

La Grazia dell'Arte
Collezione Grimaldi Fava
Maioliche

a cura di

Carmen Ravanelli Guidotti

testi e schede

Carmen Ravanelli Guidotti, Valentina Mazzotti, Claudio Paolinelli

In copertina
Madonna col Bambino, particolare.
Anonimo plastificatore operante
tra Romagna e Marche,
fine del XV - inizio del XVI secolo
maiolica modellata e dipinta



Silvana Editoriale

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale
Sergio Di Stefano

Redazione
Micol Fontana

Impaginazione
Denise Castelnovo

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Ondina Granato

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

A norma della legge sul diritto d'autore
e del codice civile, è vietata la riproduzione,
totale o parziale, di questo volume in
qualsiasi forma, originale o derivata,
e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico,
digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro,
senza il permesso scritto dell'editore.

Fotografie di
Sergio Orselli fotografo, Conselice (Ravenna)

Si ringraziano
Daniele Amoni
Giulia Anversa
Françoise Barbe
Séverine Blain
Giulio Busti
Cecilia Chilosi
Fabrizio Ferrari
Rita Fiori
Isabelle Guibert
Christian Kobi
Antoinette Le Falher
Hélène Lindner-Bonnin
Michele Loffredo
Federica Malaguti
Marino Marini
Cristina Maritano
Giuseppe Matricardi
Neil McAllister
Laurence Mille
Antonella Nesi
Paola Novara
Justin Raccanello
Ettore Sannipoli
Zuzanna Sarnecka
Rinaldo Seca
Stefano Tasselli
Cesare Ugolini
Étienne Vacquet
Timothy Wilson

Bologna, Museo Civico Medievale
Firenze, Palazzo Davanzati
Laval, Musée du château e Archives
départementales
Mayenne, Archives départementales
Ostra Vetere (Ancona), Museo Civico
Parrocchiale "M.C. Satellico"
Paris, Hôtel Drouot Patrimoine/
Documentation
Vancouver, The Langley Centennial Museum

Un ringraziamento particolare al personale del
Museo Internazionale delle Ceramiche (MIC)
di Faenza (Claudia Casali, Elena Dal Prato,
Elena Giacometti, Brunetta Guerrini, Marcela
Kubovova)

Sommario

- 9 Un biglietto prezioso
Timothy Wilson
- 13 Alla ricerca dell'anima fragile
e incorruttibile della maiolica
Gianni e Cristina Fava
- 23 Una collezione con radici europee
Carmen Ravanelli Guidotti
- 51 **Le plastiche maiolicate
e una targa del 1492**
Claudio Paolinelli
- 85 **Le maioliche e le ceramiche graffite
dal XV al XX secolo**
Valentina Mazzotti
- 229 Bibliografia



Le plastiche maiolicate
e una targa del 1492

Claudio Paolinelli

1. Natività

Anonimo plastificatore operante tra Romagna e Marche,
fine del XV - inizio del XVI secolo
maiolica modellata e dipinta, 55 × 39 × 10 cm
Conservazione: frattura della parte centinata integrata
e ripristinata, sbecchature sui bordi.

Provenienza: Collezione Vincenot, 1891, Parigi; collezione Fritz Alfred Wilhelm Ziegler (1902-1996), Vancouver; Galleria Bazaar, 2014, Londra.

Esposizioni: XXV International Ceramics Fair & Seminar, 14-17 giugno, Londra, 2007; XXVI Biennale des antiquaires, 14-23 settembre, Parigi, 2012; *Lacrime di smalto*, 12 aprile - 31 agosto, Senigallia, 2014.

Bibliografia: *Catalogue des faiences* 1891, pp. 16-17, n. 97; Dal Carlo 2007, p. 46; Paolinelli 2012a; Paolinelli 2014a, pp. 86-87; Sannipoli 2014, p. 115.

La presente targa, centinata e con alto rilievo, raffigurante la *Natività*, risulta essere un raro e prezioso esempio di plastica maiolicata. L'opera, secondo i rigidi stilemi tardo-quattrocenteschi racchiude due composizioni che, in modo sequenziale, si susseguono dall'alto al basso secondo la matrice narrativa tradizionale che vede prima l'annuncio ai pastori e poi la nascita del Bambino Gesù. Nella parte alta dell'opera la scena agreste si presenta ben definita nei dettagli, mostrando un pastore accovacciato a terra intento a stringere a sé una cornamusa e a osservare le greggi al pascolo su balze erbose. Sullo sfondo, in un cielo terso, si affrontano una falce di luna e un sole fulgente che si frappone tra due alberi, di cui uno, reso a tutto tondo, funge da sostegno alla volta celeste ricavata nello spessore della lastra. Risulta singolare il cuneo, decorato alla base da una raggiera, che si innesta al centro dello spazio celeste, probabile alloggiamento di un angelo annunciante. In effetti il pastore sembra destare lo sguardo verso il cielo in direzione della sporgenza, a sottintendere una sorta di intima intesa con colui che annuncia la lieta novella. Le plastiche maiolicate note con medesimo soggetto presentano sovente l'angelo annunciante e inoltre la scritta che compare nel cartiglio sul bordo superiore della targa è un'indicazione palese del messaggio evangelico: "DIXIT ANGELUS AD PASTORES NUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM Q[UIA] NATUS EST ODIE SALVATOR MONDI" ("disse l'angelo ai pastori, vi annuncio una grande gioia perché oggi è nato il Salvatore del mondo"; Luca 2,8-20).

Poter racchiudere in un'unica targa più scene ha comportato degli adattamenti spaziali ma non per questo è venuta meno la codificazione iconografica del presepe, sull'esempio anche di opere monumentali, veri e propri altari, sia di scuola robbiana (Gentilini 2009, pp. 65, 80) che di ambito marchigiano



Retro della *Natività* con struttura portante in terracotta a doppia intercapedine con fori e barre di rinforzo

(Barucca 2007, fig. 52), in cui, pur falsando la prospettiva, la scena pastorale viene inserita, quasi sospesa, al di sopra della grotta o della capanna con la *Natività*. Il presepe è stretto entro una nicchia cavernosa, resa con particolare effetto dai tagli netti e spigolosi della roccia, cangiante nei toni giallognoli e azzurrati degli spessori. La Vergine inginocchiata, con gesto adorante incrocia le braccia di fronte al Figlio, mentre Giuseppe, piegato sulla gamba destra, sembra quasi sollevare la mano sinistra in atto benedicente. Al centro della scena, vegliata dall'asino e dal bue, si staglia la minuta figura del Bambino Gesù, appoggiata trasversalmente sul fieno come a voler evocare una certa profondità prospettica.





1. *Natività* entro la cornice scolpita in legno d'ebano già presente nella Collezione Vincenot (1891). Archivio fotografico Galleria Bazaar, Londra

La legenda del passo evangelico che corona la capsula, ha permesso di rintracciare l'opera nel catalogo dell'asta parigina della collezione Vincenot, con attribuzione a Urbino (*Catalogue des faiences* 1891, pp. 16-17, n. 97), anticipando la letteratura più recente (Paolinelli 2014a, p. 86) come giustamente ha evidenziato Carmen Ravanelli Guidotti nel saggio introduttivo al presente catalogo. Probabilmente tale attribuzione era basata sulla conoscenza del luogo di provenienza o sulla notizia che una delle due plastiche provenienti dalla chiesa del Santissimo Crocifisso di Ostra Vetere, in provincia di Ancona, recava le armi Montefeltro dei duchi di Urbino. Considerato però che le opere del piccolo centro marchigiano, edite solo nel 1934 (Serra 1934, p. 465), difficilmente potevano essere note ai *connaisseurs* dell'epoca, trovandosi in un piccolo sacello nato per devozione attorno a un'edicola stradale nel contado montenovese, a ragione è plausibile pensare che l'attribuzione sia nata nell'area di origine del presepe. Diversamente all'epoca le rare plastiche maiolicate note in collezioni pubbliche e private erano assegnate unanimemente a Faenza. L'attribuzione al centro romagnolo era avvalorata anche dalla conoscenza del monumentale *Compianto* datato 1487, già Collezione Pasolini Dall'Onda di Faenza, alienato nel 1853 e confluito poi nelle collezioni del Metropolitan Museum di New York (Wilson 2016a, pp. 72-75). Anche un esame attento della "cadre en bois noir sculpté", ricordata nel



2. *Natività*, fine del XV - inizio del XVI secolo, plastica maiolicata, 68 × 61 cm. Ostra Vetere (AN), Museo Civico Parrocchiale "M.C. Satellico", già chiesa del Santissimo Crocifisso

catalogo d'asta del 1891, non ha permesso di rintracciare altre indicazioni utili (fig. 1).

La plastica presenta un indubbio interesse artistico, caratterizzato da un "sapore tuttora goticizzante, in ogni caso di un arcaismo suggestivo" (Della Gherardesca 1950, p. 79), distinguendosi per rarità e qualità tecnica. La lastra rientra in un *corpus* di opere, realizzate sul finire del XV e gli inizi del XVI secolo, ascrivibile all'*atelier* di un anonimo artista che operò in territorio romagnolo e marchigiano, sulla direttrice adriatica tra Faenza e Ancona, come meglio evidenziato in occasione della mostra senigalliese *Lacrime di smalto* (Paolinelli 2014a). Gran parte di queste opere sono conservate nei musei più prestigiosi del mondo, a testimoniare da un lato la grande attenzione collezionistica avuta nel tempo per tali oggetti, sospesi tra scultura e ceramica, dall'altro la mancanza di contestualizzazioni utili per una attribuzione più puntuale.

Le dimensioni di questo tipo di targhe ne indicano sovente un uso devozionale, ipotizzandone la collocazione in sacelli o in cappelle accessorie a edifici più ampi, nonché in piccole nicchie esterne a protezione di case, specie per quelle con soggetto mariano o con santi. Purtroppo, per la maggior parte degli esemplari noti, non si conosce l'originaria ubicazione e torna utile ogni tipo di indicazione, come ad esempio la nota di acquisto della *Madonna col Bambino* del Kunstgewerbemuseum di

Berlino, rintracciata a Pesaro nel 1885 (Hausmann 1972, pp. 47-149).

Il *corpus* di queste singolari maioliche comprende targhe ad alto rilievo, figure a tutto tondo, lastre con spessori poco aggettanti e nicchie con figure alloggiata all'interno. La storiografia specifica ha da sempre affrontato l'argomento con particolare interesse, come testimoniano gli interventi di insigni studiosi (Liverani 1960; Corbara 1973; Bojani 1993; Ravanelli Guidotti 1998a, p. 222; Thornton, Wilson 2009, pp. 359-362), ma l'assenza di ricerche di tipo archeometrico per gran parte delle opere rintracciate non permette ancora di stabilire con esattezza dove si producessero tali preziosi oggetti. Anche l'assenza di ritrovamenti di scarti di lavorazione avvalorava l'ipotesi di maestranze itineranti che potessero operare comunque vicino a realtà produttive consolidate con facilità di reperimento di materie prime, disponibilità di fornaci di certe dimensioni ed eventuali collaboratori di provata esperienza in grado di plasmare oggetti così complessi.

L'opera in esame trova stringenti affinità con un'altra *Natività*, conservata presso il Museo Civico Parrocchiale di Ostra Vetere nelle Marche, che presenta il medesimo impianto compositivo e le stesse soluzioni decorative (fig. 2). Mentre per quanto riguarda la struttura portante è utile il confronto con la *Natività* di Brisighella, l'unica nota ancora in territorio faentino, che presenta una "struttura a doppia intercapedine forata da pertugi circolari e collegata sui fianchi a sbarre di rinforzo" (Ravanelli

Guidotti 1998a, p. 222). Tale soluzione permetteva una essiccazione uniforme dell'argilla ed evitava inutili spessori che, a causa di sacche di aria o di umidità, potevano scoppiare in fase di cottura. La rifinitura dell'oggetto avveniva manualmente come testimoniano i solchi lasciati dalle dita sull'argilla, ma non è da escludere che per alcune parti particolarmente aggettanti, si utilizzassero delle forme a impressione.

La storiografia ceramica ha da sempre sottolineato la rarità di questo genere plastico di maiolica, connotandolo come espressione isolata e singolare di maestranze direttamente influenzate da stilemi "fiamminghi" o comunque "nordici" acquisiti probabilmente da temperie culturali di corti raffinate e colte come quelle di Ferrara e Urbino. Ma a legare in qualche modo quest'opera all'arte figulina faentina, che proprio nel corso del secondo Quattrocento sviluppa stilemi peculiari e rintracciabili nella produzione vascolare, è la decorazione che si sviluppa sui bordi laterali della lastra. Il medesimo nastro uncinato ritorto su se stesso e reso in modo prospettico lo si ritrova anche con soluzioni più corsive o cromaticamente più languide in alcune ceramiche faentine dell'ultimo quarto del XVI secolo (Mallet 1976; Ravanelli Guidotti 2000, pp. 82, 179).

Così, per questa e altre opere, è giusto pensare a un "artista nomade" (Serra 1930, p. 16), formatosi in ambiente faentino, sensibile a stilemi d'Oltralpe, peregrinante tra Romagna e Marche settentrionali, dove la maiolica ha da sempre connotato l'identità culturale di un territorio, tra arte, fede e devozione popolare.

2. Annunciazione

Anonimo plasticatore operante tra Romagna e Marche,
fine del XV - inizio del XVI secolo
maiolica modellata e dipinta, 48,6 × 34,8 × 13,8 cm
Conservazione: lacune della cimasa ricostruite e integrate.

Provenienza: Sotheby's, Londra 1979; Galleria E & H Manners, Londra.

Bibliografia: *Continental Pottery* 1979, p. 13, n. 130; Thornton, Wilson 2009, p. 362, nota 6; Paolinelli 2018, p. 140.

L'elegante gruppo plastico raffigurante l'Annunciazione è un raro esempio di scultura entro capsula in cui le figure incastonate dialogano direttamente con il fondale dipinto, creando un tutt'uno con il supporto, pensato e realizzato per esaltare la sacra rappresentazione che si staglia sul fondale bianco. A caratterizzare e impreziosire la rara edicola, una cimasa a rilievo che dall'inflorescenza apicale vede contrapporsi due tralci fioriti. Le figure, avvolte da manti modellati con sapienza e perfettamente aderenti alle masse corporee, sembrano bilanciarsi nel contrasto evidente dei toni chiari dell'arcangelo Gabriele e del blu intenso della Vergine Maria, come se l'artista avesse tratto spunto da modelli d'Oltralpe o da qualche miniatura di Jean Fouquet. Sul leggio dipinto al centro del fondale, sul quale si erge un tumido germoglio fiorito a simboleggiare forse la vita nascente di Gesù nel grembo di Maria, nuovo albero della vita, si adagia dall'alto la colomba dello Spirito Santo, avvolta da un'iride variopinta che richiama nei toni le piume di pavone che bordano le ali della creatura celeste. L'angelo candido porta la mano verso l'alto indicando il cielo e reca nella mano sinistra, al posto del tradizionale giglio, una palmetta anch'essa iridescente, simbolo del dolore che Maria dovrà patire. Di fronte a lui la Madonna incrocia le braccia al petto, nell'atto umilissimo di accettazione della parola di Dio. L'angelo e Maria sono entrambi inginocchiati, uno di fronte all'altra, e i loro sguardi sono colti nel momento supremo dell'incarnazione, che l'artista ricrea con sublime poesia. A inquadrare l'intera scena un semplice motivo dipinto ad archetti, mutuato probabilmente da modelli in legno dorato o avorio (Ravanelli Guidotti 1998a, p. 222) e presente simile in un tabernacolo cuspidato con Madonna e Bambino in trono, conservato alla Wallace Collection di Londra (Norman 1976, pp. 74-76).

Di questo pregevole manufatto non si conoscono le vicende collezionistiche e tantomeno la provenienza, ma dalla sua prima comparsa sul mercato antiquario londinese nel 1979, venne attribuita a maestranze faentine della fine del XV secolo (*Continental Pottery* 1979, p. 13). Recentemente ricondotta al corpus di opere censite in occasione della mostra *Lacrime di*



1. *Madonna col Bambino e angeli*, anonimo plasticatore operante tra Romagna e Marche, fine del XV - inizio del XVI secolo, h 58 × 34,5 cm. Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, inv. 20210





2. *Annunciazione*, anonimo plasticatore operante tra Romagna e Marche, fine del XV - inizio del XVI secolo, 47,5 × 43 × 12,5 cm. Già collezione Barone Arthur Schickler; Asta Sotheby's, Parigi, 14 maggio 2019. ©Sotheby's/ArtDigitalStudio

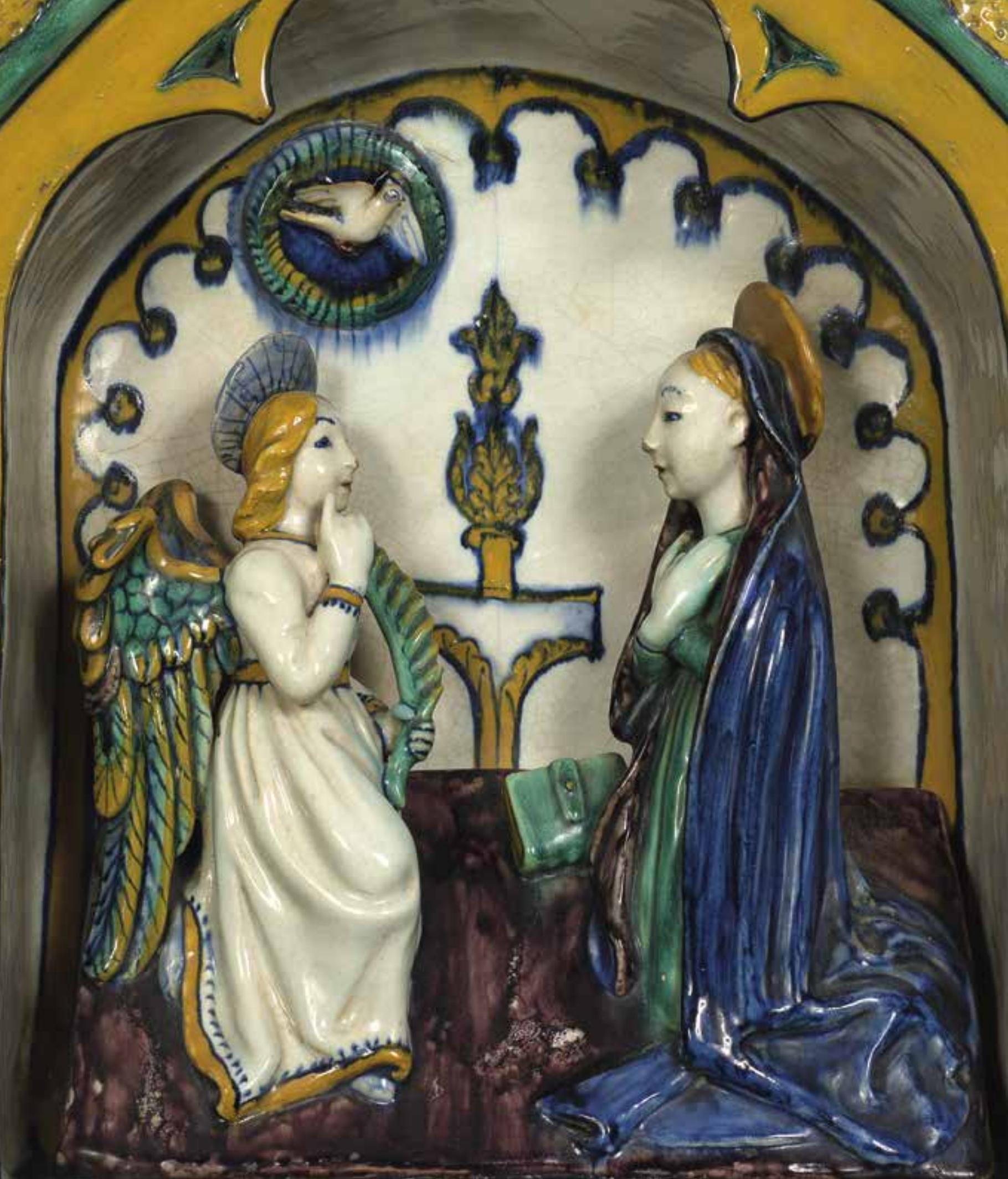
smalto (Paolinelli 2018, p. 140), l'edicola trova stringenti affinità con altri tabernacoli: la *Vergine col Bambino tra angeli* del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza (fig. 1) (Bojani 1993, p. 187), la *Vergine col Bambino in trono* del Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford (Rasmussen 1987, pp. 66-67) e l'*Annunciazione* inedita comparsa recentemente sul

mercato antiquario francese e proveniente dalla collezione Schickler-Pourtalès (fig. 2). Le capse esposte nei musei presentano la medesima struttura centinata con fornice trilobato e un piano inclinato su cui si innestano le figure plastiche.

L'opera conservata a Faenza risulta proveniente dal contado ravennate, confermando così l'attribuzione di queste pastiche a una bottega locale o comunque a un artista di origine romagnola. Inoltre, dall'analisi delle foto d'archivio del Museo si evincono alcuni particolari singolari. La capsula faentina prima di essere restaurata presentava ancorato alla cimasa un nido di vespe, riportando probabilmente la sua collocazione primitiva a una nicchia muraria esterna e quindi fornendo dati utili per capirne la fruizione e le pratiche devozionali a essa legate. Le precarie condizioni conservative del manufatto all'epoca dell'acquisizione hanno permesso di verificarne l'impianto costruttivo, rendendo visibili i fori sul retro del piano inclinato e delle figure (fig. 3). Così è plausibile credere che anche la parte scultorea della presente *Annunciazione*, che si presenta debitamente modellata e privata degli spessori, sia stata fissata alla nicchia contenitiva durante la seconda cottura.

L'altra edicola utile per un confronto è quella nel museo statunitense di Hartford che oltre a presentare le medesime dimensioni si caratterizza per un ricco fondale dipinto con motivi geometrici, contribuendo anche in questo caso a evidenziare la ricerca prospettica d'insieme, volta a valorizzare l'apparato scultoreo.

Nello stesso museo statunitense si conserva un altro capolavoro plastico con *Natività*, attribuibile alle medesime maestranze operanti tra Romagna e Marche settentrionali sul finire del XV secolo, che presenta una ricca cimasa fiammeggiante con due fiori quadripetali. Gli stessi fiori, potrebbero essere un riferimento all'araldica malatestiana (Gardelli 1984, pp. 50-51) come evidenziato per un *Presepe* proveniente da un convento di Misano Adriatico, non lontano dalla città di Rimini, e oggi in collezione privata, secondo quanto riferito da Riccardo Gresta (Paolinelli 2014a, p. 27, nota 69, p. 124).



3. *Madonna col Bambino*

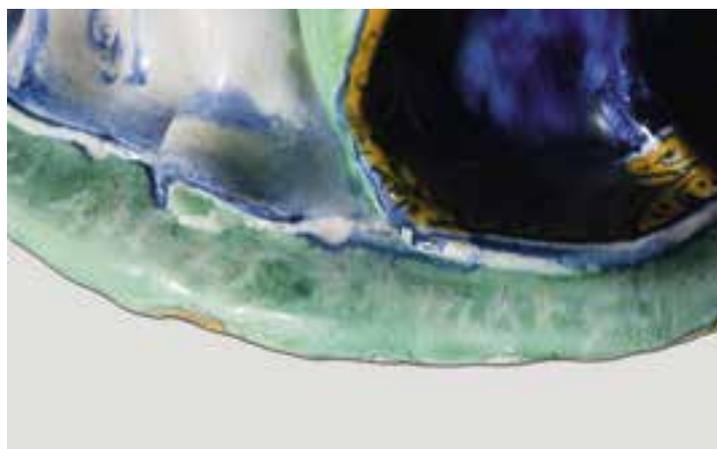
Anonimo plastificatore operante tra Romagna e Marche, 1499
maiolica modellata e dipinta, h 66 cm
Conservazione: fratture delle aureole con lacune ricostruite
e integrate; lievi cadute di smalto ripristinate.

Provenienza: Collezione Ugolini, Rimini; Collezione Lotti, Mantova.
Bibliografia: Paolinelli 2018, p. 136.

La statua raffigurante la *Madonna col Bambino* si presenta austera nella ieraticità della composizione plastica, mitigata da un ingenuo ma raffinato decorativismo pittorico. La Vergine è in piedi e intenta a trattenere all'altezza del grembo il Gesù Bambino che stringe tra le mani il globo, ritratto seduto sull'imponente avambraccio sinistro della Madre che teneramente con la mano destra gli accarezza i piedini. L'opera, realizzata modellando un unico elemento ceramico cavo al suo interno, poggia su di una base circolare che, sporgendo dalla massa scultorea, contribuisce a rendere l'intera figura ancor più compatta. Sulla base compare graffita, al di sotto del pesante smalto che ricopre la superficie, la seguente scritta: "1499 adi 25 de marzo". Questa sublime opera scultorea è da ricondursi al *corpus* di plastiche già analizzate in occasione della mostra *Lacrime di smalto* (Paolinelli 2014a), che ha messo a confronto i rari manufatti riconducibili a una anonima bottega operante tra Romagna e Marche settentrionali sul finire del Quattrocento, ispirata da modelli d'Oltralpe o comunque ancora legata a retaggi tardogotici ma con celate aperture ai nuovi dettami rinascimentali.

Le masse corporee possenti, i dettagli fisiognomici primitivi, il vigore scultoreo dei panneggi e soprattutto la gamma cromatica essenziale e brillante, rendono le opere superstiti di questa anonima bottega un *unicum* nel panorama artistico italiano, fuggendo ogni parallelismo con la coeva produzione aulica di tradizione toscana e per lo più legata alla famiglia dei Della Robbia, da sempre considerata "scultura" e non "ceramica" (Wilson 2014, p. 14). La statua, benché segnalata alla critica recentemente (Paolinelli 2018, p. 136), risulta praticamente inedita agli studi; è questa quindi la sede per evidenziarne il grande valore artistico e soprattutto documentario, trattandosi di una rara opera data-ta. A un primo confronto con altre sculture a soggetto mariano conservate nei musei più prestigiosi del mondo, è evidente la reiterazione di alcuni modelli standardizzati che convivono accanto a una serie di rimandi alla piccola statuaria rinascimentale padana, in particolare nelle forme tondeggianti dei volti, non ignare delle nuove conoscenze anatomiche (Palvarini Gobio Casali 2000, pp. 60-63).

Se l'assenza di fonti d'archivio e la mancanza di riferimenti precisi sulla collocazione originaria di alcune plastiche rendono la



1. Dettaglio dell'incisione sotto vetrina indicante la data di realizzazione: "1499 adi 25 de marzo"

ricerca ancor più difficile, non sono da trascurare i pochi elementi epigrafici e le date che compaiono su alcuni manufatti. La storiografia specifica ha da sempre accostato gran parte delle opere note al *Compianto su Cristo morto* datato 1487 e oggi conservato al Metropolitan Museum di New York (Wilson 2016a, pp. 72-75). Quest'opera, da considerarsi "monumentale" non solo per le dimensioni ma anche per la qualità materica e la ricercatezza decorativa, per molto tempo è stato l'unico gruppo plastico datato utile per formulare una serie di rimandi stilistici e comparativi anche per sculture non propriamente affini ma comunque di forte intensità espressiva come la *Madonna col Bambino* di Galeata (Bondi 2002, pp. 53-54).

Così la nostra plastica maiolicata trova un puntuale riferimento documentario nell'immagine della *Madonna col Bambino in trono*, già collezione D'Azeglio (Darcel, Delange 1869, tav. XIII; Ballardini 1933-1938, I, fig. 14) e oggi dispersa sul mercato antiquario, con indicazione epigrafica "1499 Adi / 28 de mar / zo". Le due opere, sebbene non confrontabili direttamente, presentano numerose affinità stilistiche e sembrerebbero confermare la medesima bottega di provenienza che le realizzò a pochi giorni di distanza, forse proprio aspettando il tempo necessario per allestire un altro forno. La data graffita sul basamento della statua risulta essere di difficile lettura in quanto la spessa cristallina mitiga le incisioni fino a farne scomparire brevi tratti (fig. 1). Se da un lato l'anno indicato risulta essere un fondamentale punto di



riferimento per la cronologia di un intero *corpus* di opere, probabilmente non è di minor rilevanza anche il giorno d'esecuzione, in quanto il "25 de marzo" è il giorno in cui la Chiesa festeggia l'Annunciazione, facendo assumere all'opera un duplice valore teologico e liturgico.

La scultura della *Madonna col Bambino*, inoltre, è da considerarsi uno dei più alti esempi di plastica maiolicata anche per l'eleganza con cui sono stati resi alcuni dettagli pittorici unici nel loro genere. Se si confronta l'opera con le altre sculture con il medesimo soggetto, si potranno notare alcune affinità con la *Madonna col Bambino* dell'Ashmolean Museum di Oxford (Wilson 2017, pp. 368-369) della quale sembra riprendere l'apertura frontale del manto e il corpetto stretto in vita. Inoltre la caratterizzazione fisionomica della Vergine, con i grandi occhi tagliati, l'arcata sopracciliare marcata e incorniciata da ciocche di capelli contornati, si accosta molto alla scultura del Kunstgewerbemuseum di Berlino (Hausmann 1972, pp. 147-149).

Rilevante è anche la particolare decorazione del manto che mostra eleganti stilizzazioni di melograni e palmette, mutate dai tessuti veneziani e fiorentini della fine del XV secolo (Bonito Fanelli 1981, p. 44) e rintracciabili solo nel manto di un'altra *Vergine col Bambino* comparsa sul mercato antiquario parigino nel 1923 e oggi in collezione privata americana (Paolinelli 2018, p. 137, fig. 3). La stessa ricercatezza di decorativismo presente

sul manto la si ritrova nel trigramma "IHS" dipinto in caratteri gotici sul retro del nimbo del Gesù Bambino. La sua presenza evidenzia come la statua potesse essere vista anche lateralmente o dal retro, lasciando supporre la sua collocazione originaria su di un altare o una mensola piuttosto che in una nicchia, facilitandone una fruizione ravvicinata che poteva prevedere anche il contatto diretto con le mani del devoto (Brundin, Howard, Laven 2018, p. 202).

Resta suggestivo credere che un oggetto di così particolare valenza devozionale potesse essere stato realizzato per ricordare un avvenimento o quale offerta alla Madonna. Ad esempio è importante ricordare in questa occasione che, da tradizione, il complesso conventuale di Santa Maria delle Grazie in Senigallia fu fatto realizzare dai duchi Giovanni Della Rovere e Giovanna da Montefeltro come ex voto per ringraziare la Vergine dell'atteso erede maschio Francesco Maria, nato il giorno dell'Annunciazione, il 25 marzo 1490. Tra i beni del convento, una "cronachetta" redatta da Frate Grazia de Francia nel 1522, ci informa che nella chiesa c'era una "madona bella tuta invetriata" (Paolinelli 2014a, p. 17). Il documento non fornisce altri dati utili per poter riconoscere l'icona mariana, ma conferma la diffusione di certe opere in territorio marchigiano, luogo sicuramente fecondo per anonimi plasticatori itineranti e aperti a un Rinascimento conosciuto a livello di bottega e interpretato in chiave popolare.



4. Calamaio con Vescovo (*Sant'Agostino?*)

Anonimo plastificatore operante Romagna e Marche,

fine del XV - inizio del XVI secolo

maiolica modellata e dipinta, h 31 cm

Conservazione: lievi integrazioni nelle infule e ripristino pittorico del basamento dove comparivano le tracce dell'attaccatura delle ampolle porta inchiostro.

Provenienza: Collezione Piot 1866; Collezione De la Broise 1931; Collezione Thyssen Bornemisza; Sotheby's 2016.

Bibliografia: *Catalogue des tableaux* 1931, p. 13, n. 29; Chompret 1949, p. 53; Paolinelli 2014a, p. 154; *Old master sculpture*, 5 luglio 2016, n. 43; Paolinelli 2018, p. 136.

La piccola scultura con *Vescovo seduto in lettura*, riconoscibile con molta probabilità in sant'Agostino, risulta essere di grande importanza all'interno della presente collezione, considerati i prestigiosi passaggi collezionistici (*Catalogue des tableaux* 1931, p. 13; Chompret 1949, p. 53) e la funzione originaria di calamaio. La figura del vescovo è plasmata con sapienza e, pur nella compostezza delle linee che ne caratterizzano l'aspetto ieratico, trova nella lieve torsione del capo in direzione del sacro testo una naturale postura che invita alla meditazione.

Il vescovo è seduto su di uno scranno che a sua volta poggia su di un largo basamento quadrangolare caratterizzato da una ricca decorazione geometrica con colori brillanti resi noti, dopo un accurato restauro, solo recentemente (Paolinelli 2018, p. 138, figg. 4-5). A impreziosire la figura umana, algida nel biancore degli incarnati, sono le ricche vesti minuziosamente decorate con foglie lanceolate e contornate. Tali decorazioni sono riconducibili a una attenzione sartoriale dell'autore nei confronti dei tessuti della seconda metà del XV secolo, come se non avesse voluto semplicemente reiterare dei modelli pittorici ma piuttosto esibire una conoscenza puntuale di quanto si utilizzava negli ambienti più raffinati, dal velluto controtagliato e alluciolato ai ricami serici dal tipico andamento a "inferriata". Di questo particolare interesse per le arti sontuarie ne sono un esempio anche la mitria con le eleganti infule e il gallone a losanghe che richiama il perizoma del *San Sebastiano* già collezione Imbert (Riccetti 2017, p. 54, fig. 8). Sia per modellato che per decorazione l'opera trova un preciso riscontro nel complesso servizio per scrittoio del Museo Civico Medievale di Bologna (Ravanelli Guidotti 1985, pp. 55-57) che vede i quattro santi protettori reggere il modellino della città (fig. 2). I tratti somatici severi dei santi e la stessa cura nel realizzare i dettagli anatomici e decorativi sembrerebbero ricondurre le due opere alla medesima bottega, probabilmente specializzata in piccole sculture, come attestato dai numerosi frammenti rinvenuti a Faenza (Ravanelli Guidotti 2014).

A confermare l'utilizzo della presente opera come calamaio







1. Calamaio con figure di Virtù, h 27 cm, maiolica, Faenza, fine del XV secolo. Londra, collezione privata.
© Sam Fogg, Londra

sono l'apertura rettangolare atta a contenere un piccolo cassetto, oggi mancante, presente nella parte retrostante del basamento, e un dettaglio oggi celato dal restauro. Infatti grazie alle immagini d'epoca, si evidenzia la presenza dell'attaccatura abrasa di due possibili contenitori per inchiostro sugli angoli frontali del basamento. Per un confronto torna utile il grande calamaio con Virtù in collezione privata (Sani, Reeves, Raccanello 2017, pp. 198-207), probabilmente realizzato dalla stessa bottega, che



2. Calamaio raffigurante i quattro santi protettori di Bologna con la città in miniatura, h 37,5 cm, maiolica, Faenza, fine del XV secolo. Bologna, Museo Civico Medievale, inv. 1111

mostra tra le figure allegoriche delle Virtù quattro ampolle contenitive (fig. 1).

In effetti il prezioso manufatto non nasce come semplice immagine per la preghiera, da porre in qualche nicchia o su un altare, ma come oggetto da utilizzare per la scrittura e comunque poter toccare, dimostrando la grande importanza degli oggetti devozionali all'interno degli ambienti domestici rinascimentali (Corry, Howard, Laven 2017).



5. Gruppo plastico con *San Paolo Eremita e sant'Antonio Abate*

Anonimo plasticatore marchigiano, secondo quarto del XVI secolo
maiolica modellata e dipinta, h 21 × 17 cm

Conservazione: piccole cadute di smalto sul bordo inferiore e integrazioni .

Provenienza: Galleria Asioli Martini, Imola.

Esposizioni: Senigallia, 2014.

Bibliografia: Paolinelli 2014a, pp. 112-113; Sarnecka 2018, pp. 271, 279.

Reso noto in occasione della mostra *Lacrime di smalto* (Paolinelli 2014a, pp. 112-113), il piccolo gruppo plastico può considerarsi un raro esempio di scultura devozionale di ambito marchigiano ispirato probabilmente da precedenti modelli di tradizione toscana e rivisto secondo nuovi stilemi e cromatismi pienamente rinascimentali.

La minuta composizione presenta uno scenario roccioso in cui si contrappongono le figure dei santi Paolo e Antonio Abate. I due eremiti sono raffigurati seduti, come in un intimo colloquio enfatizzato dalle braccia alzate che sembrano tendersi in segno di saluto.

Grande rilevanza è data dai dettagli paesaggistici, che resi con gusto descrittivo diventano protagonisti della scena al pari dei santi, dimostrando un legame rigoroso con le fonti agiografiche. I testi infatti ricordano come Paolo si fosse ritirato nel deserto della Tebaide, dove trovò rifugio in una grotta nelle cui vicinanze vi era una sorgente e un albero di palma da datteri che lo nutrì fino a quando un corvo non iniziò a portargli del pane. Così, grazie anche alla ricca gamma cromatica, esaltata da smalti fondenti, l'anonimo plasticatore ha reso minuziosamente la sorgente che solca la superficie erbosa, l'arbusto frondoso con tronco spezzato e il corvo che scende sulla scena dall'alto con il pane serrato nel becco.

Inoltre la serpe e lo scorpione che salgono sull'erta rocciosa

indicano le tentazioni e i pericoli del deserto, come a enfatizzare l'anacoretismo dei due santi, modello di ascesi, contemplazione e preghiera.

Il singolare oggetto rappresenta una importante testimonianza di scultura sacra e probabilmente la sua complessità va ben oltre la semplice funzione narrativa, celando pratiche devozionali compiute in ambito domestico ancora in parte da indagare e rintracciabili in diverse tipologie di oggetti (Paolinelli 2017). Il fatto che la scultura non sia decorata nella parte posteriore evidenzia come potesse trovare alloggio in una nicchia o in un piccolo spazio privato per una osservazione intima (Sarnecka 2018, p. 271). Inoltre l'intervento pittorico e l'applicazione degli smalti colorati sono da considerarsi aspetti non secondari per la resa espressiva della scultura, facendo coincidere ricerca estetica e pratica devozionale.

Il gruppo plastico rientra in una tipica tipologia di opere domestiche diffusa in particolar modo in ambito toscano dai primi anni del Cinquecento, con attestazioni anche non invetriate e in monocromia (Gardelli 2010), atta a suscitare espressioni di dolore e pratiche di penitenza. Ne sono un esempio i preziosi manufatti usciti dalla bottega dei Della Robbia, che avviarono una operazione di "miniaturizzazione" della statuaria monumentale con una produzione a calco (Bormand 2009, p. 126). In ambito marchigiano il gruppo plastico con i santi Paolo e Antonio Abate rappresenta una rara testimonianza di quanto la piccola scultura devozionale dalla fine del XV secolo abbia continuato a essere apprezzata nel corso del Rinascimento, per poi ritrovare nuova linfa espressiva con le complesse realizzazioni di fine Cinquecento della scuola urbinata dei Patanazzi.



6. Calamaio con *Presepe*

Giovanni di Nicola Manzoni, Colle Val d'Elsa (attr.), circa 1509-1516

maiolica modellata e dipinta, h 23,7 cm

Conservazione: cadute di smalto sul fronte e sul Gesù Bambino, piccole integrazioni nelle teste del bue e dell'asino.

Provenienza: Galleria Bazaar, Londra.

Bibliografia: Marini 2007, p. 65.

Il singolare calamaio raffigurante la *Natività* racchiude piccole figure plastiche modellate sapientemente e disposte attorno al Gesù Bambino che giace disteso al centro della composizione. Maria e Giuseppe sono inginocchiati in adorazione del Figlio mentre a occupare la scena è una grande capanna, resa nel dettaglio degli elementi architettonici, dalla quale sporgono le teste del bue e dell'asinello. Ai lati del gruppo plastico si innestano sull'ampio basamento due vasetti per la candela e per l'inchiostro finemente decorati con motivi geometrici.

L'opera è da ricondursi alla bottega di Giovanni di Nicola Manzoni, esponente di rilievo di una nota famiglia di ceramisti attivi a Colle Val d'Elsa e di cui le fonti archivistiche ricordano una lunga attività produttiva (Gardelli 2018). Il calamaio fa parte di un gruppo di manufatti accomunati dalla medesima intensità espressiva e che, pur con soluzioni compositive diverse, trova nella riproposizione dei modelli, probabilmente realizzati a stampo, una sorta di cifra stilistica.

Si deve a Marino Marini l'aver censito e analizzato i calamai a oggi noti, portando all'attenzione degli studi un *corpus* costituito da ventitré esemplari conservati in collezioni private e in prestigiosi musei italiani e stranieri (Marini 2007). Alcuni dei manufatti conosciuti sono caratterizzati da una grande vasca contenitiva sorretta da tre leoni e da alcune scritte che riprendono brani evangelici o in rari casi riportano il nome dell'autore e l'anno di esecuzione. Di grande rilevanza è l'esemplare conservato al Museo di Arti Applicate di Budapest (Cserey 1975) che presenta un'articolata composizione con *Natività* e una eloquente scritta che corre lungo il bordo della vasca: "Fecit. Iohanes. Nicholai. De. Manzonibus. De. Colle [...]".



Solo due calamai si differenziano per il gruppo plastico raffigurato, proponendo uno la figura di un cavaliere con dama e l'altro San Giorgio con la principessa intento a uccidere il drago, evidenziando come il soggetto della *Natività* fosse il più diffuso anche per evidenti motivi devozionali. In effetti alla stessa bottega è attribuita la composizione plastica con raffigurata la *Natività*, l'*Annuncio* e l'*Adorazione dei pastori* del Fitzwilliam Museum di Cambridge che, priva della consueta connotazione funzionale, risulta essere un'opera tutta da ammirare e a cui rivolgere le proprie preghiere (Sarnecka 2017a).



7. Calamaio con *Presepe*

Anonimo plasticatore faentino, prima metà del XVI secolo
maiolica modellata e dipinta, h 22,5 × 14 cm

Conservazione: piccole cadute di smalto sul bordo inferiore e integrazioni.

Provenienza: Galleria Bazaar, Londra.

Esposizioni: Faenza 2000; Senigallia 2014.

Bibliografia: Faenza 2000, p. 75; Magnani 2000, p. 62; Paolinelli 2014a, pp. 114-115; Teodori 2015, p. 17, fig. 8.

Il piccolo e originale calamaio si caratterizza per la forma a tempietto, che racchiude entro un'unica volta celeste l'intera raffigurazione presepiale, protetta da una porzione di vaso realizzato al tornio e tagliato. Così trovano spazio, accanto al gruppo centrale della Madonna in adorazione del Bambino, due piccoli pastori con cornamuse, l'asino, il bue e un defilato san Giuseppe assiso accanto a una botticella. Pur nell'ingenua interpretazione del modellato, la vivace cromia d'insieme e l'inconsueta copertura vascolare rendono l'opera di grande rarità e interesse. Il piccolo manufatto inoltre è stato impreziosito da una rarefatta raffigurazione paesaggistica sulla calotta esterna, in cui alberi stilizzati si stagliano su un cielo quasi 'metafisico', reso a fasce alterne, gialle e azzurre.

Gli elementi figurativi, ampiamente attestati a Faenza anche in contesti di scavo, rientrano nella tipica produzione rinascimentale di piccola statuaria, a volte anche seriale e legata a tipologie sia sacre che profane (Ravanelli Guidotti 2014). Merita attenzione una maiolica oggi dispersa che era presente nel Museo della Casa Fiorentina Antica in Palazzo Davanzati a Firenze (fig. 1). Grazie a una rara foto d'archivio che attesta il secondo riallestimento della casa-museo, realizzato da Elia Volpi tra il 1920 e il 1934, si scopre che, tra gli oggetti selezionati dal noto mercante d'arte, figurava un piccolo *Presepe* con funzione di calamaio, del tutto simile a quello che si presenta. Probabilmente l'accostamento ad alcune maioliche arcaiche del XIV secolo ne enfatizzava il suo aspetto primitivo, dato dalle sproporzioni e dalla semplicità compositiva, ma è evidente che nel suggestivo allestimento "le tradizionali gerarchie artistiche non dovevano essere rispettate [...] a testimonianza del gusto del bello ma anche del curioso e del pittoresco" (Teodori 2015, p. 15). L'opera che si presenta trova un puntuale confronto anche con un piccolo *Presepe* in collezione privata che però è privo della caratteristica ampolla porta inchiostro, evidenziando come l'anonimo autore di queste ceramiche fosse specializzato in manufatti miniaturistici di tipo prettamente devozionale (figg. 2-3). Questi rari calamai sono da considerarsi comunque testimoni di un'arte fittile spontanea e di grande



1. Firenze, Museo della Casa Fiorentina Antica. Secondo arredo Volpi (1920-1934). Allestimento di una nicchia in cui sono visibili su due piani libri e maioliche, tra cui un piccolo calamaio affine a quello presente in questa collezione. Archivio fotografico Davanzati, n. 1315





2-3. *Presepe*, bottega faentina, maiolica, prima metà del XVI secolo.
Collezione privata

forza espressiva. Infatti a ricordare l'estrazione popolare dell'anonimo artigiano autore di queste piccole plastiche è la forma delle calotte che richiama alcuni abbeveratoi per volatili in uso in territorio romagnolo e caratterizzati dal profilo globulare, dal pomello a bottone e dalla vaschetta sporgente alla base (Longo 2007, p. 252, n. 107).



8. Targa con *Madonna col Bambino*

bottega dell'Italia centro-adriatica, probabilmente Pesaro,
ultimo quarto del XV secolo

maiolica modellata e dipinta, 57 × 33,5 cm

Conservazione: una incrinatura da una frattura di cottura
nella parte centrale della colonna di sinistra, lievi mancanze ai pinnacoli con ripristini.

Provenienza: collezione Lord Astor of Hever; Sotheby's,
Londra, 26 aprile 1983, n. 62; Christie's, New York, 19 gennaio
1997, n. 22; collezione Arthur Sackler; collezione Italika;
Wannenes, Genova, 19 novembre 2013, n. 511; collezione
Sam Fogg, Londra, 2017.

Esposizioni: *Museum of Fine Arts*, San Francisco, 1986-1987;
Sam Fogg, Londra, 2017.

Bibliografia: Mallet 1974; Berardi 1984, p. 212; *Ceramiche
varie* 1984, p. 74, n. 310; Berardi 1989, pp. 367-368; Gardelli
1999, pp. 180-183; *Importanti maioliche* 2013, pp. 28-29; Sani,
Reeves, Raccanello 2017, pp. 208-217.

La preziosa targa devozionale mostra la Vergine col Bambino entro una ricca cornice architettonica di matrice gotica, finemente decorata con motivi geometrici e fitomorfi dai toni blu e ocra. La base, articolata su tre fasce sovrapposte con diversi ornati, vede al centro uno scudo con una lettera "M" coronata, esplicito richiamo al nome di Maria. La composizione del gruppo centrale è ad altorilievo e raffigura la Vergine nell'atto di sorreggere a sé il Bambino stante che occupa la scena con il candore della sua nudità, bilanciando il decorativismo pittorico del supporto. Il modello plastico originale per il soggetto sacro è da ricercare in una magnifica terracotta invetriata di Luca Della Robbia, recentemente riscoperta e oggi in collezione privata¹, la cui immagine di confronto è stata gentilmente concessa dalla proprietà per la prima volta in questa occasione (fig. 1). Si conoscono altre versioni in stucco e in terracotta, compresa quella del Museo Dahlem di Berlino, già messa a confronto da Mallet quando presentò per la prima volta questa importante targa maiolicata (Mallet 1974) che, nella sua complessità, non trova confronti con opere coeve ed è da considerarsi un *unicum* nella produzione tardo-quattrocentesca, per aver abbinato sapientemente le parti plastiche con le tipiche decorazioni di tradizione vascolare. Come nel prototipo robbiano la targa tende a evidenziare il gesto con cui la Vergine Maria sembra offrire alla venerazione dei fedeli il Gesù Bambino, ritratto con lo sguardo abbassato come a cercare un intimo dialogo con i fruitori dell'opera. L'icona si può però accostare ad altri rilievi ceramici che, con minor aderenza all'originale, mostrano il solo gruppo figurato in cui si evidenzia l'assenza della corona che adorna il capo della Vergine. Tra questi si ricordano i rilievi del Museo Civico di Torino (fig. 2) (Viale 1931, pp. 10-11) e del Museo Duca di



1. Luca della Robbia (Firenze 1399/1400 - 1482),
Madonna col Bambino e sant'Antonio Abate benedicente nel timpano,
circa 1440-1450, rilievo in terracotta invetriata, 57 × 34,5 cm.
Collezione privata

Martina di Napoli (Sarnecka 2017b, p. 78) che, mitigando le linee del maestro fiorentino, presentano una sagoma ben ritagliata seguendo il profilo delle aureole e delle masse corporee. Un esemplare lustrato del Louvre, benché privo di espressività, costituisce un importante documento che attesta la fortuna del





2. *Madonna col Bambino*, rilievo in maiolica, h 21,5 cm, inizio del XVI secolo. Torino, Palazzo Madama Museo Civico di Arte Antica. © Paolo Robino 2019. Su concessione della Fondazione Torino Musei (divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo)

medesimo modello, mostrando la data 1536 (Barbe 2018, p. 426, n. 405). Tutte quante le opere ricordate evidenziano come l'uso di derivare calchi in serie portasse a un progressivo impoverimento formale rispetto al modello originario, spesso camuffato con il ricorso a una sempre più accentuata policromia (Mannini 1981, p. 27). Specie a Firenze la foggatura a calco fu utilizzata soprattutto per replicare i rilievi raffiguranti la Madonna col Bambino, come testimonia la grande quantità di esemplari in terracotta, gesso e stucco riconducibili a una vasta casistica di tipologie elaborate da artisti diversi nel corso del Quattrocento (Gentilini 1996, p. 100). Se il rapporto con modelli plastici di tradizione toscana è evidente, resta più difficile

trovare parallelismi con una serie di opere plastiche maiolicate romagnole e marchigiane al centro della mostra *Lacrime di smalto*, richiamate nella bibliografia precedente (Gardelli 1999, pp. 180-183) e che presentano evidenti connotazioni stilistiche più severe e per certi versi più scultoree, come dimostrano gli esempi eccelsi nella presente collezione.

Di quest'opera a risaltare maggiormente è il complesso impianto decorativo che, distribuito sapientemente, tende a colmare ogni parte della struttura architettonica, soverchiando le piccole e ariose porzioni paesaggistiche compresse tra le colonnine laterali e la figura sacra centrale, cui fa da corona, come un tabernacolo, una mirabile conchiglia finemente ornata di fiorellini di brionia. Così i girali vegetali e gli occhi di piuma di pavone sembrano confrontarsi con la complessa decorazione del manto della Madonna: un motivo a grande foglia polilobata e finemente dipinta che, alternando i colori blu e oro, richiama i velluti broccati dell'epoca. Tale accostamento cromatico, anche se più raro rispetto a quello cremisi e oro, è presente nelle stoffe del tempo sia in ambito fiorentino che veneziano. La preziosa veste, seguendo i volumi del corpo, suggerisce una decorazione vegetale con un motivo a maglie, interrotta solamente da un sinuoso velo panneggiato che scende dalla spalla della Vergine a lambire la cornice inferiore della targa.

Nel loro complesso, i vari motivi decorativi trovano precisi confronti con la produzione vascolare pesarese di fine Quattrocento (Ciaroni 2004, pp. 149, 179, 183) e comunque con opere attestate anche in altre città del versante adriatico, quali Rimini (Ravanelli Guidotti 2001) e Fano (Paolinelli 2003, pp. 76-79). Le linee della cornice, in una equilibrata composizione di pinnacoli e foglie fiammeggianti, sembrano richiamare certi altari lignei di matrice veneta che circolavano lungo l'Adriatico già dalla metà del Trecento e di cui è preziosa testimonianza l'esemplare conservato alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (Benati 2003). Tale derivazione non vuole escludere possibili tangenze con la produzione di tabernacoli in stucco e in terracotta dello scultore Michele da Firenze attivo tra Emilia, Veneto e Marche (Sani, Reeves, Raccanello 2017, p. 212). Infatti la singolare congiuntura che vede l'artista fiorentino presente a Pesaro dal 1447 al 1453 (Marchi 2010) potrebbe essere messa in relazione proprio con il modello della presente targa. Anche questa ulteriore indicazione contribuisce a individuare con molta probabilità in Pesaro il centro in cui operarono le maestranze in grado di realizzare un tale capolavoro, esempio mirabile di sintesi tra cultura veneta, toscana e marchigiana, preziosa testimonianza dell'arte figulina promossa dalla Signoria degli Sforza (Bojani 2008).

¹ Si ringrazia per la segnalazione Giancarlo Gentilini che ha gentilmente messo a disposizione un suo studio inedito redatto il 3 agosto 2017, in cui mette a confronto con l'originale tutte le opere note derivanti dallo stesso modello.



9. Mattonella *Madonna col Bambino*

bottega dell'Italia centro-adriatica,
probabilmente Pesaro, 1492
maiolica dipinta, 15 × 15 cm
Conservazione: lievi cadute di smalto ai bordi.

Provenienza: Collezione Cajani (1804-1874).

Esposizioni: Senigallia 2014.

Bibliografia: Darcel, Delange 1869, tav. XIV; Molinier 1888, pp. 65-66; Ballardini 1933-1938, I, fig. 12; Cecchetti 2000, p. 106; Paolinelli 2014b.

La piccola mattonella, già nella prestigiosa collezione Cajani di Roma, è decorata da una minuscola icona mariana resa con delicati tratti pittorici. L'opera, già nota dall'Ottocento e considerata da sempre un'importante testimonianza dell'arte ceramica quattrocentesca (Molinier 1888, pp. 65-66), è stata annoverata in altre prestigiose raccolte d'arte (Darcel, Delange 1869, tav. XIV) quale sublime e precoce esempio di maiolica italiana datata.

Già edita in Italia da Gaetano Ballardini nel 1933 (Ballardini 1933-1938, I, fig. 12) a confronto con altre targhe coeve, la mattonella solo recentemente è stata pubblicata a colori in occasione di una mostra a essa dedicata (Paolinelli 2014b), permettendo così di farne apprezzare a pieno la qualità pittorica data dalle cromie sfumate e dall'accentuato grafismo.

La composizione vede la Madonna stringere a sé il Bambino Gesù volto verso lo spettatore e intento a trattenere con la mano destra il globo crucigero. La Vergine sembra sporgersi da una soglia come a mostrare il Figlio. A evidenziare la resa prospettica e il senso di profondità della composizione, un'ampia porzione del manto mariano deborda dalla soglia e va a occupare parte della cornice inferiore della mattonella sulla quale corre l'iscrizione in caratteri gotici "Sancta Maria ora pr^o N[obi]s / 1492".

L'opera, come testimoniato anche dal cartiglio cartaceo retrostante, fu attribuita in passato a Cafaggiolo, ma a oggi non sussistono motivazioni per poter confermare questa attribuzione che sembra essere discordante con quanto i più recenti studi hanno evidenziato (Moore Valeri 2003, p. 88). Infatti, il confronto iconografico con opere pittoriche coeve di ambito umbro-marchigiano e le cromie sembrano evidenziare punti di contatto con la produzione ceramica di fine Quattrocento del versante adriatico centro-italiano. In particolare, la decorazione stilizzata ad archetti che corre lungo due lati della mattonella ricorda quella di un'altra mattonella datata 1489 con medesimo soggetto e conservata al Victoria and Albert Museum di Londra, recentemente ricondotta a officine pesaresi (Sani 2012, p. 182, fig. 210). Un esame attento dei dettagli mostra come l'opera possa



1. Piatto con "Paloma Bella", Pesaro o Rimini, fine del XV secolo, diametro 29 cm. Parma, collezione privata

trovare stringenti affinità anche con un piatto (fig. 1), attribuito a Pesaro ma ritenuto di scavo da Rimini, in cui si evidenziano gli stessi piccoli nimbi dalla linea sinuosa e marcata, ma soprattutto la predominante cromia azzurra declinata con diverse sfumature e in leggero contrasto con piccoli tocchi di giallo (Gardelli 2004, pp. 62-63).

La rarità di tali mattonelle o targhe con soggetto mariano e datate all'ultimo quarto del secolo XV non permette confronti stilistici e materici utili per individuare una singolare produzione, evidenziando come certe opere devozionali probabilmente vennero realizzate in più luoghi d'Italia ancora poco indagati, come testimonia il bell'esemplare datato 1493 di produzione veneta e oggi nelle collezioni del British Museum di Londra (Thornton, Wilson 2009, pp. 26-28). Caratteristica comune di queste targhe devozionali, oltre alle ridotte dimensioni, è l'astrazione del soggetto rappresentato, che non trova interazione con il fondale, in una visione lenticolare incentrata tutta sull'immagine



sacra. Raramente elementi decorativi accessori arricchiscono la composizione rappresentata, come nell'esemplare del Louvre di Parigi (Giacomotti 1974, p. 44, n. 156) che, in stretta relazione con la mattonella qui descritta, vede appeso alle spalle della Vergine un velo trattenuto alle due estremità da due soavi cherubini.

Una caratteristica di questa mattonella, non secondaria rispetto all'aspetto più prettamente artistico e meritoria di considerazioni più approfondite, credo si debba ricercare nelle dimensioni e nella forma del supporto ceramico. La forma quadrata e il consistente spessore rispetto alla grandezza complessiva dell'opera evidenziano lo stretto rapporto con la produzione di mattonelle da pavimentazione. Per la realizzazione di ammattonati smaltati era necessario il ricorso a limitate dimensioni per evitare il rischio di deformazione del piano decorativo destinato a essere calpestato (Quinterio 1991, p. 14) mentre la forma quadrata facilitava decorazioni a cellula autonoma da percepire come un ornato "a tappeto". In Umbria, Marche, Lazio e Liguria erano maggiormente diffuse le mattonelle quadrate dette in area laziale anche "tozzetti" (Dressen 2008, p. 166) e la leggera inclinazione della sezione laterale delle singole mattonelle, come in questo caso, permetteva una migliore posa in opera con l'utilizzo di malte cementizie. Queste caratteristiche formali permettono di avanzare l'ipotesi che la mattonella possa esser stata realizzata all'interno di una bottega capace di produrre anche mattoni da pavimentazione. Botteghe di questo tipo sono attestate negli stessi anni a Pesaro per le quali si ricordano il pavimento ordinato da Giovanni Sforza per il cognato Francesco II Gonzaga e sua moglie Isabella d'Este per il camerino di villa Marmiolo, databile al 1493-1494 (Paolinelli 2008a), e il pavimento per la

chiesa di Santa Maria del Riposo detta dei "Piattelletti" in Fano, datato 1501 (Paolinelli 2009).

La tradizione ceramica di pavimentare cappelle o piccoli ambienti con mattonelle quadrate (tozzetti) ha attestazioni anche più antiche in Umbria e in particolare a Perugia dove si realizzarono già dagli anni sessanta del XV secolo importanti ammattonati per l'oratorio di San Bernardino, per la cappella dei Priori e per la chiesa di San Pietro (Quinterio 1998). Nelle Marche si attesta il raro esempio del pavimento conservato nel chiostro del Brefotrofo di Fabriano (*1 Mostra della Ceramica* 1984, fig. 12). Significativa, non solo per la coincidenza della data, è la mattonella erratica datata 1492 conservata al Castello Sforzesco di Milano che attesta la vivace produzione ceramica del noto centro umbro di Deruta (Busti, Cocchi 2000b).

Così le Marche e l'Umbria sembrano rappresentare le aree geografiche di maggior pertinenza per l'attribuzione della mattonella qui presentata e che anche dal punto di vista più strettamente iconografico mostra punti di contatto con le raffigurazioni pittoriche di maestri quali Perugino, Berto di Giovanni e Bernardino di Mariotto. Del resto non era inconsueto per i ceramisti riprodurre immagini sacre tratte da pale d'altare o affreschi, come è testimoniato dalla grande diffusione di alcuni soggetti mariani di ispirazione peruginesca (Busti, Cocchi 2004a, pp. 120-121) o raffaellesca (Paolinelli 2012b). Sul finire del secolo XV e poi dal principio del secolo XVI, le raffigurazioni sacre troveranno spazio su targhe o mattonelle sempre più ampie e dagli spessori meno consistenti, allontanandosi da una destinazione più prettamente architettonica fissa per avvicinarsi ad un uso devozionale domestico e privato (Cecchetti 2000, p. 58).

