*, Firenze.
- TRIOLO 1996. J. Triolo, *The Armorial Maiolica of Francesco Xanto Avelli*, Pennsylvania State University.
- VAN DE PUT 1904. A. van de Put, *Hispano-Moresque ware of the XV century*, Londra.
- VANNINI 1977. G. Vannini, *La maiolica di Montelupo. Scavo di uno scarico di fornace*, catalogo della mostra, Montelupo.
- VASSELLOT 1903. J.J.M. de Vasselot, *Three italian albarelli*, in "Burlington Magazine" 1903.
- VILLA 1995. M.C. Villa, *Un "Orazio Fontana" con Ganimede tra realtà descrittiva e sublimazione simbolica*, in "CeramicAntica", V, 6.
- VOSSILLA 2001. F. Vossilla, *Maioliche urbinati dai Fontana ai Patonazzi*, in BOJANI 2001.
- VOSSILLA 2002. F. Vossilla, *Francesco "Xanto Avelli, Francesco Maria Della Rovere e la Firenze di Bandinelli*, in BOJANI 2002.
- VOSSILLA 2004. F. Vossilla, *Lo "Spanish Service". Un riepilogo*, in DAL POGGETTO 2004.
- VYDROVÁ 1960. J. Vydrová, *Italian Majolica*, Londra.
- VYDROVÁ 1973. J. Vydrová, *Italská Majolika v ceskoslovenských sbírkách*, catalogo della mostra, Museum of Decorative Arts, Praga.
- WALLIS 1905. H. Wallis, *XVII Plates by Nicola Fontana da Urbino at the Correr Museum, Venice. A study in early XVth century maiolica*, Londra.
- WATSON 1986. W. Watson, *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection*, catalogo della mostra, Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., and Mount Holyoke College Art Museum.
- WATSON 2002. W. Watson, *Italian Renaissance Ceramics. From the Howard I. And Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art*, catalogo della mostra, Philadelphia Museum of Art, 7 dicembre 2001-28 aprile 2002, Philadelphia Museum of Art, 2001.
- WILSON 1987, T. Wilson, *Ceramic Art of Italian Renaissance*, catalogo della mostra, Londra.
- WILSON 1989. T. Wilson, *Italian maiolica*, Ashmolean-Christie's Handbook, Londra.
- WILSON 1991. T. Wilson (a cura di), *Italian Renaissance Pottery, Papers written in association with a colloquium at the British Museum*, Londra.
- WILSON 1993. T. Wilson, *Renaissance Ceramics*, in "Systematic Catalogue of the National Gallery of Art: Western Decorative Arts, Part 1", Washington and Cambridge.
- WILSON 1996. T. Wilson, *Italian Maiolica of the Renaissance*, Milano.
- WILSON 1999, T. Wilson, "Il papà delle antiche maioliche". C.D.E. Fortnum and the study of Italian maiolica, in "Journal of the History of Collections" 11.
- WILSON 2002. T. Wilson, *La maiolica di Castel Durante e ad Urbino fra il 1535 e il 1565: alcuni corredi stemmati*, in "I Della Rovere nell'Italia delle corti. Vol. IV. Arte della maiolica", atti del convegno, Urbina 16-19 settembre 1999, Urbino, 2002.
- WILSON 2002. T. Wilson, *Italian Maiolica in the Werner Collection*, in "Apollo", CLV, n.483 new series, maggio 2002.
- WILSON 2004. T. Wilson, *Committenza roveresca e committenza delle botteghe maiolicare del Ducato di Urbino nell'epoca roveresca*, in "I Della Rovere/ Piero della Francesca Raffaello Tiziano", catalogo della mostra (a cura di P. Dal Poggetto), Milano.
- WILSON 2007. T. Wilson, *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. T. Wilson, *Xanto*, in "Burlington Magazine" 149.
- WILSON-SANI 2006. T. Wilson, E.P. Sani, *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia. 1.* Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia.
- WILSON-SANI 2007. T. Wilson, E.P. Sani, *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia. 2.* Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia.

INFORMAZIONI E CONDITION REPORT

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.

INFORMATION AND CONDITION REPORT

The lots presented can be seen and inspected during the exhibition that will precede the auction, on the dates indicated in the catalogue.

It is possible to request further information regarding the lots from the department in question, but it is the sole responsibility of the purchaser to personally check the condition of the objects.

For further details please see the general conditions of sale at the end of this catalogue.

We wish to remind you that to export works of art that are over 50 years of age, the Italian law foresees applying for an export licence. This documentation will be issued approximately 40 days after the submission of the work and of the related documents to the Soprintendenza delle Belle Arti.

We also wish to remind you that archaeological finds of Italian origin cannot be exported.

Volete guardare e/o partecipare alle nostre aste da qualsiasi parte del mondo vi troviate? È semplice e veloce:

1.

Per partecipare, registratevi nella sezione

PANDOLFINI LIVE

del nostro sito internet www.pandolfini.it. Compilate il modulo con i vostri dati ed i documenti richiesti.

2.

Riceverete una mail che confermerà la vostra registrazione per poter partecipare alle nostre aste live.

3.

Il giorno dell'asta, un'ora prima dell'inizio della sessione, come cliente già registrato, riceverete una mail che informa dell'orario di inizio.

4.

Per partecipare ed offrire alle aste LIVE cliccate sul bottone

ENTRA IN SALA

e seguite le indicazioni di offerta.

5.

Per vedere una nostra asta dal vivo come ospite registratevi in

MY PANDOLFINI

e cliccate sul link

ENTRA IN SALA

Per informazioni ed assistenza contattare il nostro ufficio al +39 055 23 408 88 oppure: info@pandolfini.it

Would you like to watch and/or participate at our auctions wherever in the world you may be? It is quick and easy:

1.

To participate, sign up in the

PANDOLFINI LIVE

section of our website www.pandolfini.it. Fill out the form with your personal data and the documents required.

2.

You will receive an e-mail of confirmation that will allow you to participate at our auctions.

3.

On the day of the auction, an hour before the beginning of the session, customers who have already signed up will receive an e-mail that will confirm the starting time.

4.

In order to participate and bid at our auctions click on the button

ENTER THE ROOM

and follow the instructions to offer.

5.

To watch our auctions in real time as a guest sign up in

MY PANDOLFINI

and click on the button

ENTER THE ROOM

For any further information or assistance please contact our offices at +39 055 2340888 or via e-mail: 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 complessivo di Iva per ciascun lotto, pari al 25% sui primi €100.000 e di 22% sulla cifra eccedente.
3. Le vendite si effettuano al maggior offerente. 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. L'asta sarà preceduta da un'esposizione, durante la quale il Direttore della vendita sarà a disposizione per ogni chiarimento; l'esposizione ha lo scopo di far esaminare lo stato di conservazione e la qualità degli oggetti, nonché chiarire eventuali errori ed inesattezze riportate in catalogo. 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 magazzino ammonterà a euro 26,00.
11. Gli acquirenti sono tenuti all'osservanza di tutte le disposizioni legislative e regolamenti in vigore relativamente agli oggetti sottoposti a notifica, con particolare riferimento alla Legge n. 1089 del 1 giugno 1939. L'esportazione di oggetti è regolata dalla suddetta normativa e dalle leggi doganali e tributarie in vigore. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. declina ogni responsabilità nei confronti degli acquirenti in ordine ad eventuali restrizioni all'esportazione dei lotti aggiudicati. L'aggiudicatario non potrà, in caso di esercizio del diritto di prelazione da parte dello Stato, pretendere da Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. o dal Venditore alcun rimborso od indennizzo.
12. Il Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004 disciplina l'esportazione dei Beni Culturali al di fuori del territorio della Repubblica Italiana, mentre l'esportazione al di fuori della Comunità Europea è altresì assoggettata alla disciplina prevista dal Regolamento CEE n. 3911/92 del 9 dicembre 1992, come modificato dal Regolamento CEE n.2469/96 del 16 dicembre 1996 e dal Regolamento CEE n. 974/01 del 14 maggio 2001. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. non risponde del rilascio dei relativi permessi previsti né può garantirne il rilascio. La mancata concessione delle suddette autorizzazioni non possono giustificare l'annullamento dell'acquisto né il mancato pagamento. Si ricorda che i reperti archeologici di provenienza italiana non possono essere esportati.
13. Le seguenti forme di pagamento potranno facilitare l'immediato ritiro di quanto acquistato:
 - a) contanti fino a 999 euro;
 - 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 intestato a Pandolfini Casa d'Aste
MONTE DEI PASCHI DI SIENA Via del Corso 6, FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40
14. 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.
15. 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.

COME PARTECIPARE ALL'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 fino a 999 euro
- assegno circolare non trasferibile o assegno bancario previo accordo con la Direzione amministrativa.
intestato a:
Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bonifico bancario presso:
BANCA MONTE DEI PASCHI DI SIENA
Via del Corso, 6 - FIRENZE
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795
intestato a Pandolfini Casa d'Aste
Swift BIC PASCITM1W40

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 sul 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 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 siglato, significano che quanto riportato è di mano dell'artista.
10. Il termine recante firma e/o data 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. Il peso degli oggetti in argento è calcolato al netto delle parti in metallo, vetro e cristallo. Per gli argenti con basi appesantite il peso non è riportato.

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.

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 35 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.

CONDITIONS OF SALE

1. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. is entrusted with objects to be sold in the name and on behalf of the consignors, as stated in the deeds registered in the V.A.T. Office of Florence. The effects of this sale involve only the Seller and the Purchaser, without any liability on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. other than that relating to the mandate received.
2. The purchaser will pay for each lot an auction fee including V.A.T., equivalent to 25% on the first €100.000 and to 22% for any exceeding amount.
3. The objects will be sold to the highest bidder. The transfer of a sold lot to a third party will not be accepted. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will hold the successful bidder solely responsible for the payment. Notification of the participation at the auction in the name and on behalf of a third party is therefore required in advance.
4. The estimates in the catalogue are purely indicative and are expressed in euros. The descriptions of the lots are to be considered no more than an opinion and are purely indicative, and do not therefore entail any liability on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Any complaints should be sent in writing within 10 days, and if considered valid, will entail solely the reimbursement of the amount paid without any further claim.
5. The auction will be preceded by an exhibition, during which the specialist in charge of the sale will be available for any enquiries; the object of the exhibition is to allow the prospective bidder to inspect the condition and the quality of the objects, as well as clarifying any possible errors or inaccuracies in the catalogue. All the objects are "sold as seen".
6. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may accept absentee and telephone bids for the objects on sale on behalf of persons who are unable to attend the auction. The lots will still be purchased at the best price, in compliance with other bids for the same lots and with the registered reserves. Though operating with extreme care, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot be held responsible for any possible mistakes in managing absentee or telephone bids. We advise the bidder to carefully check the numbers of the lots, the descriptions and the bids indicated when filling in the relevant form. We cannot accept absentee bids of an unlimited amount. The request of telephone bidding will be accepted only if submitted in writing before the sale. In case of two identical absentee bids for the same lot, priority will be given to the first one received.
7. During the auction the Auctioneer is entitled to combine or to separate the lots.
8. The lots are sold by the Auctioneer; in case of dispute, the contested lot will be re-offered in the same auction starting from the last bid received. A bid placed in the salesroom will always prevail over an absentee bid, as in n. 6.
9. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may immediately request the payment of the final price, including the buyer's premium; it is due to be paid however no later than 12 p.m. of the day following the auction.
10. Purchased and paid for lots must be collected immediately. Failing this, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.'s will be entitled to storage charges, and will be exempt from any liability for storage or possible damage to sold objects. The weekly storage fee will amount to €26.00.
11. Purchasers must observe all legislative measures and regulations currently in force regarding notified objects, with reference to Law n. 1089 dated 1st June 1939. The exportation of objects is determined by the aforementioned regulation and by the customs and taxation laws in force. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. refuses any responsibility towards purchasers regarding exportation restrictions on the purchased lots. Should the State exercise the right of pre-emption, no refund or compensation will be due either to the purchaser on the part of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. or to the Seller.
12. The Legislative Decree dated 22nd January 2004 regulates the exportation of objects of cultural interest outside Italy, while exportation outside the European Community is regulated by the EEC Regulation n. 3911/92 dated 9th December 1992, as modified by the EEC Regulation n. 2469/96 dated 16th December 1996 and by the EEC Regulation n. 974/01 dated 14th May 2001. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. shall not be considered responsible for, and cannot guarantee, the issuing of relevant permits. Should these permits not be granted, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot accept the cancellation of the purchase or the refusal to pay.
13. The following payment methods will facilitate the immediate collection of the purchased lot:
 - a) cash up to €999;
 - b) bank draft subjected to previous verification at the bank which issued it;
 - c) personal cheque by previous agreement with the administrative office of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.;
 - d) bank transfer:
IBAN IT 25 D 01030 02827 000006496795 - Swift BIC PASCITM1W40
14. Those participating in the sale will be automatically bound by these Terms and Conditions. The Court of Florence has jurisdiction over possible complaints.
15. Lots with the symbol (*) have been entrusted by Consignors subject to V.A.T. and are therefore subject to V.A.T. as follows: 22% payable on the hammer price and 22% on the final price.

AUCTIONS

Auctions are open to the public without any obligation to bid. The lots are usually sold in numerical order as listed in the catalogue. Approximately 90-100 lots are sold per hour, but this figure can vary depending on the nature of the objects.

Absentee bids and telephone bids

If it's not possible for the bidder to attend the auction in person, Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will execute the bid on your behalf.

To have access to this free service you will need to send us a photocopy of some form of ID and the relevant form that you will find at the end of the catalogue or in our offices. The lots will be purchased at the best possible price depending on the other bids in the salesroom.

In the event of bids of equal amount, the first one to be placed will have the priority. Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. offers its clients the possibility to be contacted by telephone during the auction to participate in the sale. You will need to send a written request before 12 p.m. of the day of the sale. This service is guaranteed depending on the lines available at the time, and according to the order of arrival of the requests.

We therefore advise clients to place a bid that will allow us to execute it on their behalf only when it is not possible to contact them.

Bids

The starting price is usually lower than the estimate stated in the catalogue, and each raising will be approximately 10% of the previous bid.

The raising of the bid during the auction is, in any case at the sole discretion of the auctioneer.

Collection of lots

The lots paid for following the aforementioned procedures must be collected immediately, unless other agreements have been taken with the auction house.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. may, following the precise, written indications of the Purchaser, attend to the packing and shipping of the lots at the Purchaser's risk and expense.

For any other information please see General Conditions of Sale.

Payment

The payment of the lots is due, in EUR, the day following the sale, in any of the following ways:

- cash up to €999
- non-transferable bank draft or personal cheque with prior consent from the administrative office, made payable to: Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l.
- bank transfer to: BANCA MONTE DEI PASCHI
DI SIENA Filiale 1874 Sede di Firenze:
Via del Corso, 6 Codice
IBAN: IT 25 D 01030 02827 000006496795,
Swift BIC - PASCITM1W40

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. acts on behalf of the Consignor on the basis of a mandate, and does not substitute third parties regarding payments. For lots sold by V.A.T. payers, an invoice will be issued to the purchaser by the seller. Our invoice, though you will find reported the hammer price and the V.A.T., is only made up of the amount highlighted.

BUYING AT PANDOLFINI

The estimates in the catalogue are expressed in Euros (€). These estimates are purely indicative and are based on the mean price of comparable pieces on the market, on the condition and on the characteristics of the object itself.

The catalogues of Pandolfini include information on the condition of the objects only when describing multiple lots (such as prints, books, coins and bottles of wine). Please request a condition report of the lot you are interested in from the specialist in charge.

Lots sold in our auctions will rarely be in perfect condition and may show, due to their nature and age, signs of wear, damage, restoration or repair and other imperfections. Any reference to the condition of the object in the catalogue is not equivalent to a complete description of its condition. Condition reports are usually available on request and complete the catalogue entries. In the description of the lots, our staff judges the condition of the object in accordance with its estimate and the kind of auction in which it has been included. Any statement in the catalogue, in the condition report or elsewhere, regarding the physical nature of the lot and its condition, is given honestly and scrupulously. The staff of Pandolfini however does not have the professional training of a restorer: any statement therefore should not be considered exhaustive. Potential purchasers are always advised to inspect the object in person and, in the case of lots of particular value, to ask the opinion of a restorer or of a trusted consultant before placing a bid.

Any statement regarding the author, the attribution of the work, dating, origin, provenance and condition is to be considered a simple opinion and not an actual fact.

As concerning attributions, please note that:

1. ANDREA DEL SARTO: in our opinion a work by the artist.
2. ATTRIBUTED TO ANDREA DEL SARTO: in our opinion the work was executed by the artist, but with a degree of uncertainty.
3. ANDREA DEL SARTO'S WORKSHOP: work executed by an unknown artist in the workshop of the artist, whether or not under his direction.
4. ANDREA DEL SARTO'S CIRCLE: in our opinion a work executed by an unidentifiable artist, with characteristics referable to the aforementioned artist. He may be a pupil.
5. STYLE OF...; FOLLOWER OF...; a work by a painter who adheres to the style of the artist: he could be a pupil or another contemporary, or almost contemporary, artist.
6. MANNER OF ANDREA DEL SARTO: work executed imitating the style of the artist, but at a later date.
7. FROM ANDREA DEL SARTO: copy from a painting known to be by the artist.
8. IN THE STYLE OF...: work executed in the style specified, but from a later date.
9. The terms signed and/or dated and/or initialled means that it was done by the artist himself.
10. The term bearing the signature and/or date means that, in our opinion, the writing was added at a later date or by a different hand.
11. In the measurements of the paintings, expressed in cm, height comes before base. The size of works on paper is instead expressed in mm.
12. If not specified, paintings are to be considered framed.
13. The weight of silver objects is a net weight, excluding metal, glass and crystal parts. The weight of silver objects with a weighted base will not be indicated.

BUYER'S PREMIUM AND V.A.T.

Buyer's premium

The purchaser will pay a buyer's premium that is added to the hammer price of every lot and calculated as follows: 20.49% on the first €100.000 and 18.03% on any amount exceeding €100.000. These rates do not include the 22% V.A.T. in addition also to the V.A.T. that may be due on the hammer price (see the following paragraph Value Added Tax).

Value Added Tax

The purchaser will pay 22% V.A.T. on the hammer price. The final price is therefore composed of the hammer price plus a total of 25% on the first €100.000 and 22% on any amount exceeding €100.000.

Lots with symbol

Lots with the symbol (*) have been entrusted by Consignors subject to V.A.T. and are therefore subject to V.A.T. as follows:

22% on the hammer price and 22% on the final price.

In this case the percentage will be 47% on the first €100.000 and 44% on any amount exceeding €100.000.

SELLING THROUGH PANDOLFINI

Evaluations

You can ask for a free evaluation of your objects by fixing an appointment at the headquarters of Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. Alternatively, you may send us a photograph of the objects and any information which could be useful: our specialists will then express an indicative evaluation.

Mandate of sale

If you should decide to entrust your objects to us, the Pandolfini staff will assist you through the entire process. Upon delivery of the objects you will receive a document (mandate of sale) which includes a list of the objects, the reserves, our commission and possible costs for insurance, photographs and shipping. We will need some form of ID and your date and place of birth for the registration in the P.S. registers in the offices of Pandolfini. The mandate of sale is a mandate of representation: therefore Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. cannot substitute the seller in his relations with third parties. Sellers who have to issue invoices will receive, with our invoice, the list of the purchasers in order to proceed with the invoicing.

Reserve

The reserve is the minimum amount (commission included) at which an object can be sold. This sum is strictly confidential and the auctioneer will ensure it remains so it during the auction. If the reserve is not reached, the lot will remain unsold.

Commission

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. will apply a 13% (plus V.A.T.) commission which will be deducted from the hammer price.

Resale right

The Legislative Decree n. 118 dated 13th February 2006 introduced the right for authors of works of art and manuscripts, and for their heirs, to receive a remuneration from the price of any sale after the first, of the original work: this is the so-called "resale right".

This payment is due for selling prices over €3.000 and is determined as follows:

- a) % for the portion of the selling price
between € 3.000 and € 50.000;
- b) 3 % for the portion of the selling price
between € 50.000,01 and € 200.000;
- c) 1 % for the portion of the selling price
between € 200.000,01 and € 350.000;
- d) 0,5 % for the portion of the selling price
between € 350.000,01 and € 500.000;
- e) 0,25 % for the portion of the selling price
exceeding € 500.000.

Pandolfini CASA D'ASTE S.r.l. is liable to pay the "resale right" on the sellers' behalf to the Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE).

Payment

You will receive payment within 35 working days from the day of the sale, provided the payment on behalf of the purchaser is complete, with the issue of a detailed invoice reporting commissions and any other charges applicable.

Cognome | Surname _____

Nome | Name _____

Ragione Sociale | Company Name _____

@EMAIL _____

Indirizzo | Address _____

Città | City _____

C.A.P. | Zip Code _____

Telefono Ab. | Phone _____

Fax _____

Cell. | Mobile _____

Cod. Fisc o Partita IVA | VAT _____

PAGAMENTO | PAYMENT

Assegno intestato a Pandolfini Casa d'Aste | Check to Pandolfini Casa d'Aste

Bonifico Bancario | Bank transfer to
Banca Monte dei Paschi di Siena
IBAN: IT25D0103002827000006496795 - BIC/SWIFT: PASC IT M1W40

VISA MASTERCARD

CARTA # | CARD # _____

Security Code _____ Data scadenza | Expiration Date _____

Firma | Signature _____

NUOVO | NEW RINNOVO | RENEWAL

**SEGNARE LE CATEGORIE DI INTERESSE
PLEASE CHECK THE CATEGORIES OF INTEREST**

ARREDI E MOBILI ANTICHI,
OGGETTI D'ARTE, PORCELLANE E MAIOLICHE € 120
FURNITURE, WORKS OF ART,
PORCELAIN AND MAIOLICA
3 Cataloghi | Catalogues

DIPINTI E SCULTURE DEL SEC XIX € 120
19TH CENTURY PAINTINGS AND SCULPTURES
3 Cataloghi | Catalogues

DIPINTI E SCULTURE ANTICHE € 120
OLD MASTER PAINTINGS AND SCULPTURES
3 Cataloghi | Catalogues

ARTE ORIENTALE | ASIAN ART € 80
2 Cataloghi | Catalogues

ARCHEOLOGIA | ANTIQUITIES € 50
2 Cataloghi | Catalogues

ARGENTI | SILVER € 120
MONETE E MEDAGLIE | COINS AND MEDALS
GIOIELLI E OROLOGI | JEWELRY AND WATCHES
3 Cataloghi | Catalogues

STAMPE E DISEGNI | PRINTS AND DRAWINGS € 60
LIBRI E MANOSCRITTI | BOOKS AND MANUSCRIPTS
2 Cataloghi | Catalogues

VINI | WINES € 80
3 Cataloghi | Catalogues

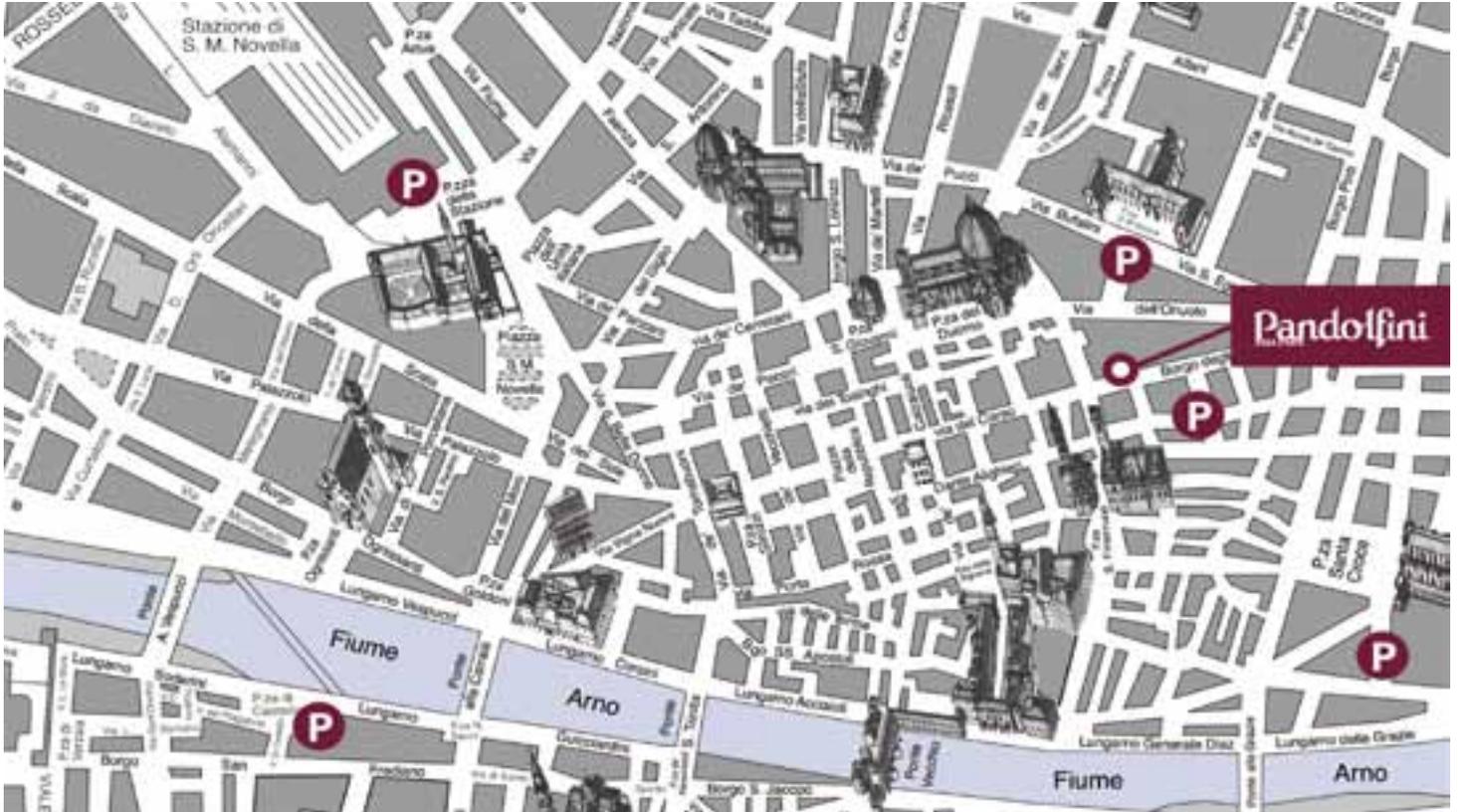
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA € 120
ARTI DECORATIVE DEL SEC XX E DESIGN
MODERN AND CONTEMPORARY ART
20TH CENTURY DECORATIVE ARTS AND DESIGN
6 Cataloghi | Catalogues

TOTALE | TOTAL €

RISPEDIRE ALL'UFFICIO ABBONAMENTI - PLEASE SEND THIS FORM BACK TO THE SUBSCRIPTION OFFICE

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

DOVE SIAMO



Impaginazione: Grafiche Cappelli S.r.l. - Osmannoro (FI)

Stampa: Grafiche Cappelli S.r.l. - Osmannoro (FI)

Fotografie: IndustrialFoto - Osmannoro (FI)



ART ASSICURAZIONI

L'arte di assicurare l'arte

Agenzia CATANI GAGLIANI - Firenze - Tel. 055.2342717



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



ASSOCIAZIONE NAZIONALE CASE D'ASTE

BLINDARTE CASA D'ASTE

Via Caio Duilio 4d/10 - 80125 Napoli
tel. 081 2395261 - fax 081 5935042
www.blindarte.com
e-mail: info@blindarte.com

ASTE BOLAFFI - ARCHAION

Via Cavour 17/F - 10123 Torino
tel. 011 5576300 - fax 011 5620456
www.bolaffi.it
e-mail: aste@bolaffi.it

CAMBI CASA D'ASTE

Castello Mackenzie - Mura di S. Bartolomeo
16 - 16122 Genova
tel. 010 8395029 - fax 010 879482
www.cambiaste.com
e-mail: info@cambiaste.com

CAPITOLIUM ART

Via Carlo Cattaneo 55 - 25121 Brescia
tel. 030 48400 - fax 030 2054269
www.capitoliumart.it
e-mail: info@capitoliumart.it

EURANTICO

Loc. Centignano snc - 01039 Vignanello VT
tel. 0761 755675 - fax 0761 755676
www.eurantico.com
e-mail: info@eurantico.com

FARSETTIARTE

Viale della Repubblica (area Museo Pecci)
59100 Prato
tel. 0574 572400 - fax 0574 574132
www.farsettiarte.it
e-mail: info@farsettiarte.it

FIDESARTE ITALIA S.R.L.

Via Padre Giuliani 7 (angolo Via Einaudi) - 30174
Mestre VE - tel. 041 950354 - fax 041 950539
www.fidesarte.com
e-mail: info@fidesarte.com

INTERNATIONAL ART SALE S.R.L.

Via G. Puccini 3 - 20121 Milano
tel. 02 40042385 - fax 02 36748551
www.internationalartsale.it
e-mail: info@internationalartsale.it

MAISON BIBELOT CASA D'ASTE

Corso Italia 6 - 50123 Firenze
tel. 055 295089 - fax 055 295139
www.maisonbibelot.com
e-mail: segreteria@maisonbibelot.com

STUDIO D'ARTE MARTINI

Borgo Pietro Wuhrer 125 - 25123 Brescia
tel. 030 2425709 - fax 030 2475196
www.martiniarte.it
e-mail: info@martiniarte.it

MEETING ART CASA D'ASTE

Corso Adda 11 - 13100 Vercelli
tel. 0161 2291 - fax 0161 229327-8
www.meetingart.it
e-mail: info@meetingart.it

GALLERIA PACE

Piazza San Marco 1 - 20121 Milano
tel. 02 6590147 - fax 02 6592307
www.galleripace.com
e-mail: pace@galleripace.com

PANDOLFINI CASA D'ASTE

Borgo degli Albizi 26 - 50122 Firenze
tel. 055 2340888-9 - fax 055 244343
www.pandolfini.com
e-mail: pandolfini@pandolfini.it

POLESCHI CASA D'ASTE

Foro Buonaparte 68 - 20121 Milano
tel. 02 89459708 - fax 02 86913367
www.poleschicasadaste.com
e-mail: info@poleschicasadaste.com

PORRO & C. ART CONSULTING

Via Olona 2 - 20123 Milano
tel. 02 72094708 - fax 02 862440
www.porroartconsulting.it
e-mail: info@porroartconsulting.it

SANT'AGOSTINO

Corso Tassoni 56 - 10144 Torino
tel. 011 4377770 - fax 011 4377577
www.santagostinoaste.it
e-mail: info@santagostinoaste.it

VON MORENBERG CASA D'ASTE

Via Malpaga 11 - 38100 Trento
tel. 0461 263555 - fax 0461 263532
www.vonmorenberg.com
e-mail: 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





PANDOLFINI.COM