

senigallia
ROCCA ROVERESCA
12 APRILE - 31 AGOSTO 2014

Lacrime DI SMALTO

PLASTICHE MAIOLICATE
TRA MARCHE E ROMAGNA
NELL'ETÀ DEL RINASCIMENTO



Comune
di Senigallia



Diocesi
di Senigallia



Ministero dei Beni
e delle Attività Culturali e del Turismo

Direzione Regionale per i Beni Culturali
e Paesaggistici delle Marche

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici
ed Etnoantropologici delle Marche

Soprintendenza per i Beni Architettonici
e Paesaggistici delle Marche

in collaborazione con



Museo Internazionale
delle Ceramiche di Faenza



Musei Civici Pesaro



Museo Diocesano
di Ancona

Museo Civico Parrocchiale
Ostra Vetere

Confraternita Santa Monica
Fermo

Parrocchia Santa Giustina
Mondolfo



partner
FIORINI
LOWES SYSTEM

Lacrime DI SMALTO

PLASTICHE maiolicate
Tra MARCHE e ROMAGNA
NELL'ETÀ DEL RINASCIMENTO

a cura di

Claudio Paolinelli

con la collaborazione di

Justin Raccanello

presentazione di

Timothy Wilson

**Lacrime di Smalto
Plastiche maiolicate tra Marche e Romagna
nell'età del Rinascimento**

Senigallia - Rocca Roveresca
12 aprile - 31 agosto 2014

enti promotori



Comune di Senigallia



Diocesi di Senigallia

Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici
ed Etnoantropologici delle Marche

in collaborazione con



Ministero dei Beni
e delle Attività Culturali e del Turismo

Direzione Regionale per i Beni Culturali
e Paesaggistici delle Marche

Soprintendenza per i Beni Architettonici
e Paesaggistici delle Marche



Museo Internazionale
delle Ceramiche di Faenza



Musei Civici di Pesaro



Museo Diocesano di Ancona

Museo Civico Parrocchiale
di Ostra Vetere

Confraternita Santa Monica di Fermo

Parrocchia Santa Giustina di Mondolfo

con il contributo di



partner tecnico



Organizzazione generale

Comune di Senigallia

Progetto di allestimento e direzione lavori

Giuliano De Minicis

Progetto grafico della mostra e catalogo

Dmpconcept, Senigallia

Ufficio Stampa

Comune di Senigallia

Assicurazioni

Siat Spa, Agenzia Colajacomo & Partners Srl, Pontedera
Centrale Spa, Insurance Broker, Ancona

Trasporti

Montenovi S.r.l., Roma

Restauratore

Andrea Pierleoni, Urbino

Ringraziamenti

Alpi Elisabetta, MIC, Faenza

Amadori Maria Letizia, Università di Urbino

Ambrosini Cristina, Musei Civici, Forlì

Baldetti Don Mauro, Ostra Vetere

Baltar Renata, MASP, San Paolo del Brasile

Banini Francesca, Musei Civici, Pesaro

Barucca Gabriele, Soprintendenza BSAE, Urbino

Bastioli Nazzareno, Spello

Bell Peter, MET, New York

Berluti Alessandro, Diocesi di Senigallia

Bleuzen Alice, Sotheby's London

Bloxham Terry, VAM, London

Bottegoni Don Luca, Museo Diocesano, Ancona

Caldari Claudia, Soprintendenza BSAE, Urbino

Cambareri Marietta, Museum of Fine Arts, Boston

Carra Sofia, Hample, Monaco

Casali Claudia, MIC, Faenza

Cipollini Cinzia, Comune di Ostra Vetere

Colio Maria, Museo Civico, Alessandria

Corrêa Cristina Lara, San Paolo del Brasile

Cucci Anna, Rimini

Cucci Romano, Rimini

D'Ambrosio Renata, Mondolfo

De Minicis Giuliano, Dmpconcept, Senigallia

Ercoli Umberto, Confraternita S. Monica, Fermo

Ermeti Anna Lia, Università di Urbino

Esposito Teresa, Ancona

Fava Gianni, Cento

Fields Hoyt, Hearst Castle, San Simeon

Fiorani Alberto, Ostra Vetere

Fiorini Flora, Musei Civici, Forlì

Francolini Roberta, Mondolfo

Garagliano Victoria, Hearst Castle, San Simeon

Giacometti Elena, MIC, Faenza

Giotoli Giovanna, Musei Civici, Forlì

Golik-Gryglas Marta, Wawel Castle, Krakow

Gorini Esmeraldo Eugenia, MASP, San Paolo del Brasile

Gregorini Eros, Comune di Senigallia

Gresta Riccardo, Misano Adriatico
Grimaldi Cristina, Cento
Gualtieri Sabrina, CNR, Faenza
Gulli Grigioni Elisabetta, Ravenna
Harrison Stephen, Cleveland Museum of Art, Cleveland
Hinton Jack, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Kendall Hannah, Ashmolean Museum Oxford
Lacchia Cinzia, Museo Borgogna, Vercelli
Liefkes Reino, VAM, London
Magagnini Livio, Ostra Vetere
Marchi Alessandro, Soprintendenza BSAE, Urbino
Maritano Cristina, Palazzo Madama, Torino
Masala Diego, Museo Diocesano, Ancona
Mazzotti Marco, Museo Diocesano, Faenza
Mencaccini Lucia, Dmpconcept, Senigallia
Merendi Grazia, MIC, Faenza
Michie Thomas S., Museum of Fine Arts, Boston
Mirti Paolo, Comune di Senigallia
Montevecchi Benedetta, Roma
Munger Jeffrey, MET, New York
Palestrini Elena, Comune di Senigallia
Pasquini Don Domenico, Diocesi di Senigallia
Piergiovanni Don Aldo, Mondolfo
Pierleoni Andrea, Urbino
Pivetti Alberto, Renazzo
Raccanello Justin, Londra
Ravaioli Davide, Fondazione Zeri, Bologna
Riley Jennifer C., Museum of Fine Arts, Boston
Roth Linda, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
Rotili Paolo, Rimini
Rufini Monica, Biblioteca Egidiana, Tolentino
Rufini Orlando, Biblioteca Egidiana, Tolentino
Saluk Elizabeth, Cleveland Museum of Art, Cleveland
Swietlicka Ewa Katarzyna, National Museum, Warsaw
Thornton Dora, British Museum, London
Tilliard Laurence, Musée National de Céramique, Sèvres
Tonti Don Davide, Diocesi di Urbino
Torelli Mauro, Pinacoteca Civica, Jesi
Tsoumis Karine, Gardiner Museum, Toronto
Valazzi Maria Rosaria, Soprintendenza BSAE, Urbino
Vastano Agnese, Soprintendenza BSAE, Urbino
Verri Stefano, Comune di Senigallia
Wilson Timothy, Ashmolean Museum Oxford

Albo dei prestatori

Confraternita Santa Monica, Fermo
Diocesi di Senigallia
Musei Civici, Pesaro
Museo Diocesano "C. Recanatini", Ancona
Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza
Parrocchia Santa Giustina, Mondolfo

Traduzioni

Amadori Maria Letizia
Lucertini Ilaria
Paolinelli Claudio
Raccanello Justin

Referenze fotografiche

Archivio e Studio Fotografico Fondazione MIC, Faenza
Ashmolean Museum of Art, Oxford
British Museum, Londra
Confraternita Santa Monica, Fermo
Diocesi di Senigallia
Fondazione Museo Francesco Borgogna, Vercelli
Foto Scala, Firenze
Gardiner Museum, Toronto
Hearst Castle, San Simeon
ISIA, Urbino
Kunstgewerbemuseum, Berlino
Metropolitan Museum of Art, New York
Musée National de Céramique, Sèvres
Musée National de la Renaissance, Ecouen
Musei Civici, Pesaro
Musei Civici San Domenico, Forlì
Museo Albani, Urbino
Museo Civico, Jesi
Museo Civico d'Arte Antica, Torino
Museo della Basilica di San Nicola, Tolentino
Museo di Belle Arti, Budapest
Museo Diocesano, Faenza
Museo Diocesano "C. Recanatini", Ancona
Museum of Fine Arts, Boston
Parrocchia Santa Giustina, Mondolfo
Pinacoteca Civica, Alessandria
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
São Paulo Museum of Art, San Paolo del Brasile
Sotheby's, Londra
The Cleveland Museum of Art, Cleveland
Victoria & Albert Museum, Londra
Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford
Wawel Royal Castle, Cracovia

Le immagini fotografiche pubblicate sono proprietà dei musei e dei collezionisti privati. Tutti i diritti riservati.
Riproduzione vietata con ogni mezzo.
L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

Stampa

Tecnostampa - Ostra Vetere - An

© 2014 Comune di Senigallia

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Indice

Presentazione Timothy Wilson	13
Riflessi di fede: plastiche maiolicate nelle Marche Claudio Paolinelli	17
Contributo sulla piccola scultura rinascimentale di Faenza Carmen Ravanelli Guidotti	39
Il Compianto di Ancona: storia di una maiolica recuperata Teresa Esposito	55
La Chiesa del Santissimo Crocifisso: uno scrigno d'arte per le plastiche maiolicate di Ostra Vetere Alberto Fiorani	61
Tecnologia e provenienza delle terrecotte invetriate di Ostra Vetere e Ancona Maria Letizia Amadori e Sabrina Gualtieri	67
Tra Quattro e Cinquecento: testimonianze di cultura figurativa nella Marca d'Ancona Claudia Caldari	73
Opere in mostra	85
Opere non in mostra	117
Bibliografia	155

Claudio Paolinelli

Riflessi di fede: plastiche maiolicate nelle Marche

“Rare sono le plastiche - intendo quelle a tutto rilievo - in maiolica dell’ultimo ‘400 o dei primi del sec. XVI, ancora superstiti: le più, di sapore tuttora goticizzante; in ogni caso, di un arcaismo suggestivo... un genere che gli amatori della maiolica altamente apprezzano.”

Bolgheri 1950 - Ugolino della Gherardesca

Poter esporre per la prima volta in un unico luogo le plastiche maiolicate presenti nelle Marche costituisce sicuramente motivo di interesse per “gli amatori della maiolica” ma anche per tutti coloro che apprezzano le arti figurative e la cultura locale. Se in origine il progetto di mostra¹ doveva mettere a confronto diretto le sole e rare testimonianze marchigiane di quella singolare produzione plastica e maiolicata che si realizzò sul finire del secolo XV, l’aver conosciuto sul mercato antiquario londinese² un manufatto erratico accostabile al medesimo gruppo, ha portato ad ampliare il progetto che vede oggi in Senigallia la sua realizzazione. Ringrazio gli autorevoli studiosi coinvolti nelle ricerche e il Comune di Senigallia per il grande sforzo organizzativo³ che ha permesso di unire per la prima volta un gran numero di plastiche maiolicate conservate in Italia sia in collezioni pubbliche che private⁴. L’occasione inoltre è di sicuro richiamo per aver dato la possibilità di realizzare un agevole catalogo che potesse riunire, con un ricco repertorio iconografico, quante più opere da ricondurre per tipologia formale e decorativa a quelle esposte in mostra.

¹Il magistrale restauro del *Compianto* del Museo Diocesano di Ancona è stato effettuato da Andrea Pierleoni nel 2003 grazie all’interessamento di Monsignor Cesare Recanatini, allora Direttore del Museo, e della Dottoressa Claudia Caldari della Soprintendenza per i Beni Storico Artistici ed Etnoantropologici delle Marche.

²Un sentito ringraziamento va a J.R. che mi ha segnalato l’opera.

³Ringrazio sentitamente Eros Gregorini e Stefano Verri del Comune di Senigallia per aver reso possibile questo progetto che senza il loro apporto culturale e operativo non avrebbe potuto aver luogo.

La città di Senigallia si inserisce geograficamente quasi in posizione baricentrica tra quei territori romagnoli che vedono in Faenza il maggior centro ceramico di riferimento già dal XIV secolo, e le terre della Marca centro-settentrionale che trovano nella città di Fermo la propaggine più meridionale dove è attestata la presenza di plastiche maiolicate.

In una sorta di macroregione, priva di quei confini amministrativi che la storia nel tempo ha voluto imporre, è fiorita ad opera di anonimi artisti dall’ultimo quarto del Quattrocento una singolare produzione ceramica, per lo più di tipo devozionale caratterizzata da un “arcaismo suggestivo”⁵ che ancora oggi affascina per l’espressività dei tratti, la brillantezza degli smalti e l’ingenuità della composizione dove, più che vedersi, si sentono le luci e si apprezzano le forme.

Il territorio senigalliese interseca quella stessa direttrice adriatica che nei secoli è stata percorsa in direzione nord-sud, da artisti, artigiani, pellegrini e viandanti sulla via di Loreto e di Roma e che ha conosciuto nel tempo la fusione e la sovrapposizione di culture, mode e stili che hanno reso il territorio marchigiano unico nel suo genere per ricchezza e varietà di espressioni artistiche, compresa l’arte ceramica.

Ancora il territorio di Senigallia ha restituito solo in parte sia direttamente⁶ che indirettamente⁷ testimonianze ceramiche di rilievo ma, in questa occasione, risulta di grande interesse la notizia del 1522 riportata da Frate Grazia di Francia in merito ad una “madonna bella tuta invetriata”⁸ presente nell’antico Convento francescano di Santa Maria delle Grazie⁹.

⁴Purtroppo la miopia culturale di alcuni enti privati non ha permesso l’esposizione al pubblico di importanti opere ceramiche che all’interno del progetto espositivo avrebbero sicuramente apportato un significativo contributo scientifico ma soprattutto avrebbero anche promosso le istituzioni culturali che le conservano e inoltre avrebbero diffuso espressioni di fede uniche nel loro genere.

⁵DELLA GHERARDESCA 1950, p. 79.

⁶Cfr. PAOLINELLI 2011D.

⁷Cfr. WILSON 2011.

⁸FRATE GRAZIA DE FRANCIA 1522, c.5. Ringrazio Eros Gregorini per avermi segnalato il documento.

⁹Cfr. CALDARI 2004.

Questo preciso riferimento storico ad una plastica maiolicata a Senigallia, oltre ad avvalorare l'importanza del luogo come sede di mostra, pone anche le basi per ipotizzare, anche se in modo del tutto suggestivo, una possibile committenza. Infatti, lo stesso Convento delle Grazie fu voluto secondo la storiografia locale dal Signore della città Giovanni della Rovere e da sua moglie Giovanna da Montefeltro come ex-voto per ringraziare la Vergine e San Francesco della nascita avvenuta nel 1490, dell'atteso erede maschio Francesco Maria I Della Rovere¹⁰. Così come per importanti opere pittoriche, si pensi all'*Annunciazione* di Giovanni Santi, alla pala con *Madonna e Santi* del Perugino¹¹ e alla tavola con *Madonna e Bambino* di Piero della Francesca¹², è da ritenere non secondaria l'influenza che ebbe la colta corte urbinata¹³ anche per lo sviluppo delle arti decorative e sontuarie nella città e nel territorio.

Infatti, se per la Madonna invetriata del Convento delle Grazie, la mancanza di ulteriori testimonianze d'archivio ed oggettuali non ci aiuta a formulare altre considerazioni, per un'altra preziosa maiolica occorre evidenziare il legame diretto con la corte feltresca: il *Compianto su Cristo morto* di Ostra Vetere. Ad oggi quest'opera è da considerarsi l'unica, tra le plastiche note, con un preciso riferimento araldico avendo inserito al centro del catafalco lo stemma dei Montefeltro e benché resti solo una teoria, non è da escludere che il nome della prefetessa di Senigallia, Giovanna da Montefeltro, sia in qualche modo da legarsi a questa plastica maiolicata. In considerazione del fatto che provenga dal territorio di Senigallia l'unica plastica maiolicata ad oggi nota con un preciso riferimento araldico e che questa faccia parte di una coppia di opere conservate ancora nel paese per cui furono realizzate, fa delle Marche un luogo d'eccellenza per poter riprendere in termini storico-critici e soprattutto ceramologici una costruttiva discussione sull'origine e la diffusione di un'arte tanto singolare quanto preziosa ed ancora poco nota specie al grande pubblico.

Siccome "la spiccata individualità stilistica delle plastiche 'fiammingheggianti' fa pensare ad una situazione di scuola piuttosto circoscritta... pare non esista per esse una continuità di fabbrica che vada oltre i primi anni del secolo XVI"¹⁴ e ciò permette di rintracciare un numero abbastanza ridotto di manufatti superstiti.

Si deve a Timothy Wilson e a Dora Thornton la pri-

ma indagine sistematica che ha individuato attorno alla plastica raffigurante la *Vergine in trono con Bambino* del British Museum di Londra, almeno 32 opere devozionali riferibili in parte ad una medesima bottega o quantomeno ad una serie di artisti che operarono sul finire del Quattrocento in Italia centrale, specie tra Romagna e Marche. Gli studiosi, dopo aver suddiviso le opere rintracciate in gruppi secondo le diverse tipologie formali, evidenziano come "sebbene i suddetti cinque gruppi siano stati talvolta considerati omogenei, e spesso attribuiti a Faenza, lo stile non è abbastanza coerente da giustificare l'ipotesi che essi siano tutti provenienti dallo stesso luogo di produzione"¹⁵. In effetti, anche se in gran parte degli studi del secolo scorso e di fine Ottocento, la matrice faentina per il *corpus* delle plastiche maiolicate era stata quasi del tutto accettata, lo stesso Paride Berardi, che riportò all'attenzione degli studi internazionali la produzione ceramica pesarese, affermò che "finché non sopraggiungano nuovi reperti o documenti, un'attribuzione probabile a Pesaro o a Faenza è la più logica per l'intero gruppo, senza escludere che questo possa un giorno venire smembrato e che qualche altro centro ceramistico possa parteciparvi"¹⁶. In realtà il fenomeno della produzione di plastiche di piccolo formato "si alimentò sull'impronta lasciata dai maestri attivi nell'area padana, nelle quali si mantennero poi per alcuni decenni caratteri e sensibilità tardo-gotici"¹⁷. Magistrale esempio di tale produzione e che ha da sempre costituito un punto di riferimento per gli studi è il noto gruppo plastico del Metropolitan Museum di New York raffigurante il *Compianto sul Cristo morto* datato 1487¹⁸. Oltre ai numerosi dettagli stilistici confrontabili con noti compianti in terracotta, attestati in territorio emiliano e romagnolo, la provenienza di questa pregevole opera dal Museo Pasolini di Faenza, dismesso già dal 1852, ha fatto ritenere comunque attendibile l'attribuzione ad una bottega faentina.

¹⁵THORNTON-WILSON 2009, p. 360.

¹⁶BERARDI 1984, p. 215.

¹⁷RAVANELLI GUIDOTTI 1988, p. 32.

¹⁸Cfr. CORBARA 1973. Ringrazio Timothy Wilson per aver fornito alcune note in merito all'opera, oggetto di un suo prossimo studio dedicato alle collezioni ceramiche del Metropolitan Museum of Art di New York. Wilson evidenzia come tale opera, unica per modellato e tecnica costruttiva che unisce più figure semirilevate, difficilmente può ritenersi estranea all'ambiente faentino in quanto "un oggetto così poco maneggevole non poteva essere spostato lontano dalla sua posizione originaria".

¹⁰Cfr. BONVINI MAZZANTI 1983.

¹¹Cfr. CALDARI 2011.

¹²Cfr. BARUCCA 2011.

¹³Cfr. CALDARI 2009.

¹⁴CECCHETTI 2000, p. 63.

Ad avvalorare la tesi che vede nella regione padana il consolidarsi della tradizione plastica nel XV secolo, è anche la rara testimonianza di un artista che ha lasciato alcune tracce nel territorio mantovano dove si può affermare che l'attività di modellare e cuocere l'argilla godette nei secoli di una tradizione locale piuttosto fiorente¹⁹. Infatti, oltre ai noti gruppi plastici di dimensioni a volte anche monumentali realizzati dai modenesi Guido Mazzoni e Antonio Begarelli²⁰ o da Nicolò dell'Arca²¹ e altri artisti rimasti ancora anonimi, a Sermide si conserva una piccola anconetta in terracotta a rilievo con *Compianto* a firma di un tal Elia (fig.1). Questo plasticatore viene riconosciuto da Mariarosa Palvarini Gobio Casali in Maestro Elia dalla Marra, ricordato in una lettera presentata dalla comunità di Governolo al marchese Ludovico Gonzaga nel 1464. Nel documento si evidenzia in particolare come Elia dalla Marra "dovesse fare una anchona vederiata di terra cotta" da realizzarsi "di quaresima tempo di devotione" per "ornare lo altare"²². Questa testimonianza oltre ad attestare la presenza di plastiche maiolicate o solamente in terracotta (probabilmente decorata a freddo), ci consente di inquadrare meglio il contesto religioso e devozionale per cui tali opere venivano realizzate.



Fig. 1 Elia della Marra, *Deposizione*
Rilievo in terracotta, cm 100 x 115
Seconda metà del XV sec.
Sermide, Chiesa di Santa Croce in Lagurano

Con molta probabilità la cultura plastica di certi territori fu debitrice anche di alcune invenzioni scultoree lignee dal carattere miniaturistico che già dalla prima metà del secolo XV circolavano dalle terre lombarde soggette agli Sforza lungo tutta la Val Padana (fig. 2). All'interno delle botteghe era tale la commistione di tecniche e materiali che un rilievo in maiolica raffigurante l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Belle Arti di Budapest (fig. 3), del tutto simile ad altro rilievo già conservato al Museo di Arti Applicate di Praga²³ (fig.4), è stato attribuito cautamente agli scultori milanesi Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati²⁴, ritrovandoci probabilmente quella "schematizzazione del modellato che, sensibile ai modi della scultura lignea minore, tradisce gli stessi ricordi gotici"²⁵ e richiama il rapporto con il mondo nordico, attraverso incisioni e produzioni pittoriche²⁶ (fig. 5).



Fig. 2 Scultore pavese / Maestro di Trognano (attribuito a), *Natività*
Legno intagliato e dorato, cm 58 x 43,5
Ultimo quarto del XV sec.
Alessandria, Pinacoteca Civica; già Trino Vercellese

¹⁹Cfr. PALVARINI GOBIO CASALI 2000A.

²⁰Cfr. BONSANTI-PICCININI 2009.

²¹Cfr. REALE-SGARBI 2008.

²²PALVARINI GOBIO CASALI 2000B, p.58.

²³Cfr. VYDROVA 1960, p. 11, fig. 7.

²⁴G. ROMANO 2005, p. 21, fig. 3.

²⁵RAVANELLI GUIDOTTI, 1985, p. 55.

²⁶Cfr. LEONI, 2007, p. 65.

Proprio certe suggestioni che la cultura d'oltralpe ha portato nei territori italiani già dai primi anni del XIV secolo hanno fatto rilevare a Luigi Serra, nel presentare agli studi il *Compianto* del Duomo di Ancona, un "palese influsso fiammingo"²⁷ per questo genere di plastiche, ampiamente discusso poi da Antonio Corbara nel suo fondamentale articolo *Le plastiche fiammingheggianti del tardo Quattrocento e la 'linea' Faenza-Ferrara*²⁸.

Grazie a tali studi si evidenziò da subito l'eccezionalità di certe opere nate da colti plasticatori che benché isolati "in modo misterioso dal grande contesto rinascimentale toscano"²⁹, seppero realizzare opere di indiscutibile valore artistico.

Il *Compianto* di Ancona, così come altre opere affini, in realtà non mostra analogie dirette con l'arte fiamminga anche se sono noti gli apporti della cultura figurativa delle Fiandre nei territori centro italiani specialmente a Ferrara e ad Urbino³⁰, "in mezzo ai quali resta campo aperto ad influssi combinati la Romagna"³¹.

Ulteriori spunti di lettura per quest'opera sono dati da una fotografia d'epoca che la vede "murata nella cripta delle Lacrime"³².

Ad una analisi attenta si nota come la ceramica sembri posizionata a lato di una parete, poco al di sotto di un arco e che la nicchia con centinata poligonale non sia pertinente all'andamento curvilineo del profilo superiore della maiolica. Al momento non ci sono ulteriori dati per poter ipotizzare una collocazione diversa del *Compianto*, ma la sua posizione decentrata e la forma della nicchia suggeriscono un adattamento dell'opera forse proveniente da altro luogo sacro³³.

L'opera anconetana rappresenta sicuramente una delle raffigurazioni di maggior intensità espressiva, forse per il "costipamento e l'affollamento del *retablo* gotico"³⁴ che non dà spazio a bordure prospettiche o scorci paesistici di rilievo.

Si evidenzia in essa un intimo dolore impersonato principalmente dalle figure centrali del Cristo e della Vergine Maria, che con gesto materno trattiene al petto il braccio esanime del figlio morto. A sottolineare la schiera di ieratiche figure assise, si mostra il candido corpo del Cristo che segnato dal martirio lascia cadere il braccio destro a terra.



Fig. 3 Bottega faentina (?) Attribuito alla bottega milanese De Donati, *Adorazione dei Magi*
Maiolica, inizio XVI sec.
Budapest, Museo di Belle Arti



Fig. 4 Bottega faentina (?), *Adorazione dei Magi*
Maiolica, inizio XVI sec.
Praga, collezione privata
Già in deposito Museo di Arti Applicate di Praga

²⁷SERRA, 1930, p. 15.

²⁸CORBARA 1973.

²⁹*Ibidem*, p. 66.

³⁰Cfr. MONTEVECCHI 1992.

³¹CORBARA 1973, p. 68.

³²SERRA 1934, p. 466.

³³Grazie alle ricerche di Teresa Esposito che ringrazio per la collaborazione, è noto che già dalla metà dell'Ottocento l'opera fu spostata nella cripta dalla Cappella del Crocifisso.

³⁴CORBARA 1973, p. 68.

In realtà il *Compianto* di Ancona a differenza degli altri cinque noti (Metropolitan Museum of Art di New York, Cleveland Museum of Art, Museo Civico-Parrocchiale di Ostra Vetere, Museum of Fine Arts di Boston e Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza) è l'unico in cui il Cristo è posto direttamente sulle ginocchia della Madre, riprendendo alcuni modelli di *Pietà* o *Vesperbild* di tradizione tedesca largamente diffusi nelle regioni adriatiche³⁵ (fig. 6) e che è testimoniato dalla bella *Pietà* maiolicata del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza³⁶.

Tra i personaggi dell'opera anconetana che fiancheggiano la Vergine con il Figlio, oltre a Nicodemo, Maria Maddalena, Maria Salome, Maria di Cleofa, trova maggior spazio la figura di Giuseppe d'Arimatea che trattiene il lenzuolo sotto il capo del Cristo.



Fig. 5 Federico Tedesco, *Natività*
(documentato a Padova dal 1395 al 1424)
Olio su tavola, cm 74 x 59, datato 1420
Forlì, Musei San Domenico, Pinacoteca Civica (inv. 108)

³⁵Cfr. TEMPESTINI 1999; CASTRI, 2004. A testimoniare la diffusione di questo tipo di sculture devozionali, opera di artisti nordici itineranti o locali direttamente influenzati dalla cultura d'oltralpe, si espone un *Vesperbild*, realizzato in pietra arenaria per la Chiesa di S. Agostino in Mondolfo. Ringrazio Alessandro Marchi per avermi permesso di pubblicare il *Vesperbild* inedito in terracotta policroma proveniente dalla chiesa Collegiata di S. Agata a S. Agata Feltria e restaurato dalla Soprintendenza dei Beni Storico Artistici delle Marche sotto la sua direzione.

³⁶Cfr. BOJANI 1993.

Riconoscibile per il nimbo che sovrasta il complesso copricapo, Giuseppe d'Arimatea veste abiti preziosi secondo la tradizione dei Vangeli che lo vuole ricco membro del Sinedrio. La preziosità dei dettagli pittorici sulle vesti ha fatto avvicinare quest'opera alla *Madonna con Bambino* dei Musei Civici di Pesaro³⁷, ma soprattutto trova precisi confronti con le vesti del *Compianto* al Metropolitan Museum of Art di New York, dimostrando una particolare attenzione dell'anonimo artista a riprodurre i tessuti coevi specie di fattura toscana e veneziana. Il tratto quasi pittorico per certe raffinatezze, specie se avvicinato ad un modellato spesso incerto e severo dei corpi, non può essere considerato casuale, ma utile a formare l'iconografia complessiva della scena che è sempre volta ad una fruizione collettiva. Così, grazie ad un magistrale restauro³⁸ che ha reso possibile la lettura complessiva dell'opera, rovinosamente mutilata durante il secondo conflitto mondiale, nei manti colpisce la "grande foglia polilobata che pian piano si trasforma in struttura geometrica di cornice ad una inflorescenza centrale a melograno, fiore di cardo, pigna o di altro tipo", disponendosi o "a cammino con sviluppo a serie orizzontali e a griccia con sviluppo verticale", sfociando "in una composizione in cui l'elemento vegetale è ormai schematizzato secondo un motivo a maglie"³⁹.



Fig. 6 Anonimo plastificatore romagnolo, *Vesperbild*
Terracotta policroma, fine XV sec. / inizio XVI sec.
Sant'Agata Feltria (RN), Collegiata di S. Agata

³⁷Cfr. VON FALKE 1907, p. 167.

³⁸Restauro ad opera di Andrea Pierleoni di Urbino.

³⁹CIATTI 1984, p. 128.

Se per talune affinità compositive e stilistiche, il *Compianto* di Ancona è debitore alla cultura figurativa nordica, probabilmente mediata da sapienti plasticatori romagnoli, non è secondario l'apporto culturale che poté dare la stessa città dorica nell'ultimo quarto del sec. XV, essendo luogo privilegiato per scambi e commerci, "fucina aperta alle contaminazioni dei linguaggi e ad influenze diverse"⁴⁰. Ancona in quel periodo vide nascere personalità artistiche di rilievo, come tra gli altri il pittore Nicola di maestro Antonio che contribuì a diffondere nella Marca le temperie culturali del capoluogo adriatico vero e proprio crogiuolo per artisti locali, veneti e d'oltremare. Testimonianza eccelsa di tale cultura pittorica può considerarsi anche il suo polittico con *Annunciazione e Santi* realizzato per Don Filippo Corsi, abate vallombrosano in S. Maria di Piazza a Montenovo, l'odierna Ostra Vetere⁴¹.

Proprio da questo piccolo centro dell'entroterra anconetano, sulla propaggine appenninica alle spalle di Senigallia, provengono altri due capolavori plastici raffiguranti entro nicchie a *capsa*, una *Natività* e un *Compianto su Cristo Morto*.



Fig. 7 Anonimo plasticatore marchigiano, *Compianto* Maiolica, fine del XV sec. / inizio del XVI sec. (entro il 1508) Ostra Vetere, già Chiesa del Santissimo Crocifisso (foto d'archivio ante 1973)

⁴⁰DE MARCHI 2008, p. 16.

⁴¹Cfr. MAZZALUPI 2008, pp. 264-265, fig. 20.

Come pietre preziose, le due plastiche dovevano essere incastonate alla parete e riflettere il riverbero delle candele che, brillando sugli smalti, creava suggestive atmosfere mistiche all'interno della cappella che le conservava. Ad oggi però si può solo immaginare l'effetto cromatico che accoglieva il fedele in preghiera in quanto, per motivi conservativi, le opere sono state musealizzate da qualche anno e prelevate dall'antica chiesa del Santissimo Crocifisso che le ha custodite per secoli. Il piccolo sacello, eretto poco fuori le mura di Ostra Vetere, nacque attorno ad una edicola affrescata nel Quattrocento con la *Crocefissione di Cristo*, poi con il persistere della venerazione di tale effigie, si "motivò l'ampliamento dell'edificio e la realizzazione di una serie di dipinti murali di carattere votivo commissionati tra la fine degli anni Sessanta del Cinquecento e l'inizio del decennio successivo"⁴².

Se dapprima l'immagine 'ritagliata' delle due formelle a rilievo venne resa nota da Luigi Serra nel 1934⁴³, si deve ad Antonio Corbara⁴⁴ la pubblicazione di due immagini più nitide e complete, grazie alle quali si può individuare con maggior esattezza l'originaria collocazione (figg. 7, 8).

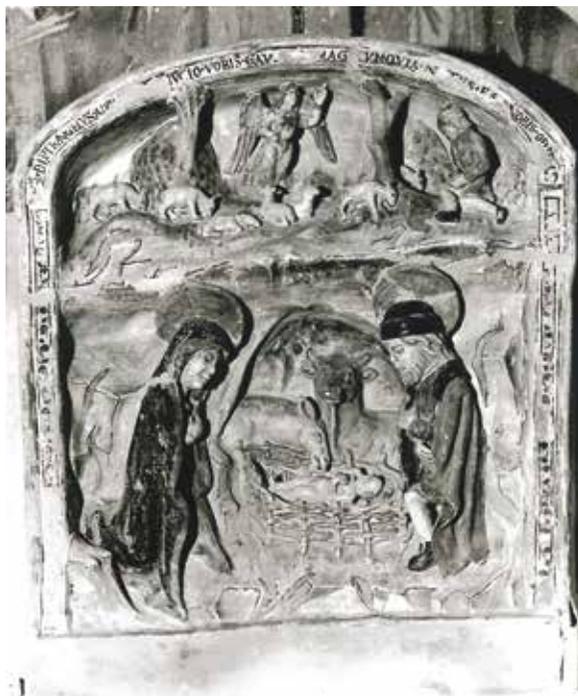


Fig. 8 Anonimo plasticatore marchigiano, *Natività* Maiolica, fine del XV sec. / inizio del XVI sec. (entro il 1508) Ostra Vetere, già Chiesa del Santissimo Crocifisso (foto d'archivio ante 1973)

⁴²CURZI, pp. 10-11.

⁴³Cfr. SERRA 1934, p. 465.

⁴⁴Cfr. CORBARA 1973.

Le plastiche maiolicate montenovesi si presentavano al fedele con forte aggetto, come testimonia l'ombra proiettata sulle pitture murali retrostanti che raffigurano soggetti analoghi.

Allo stesso tempo però è plausibile chiedersi se tali pannelli fossero sin dall'origine solamente addossati ad una parete e non murati. Infatti sul retro delle due formelle non restano tracce di calce o malte cementizie⁴⁵ atte a sostenerle in aderenza ad un muro, come del resto si evidenzia in altre opere analoghe, avvalorando l'ipotesi che tali manufatti potevano essere comunque spostati facilmente considerate anche le ridotte dimensioni. A sostegno di quanto detto è interessante notare come nella plastica maiolicata con *Natività*, conservata nelle collezioni dell'Hearst Castle di San Simeon, sullo spessore della *capsa* in terracotta sia presente una decorazione geometrica a losanghe, suggerendo così anche una visione laterale dell'opera.

Purtroppo gli inventari diocesani del 1627 e del 1783, pur seguendo la consueta e dettagliatissima formula di repertorio, non menzionano le due preziose maioliche, concepite come un vero e proprio *pendant*. Considerato che le raffigurazioni di *Compianti* sovente erano poste a riscontro di immagini di *Natività* e che questi soggetti erano cari all'ambiente francescano, non è da escludere che la stessa comunità monastica di San Francesco⁴⁶ in Ostra Vetere abbia in qualche modo contribuito alla loro diffusione, così come largamente attestato nelle Marche⁴⁷ (fig. 9).



Fig. 9 Anonima bottega emiliano-romagnola (?), *Compianto*
Terracotta con tracce di policromia, primo quarto XVI sec.
Urbino, Oratorio della Grotta al Duomo.

⁴⁵Nel pannello del *Compianto* il retro risulta stranamente invetriato e con colature terrose lungo le giunture e le fessurazioni della terracotta avvenute in prima cottura.

⁴⁶Cfr. MANCINELLI.

⁴⁷Cfr. BOJANI, 2000; TONTI-BARTOLUCCI 2008. In questa occasione non sembra secondario ricordare che Guidobaldo di Montefeltro concesse in uso i locali sotterranei del Duomo di Urbino alla Compagnia del Crocifisso dove oggi si conserva un *Compianto* monumentale in terracotta. Cfr. VALAZZI 2001.

Ad accogliere tale genere di opere, anche in formato monumentale e con caratteristiche spesso prettamente scultoree, erano “i luoghi della devozione popolare, i santuari, le pievi e le parrocchiali del contado ma anche cittadine in cui l'intenso realismo garantiva a queste immagini una più larga e immediata comprensione; le chiese degli ordini mendicanti, in particolare i francescani, custodi dei luoghi gerosolomitani della Passione e inclini ad apprezzare sia l'efficacia didattica di tali raffigurazioni sia l'umile materia realizzata; e gli oratori anche di confraternite laiche dove una così tangibile espressione di dolore risultava assai funzionale alle pratiche di penitenza che vi si svolgevano”⁴⁸. La formella a *capsa* con *Compianto* è da considerarsi anche una importantissima testimonianza documentaria avendo al centro del catafalco che accoglie il Cristo, le armi della casa ducale dei Montefeltro di Urbino: “è lo stemma inquartato innalzato da Federico di Montefeltro dopo il 1444 nell'assumere la Signoria di Urbino: nel 1° e nel 4° d'oro all'aquila di nero, col volo abbassato, coronata del campo; nel 2° e nel 3° dei Montefeltro (d'azzurro a tre bande d'oro, quella in campo caricata nel senso della pezza di un'aquileta di nero). Linsegna di Santa Romana Chiesa, posta in palo al centro, sottolinea la dipendenza, invero formale, della Signoria urbinata dall'alta sovranità del Pontefice regnante”⁴⁹ (fig. 10).



Fig. 10 Stemma Montefeltro (Particolare)
Anonimo plasticatore marchigiano, *Compianto*
Maiolica, fine del XV sec. / inizio del XVI sec. (entro il 1508)
Ostra Vetere, già Chiesa del Santissimo Crocifisso

⁴⁸GENTILINI 1991, p. 14. Si rimanda a questo testo fondamentale per la bibliografia specifica dedicata all'iconografia della *Pietà* in ambiente toscano.

⁴⁹CECCARELLI 2002, p. 30.

Considerato che “l’undici aprile 1508 moriva Guidobaldo, l’ultimo della generosa prosapia dei Montefeltro” e che “il quattordici aprile 1508 Francesco Maria [Della Rovere] prese legale possesso della successione a suo zio Guidobaldo nel Ducato di Urbino, al quale aggiunse le terre e i castelli che costituivano la sua Signoria di Senigallia”⁵⁰, lo stemma ducale è il *terminus ante quem* per stabilire la cronologia dell’opera.

Per la stessa maiolica torna utile il confronto e l’analisi dei rari elementi decorativi accessori che contribuiscono ad inquadrare la formazione artistica dell’anonimo plastificatore e della sua bottega. In particolare la raffinata decorazione a candelabre con mascheroni dai toni blu scuri su fondo ocre intenso che corre lungo la cornice frontale trova parallelismi nella coeva produzione vascolare di ambito isaurico-metaureense⁵¹, evidenziando così in modo palese un medesimo linguaggio decorativo che vede la sua genitura in ambito marchigiano. Se da un lato risultano evidenti i richiami con gli ornati architettonici dipinti nella targa con *Vergine in trono e Santi* del Victoria and Albert Museum di Londra⁵² (fig. 11) è altrettanto palese la vicinanza con gli elementi decorativi presenti sulla base della *Pietà* del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza e sullo scranno della *Vergine con Bambino* del British Museum di Londra.

L’altra *capsa* di Ostra Vetere raffigurante la *Natività*, non presenta elementi decorativi tali da poter avanzare confronti utili, ma è evidente la relazione con un’opera della medesima tipologia conservata in collezione privata londinese⁵³ ed eccezionalmente in mostra. In entrambe le opere, si evidenzia l’impaginazione a piani orizzontali, dove lo scarto dimensionale tra le figure più grandi e più piccole, sta ad indicare momenti cronologicamente distinti della storia che nasce con l’annuncio ai pastori raffigurato sull’estradosso della grotta, ed evidenziato dal cartiglio che corre lungo la cornice: “DIXIT ANGELUS AD PASTORES NUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM Q[UIA] NA[TUS] EST VOBIS ODIE SALVATOR MONDI”⁵⁴.

⁵⁰*Ibidem*, p. 107.

⁵¹Alcuni dettagli pittorici, oltre alle cromie, come ad esempio i mascheroni, trovano precisi confronti con frammenti ceramici provenienti da Pesaro (Cfr. BERARDI 1984, p. 278; PICCIOLI 2000; CIARONI 2004; WILSON 2005), da Fano (Cfr. PAOLINELLI 2003; PAOLINELLI 2008B) e da Urbino (Cfr. PAOLINELLI 2010; PAOLINELLI 2011B).

⁵²RACKHAM 1940, p. 46, n. 156.

⁵³Cfr. PAOLINELLI 2012A.

⁵⁴Pur con qualche corruzione linguistica il testo riprende il brano evangelico: “Disse l’angelo ai pastori: vi annuncio una grande gioia perché oggi vi è nato il salvatore del mondo” (Luca, Vangelo II, 8-20).

Il presepe è “culturalmente e spiritualmente impostato ad uno sviluppo ‘topografico’ della pratica devozionale”, in cui viene “esplicitamente rappresentata la grotta come luogo nel quale si svolge la scena della natività”⁵⁵. L’ambientazione paesaggistica è caratterizzata da scorci rocciosi resi con tagli vivi evidenziati anche cromaticamente, mentre gli arbusti modellati a scaglie sembrano utili a sostenere la stessa struttura dell’opera.

I personaggi della Sacra Famiglia sono ritratti di profilo in modo quasi iconico e grande rilevanza è data agli animali che vigilano il giaciglio del Bambino, realizzato con rametti a rilievo o semplicemente dipinto. Dal confronto con altre rare natività si evidenzia come l’artista abbia sempre reinterpretato il soggetto in modo nuovo, arricchendo le scene di dettagli paesistici come nella *Natività* di Wawel Castle o con la miniaturizzazione di elementi architettonici quali l’uscio della stalla nella *Natività* di Hartford.

Considerata la fortuna del soggetto⁵⁶, resta da evidenziare come tale iconografia presepiale fu diffusa principalmente grazie alla rete capillare di conventi francescani in particolar modo dal centro⁵⁷ al sud dell’Italia⁵⁸, spesso con caratterizzazioni anche monumentali a loro volta reinterpretate secondo il linguaggio figurativo locale (figg. 12, 13).

Nei gruppi plastici con *Natività* e *Compianti* finora ricordati, la struttura centinata a *capsa* presenta una costruzione complessa. Ad esempio nelle *Natività* di Brisighella⁵⁹ e in quella di collezione privata londinese è stata realizzata una “struttura a doppia intercapedine forata da pertugi circolari e collegata sui fianchi a sbarre di rinforzo”⁶⁰ per poter evitare rotture in fase di cottura.

⁵⁵PAPA 2007, p. 81.

⁵⁶Ad oggi sono note quattordici raffigurazioni di *Natività* della medesima tipologia: sei in collezione privata, una a Wawel Castle Cracovia, una all’Hearst Castle di San Simeon, una a Palazzo Madama di Torino, una al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, una al Museo diocesano di Faenza da Brisighella, una al Wadsworth Atheneum Museum of Art ad Hartford, una al Museo Civico Parrocchiale di Ostra Vetere e un’*Adorazione dei Magi* al Victoria and Albert Museum di Londra.

⁵⁷Con molta probabilità il presepe monumentale in terracotta nella Chiesa di San Francesco a Leonessa (RI), opera realizzata attorno al 1501 da plastificatori abruzzesi seguaci di Paolo Aquilano, divenne uno dei modelli privilegiati per l’iconografia presepiale: Cfr. CONSONI 1991. Nelle Marche anonimi plastificatori seppero reinterpretare il soggetto della *Natività* sulla scia anche del linguaggio diffuso dalla scuola toscana dei Della Robbia. Cfr. BARUCCA 2007, p. 177, fig. 52.

⁵⁸Specialmente in Puglia si diffuse tale tradizione grazie a diversi artisti quali tra gli altri Nuzzo Barba e Stefano da Putignano, creando vere e proprie rappresentazioni sceniche monumentali con apparati e statue in pietra e terracotta. Cfr. GELAO-TRAGNI 1992.



Fig. 11 Marche, Pesaro (?), targa con *Madonna in trono e Santi*
Maiolica, cm 41 x 40
Inizio del XVI sec.
Londra, Victoria and Albert Museum

Del resto è evidente che “durante la modellazione dei lavori di una certa mole è opportuno contenere il più possibile le masse per favorire una totale essiccazione e cottura dell’argilla, limitando la formazione di sacche d’aria e di umidità che potrebbero causare esplosioni in fornace... , svuotando e scavando l’opera con mirette o coltelli a lama ricurva, operazione che in genere si effettua quando la creta comincia ad asciugarsi e rassodare acquistando quella che i ceramisti definiscono consistenza cuoio”⁶¹. Mentre analizzando le plastiche di Ostra Vetere è evidente sia lo svuotamento di alcune parti in spessore effettuato attraverso strumenti taglienti, sia, come nel *Compianto*, il riempimento di alcune alveolature con masse di argilla spinte in aderenza alla superficie modellata. Così resta da indagare in maniera più approfondita se alcune parti siano state “ottenute con l’aiuto della forma”⁶².



Fig. 12 Plasticatore marchigiano (Pietro Paolo Agabiti?), *Presepe* Terracotta policroma, prima metà XVI sec. Jesi (AN), Pinacoteca Civica, già Chiesa di S. Francesco al Monte

⁵⁹Questa importante opera, non smaltata ma decorata a freddo, è da considerarsi fondamentale in quanto risulta ad oggi l’unica opera probabilmente realizzata *ab antiquo* per la Chiesa francescana di Zattaglia vicino a Brisighella, attestando così una possibile genitura in territorio faentino per il gruppo delle plastiche oggetto di questo studio.

⁶⁰RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 222.

⁶¹GENTILINI 1996, p. 79.

⁶²LIVERANI 1960, p. 58.

In questa occasione allora potrà essere di sicuro interesse la pubblicazione delle immagini dei retri di alcune plastiche per poter meglio comprendere le modalità di costruzione⁶³, vicine in parte a tecniche scultoree ma piuttosto pertinenti a metodologie in uso nelle botteghe ceramiche.

Le opere fin qui ricordate trovano significativi punti di contatto plastico-iconografici con alcuni esemplari di *Madonne con Bambino*, in trono o stanti, modellate a tutto tondo e maiolicate. Esempio principe per le Marche, ma anche rara testimonianza superstite in territorio italiano, è la statua maiolicata raffigurante la *Madonna con Bambino* del Museo Civico di Pesaro⁶⁴. Alcuni studiosi hanno considerato cautamente la maiolica di produzione pesarese, essendo proveniente dalla locale Congregazione di Carità⁶⁵ ed avendo alcuni particolari decorativi nella base riconducibili a decorazioni vascolari coeve rintracciate *in situ*⁶⁶. Benché negli ultimi anni si sia consolidata la storiografia ceramica della città isaurica, che sul finire del XV secolo conobbe una stagione ceramica fiorentina sotto il dominio degli Sforza⁶⁷, l’aspetto maggiormente a favore della genitura pesarese per l’opera è quel “fattore geografico” già ricordato da Paride Berardi. Infatti, oltre alla *Madonna con Bambino*, esistono altre opere della medesima tipologia, provenienti dal territorio pesarese *ab antiquo*, come la plasti-



Fig. 13 Stefano da Putignano, *Presepe* Pietra policroma, 1530 Grottaglie (Le), Chiesa del Carmine

⁶³Per le opere più complesse e di dimensioni rilevanti la struttura portante è sostenuta da lastre di argilla.

⁶⁴GIARDINI 1996, p. 33, n. 41.

⁶⁵Cfr. LUCHETTI 2013.

⁶⁶Cfr. BERARDI 1984, p. 214.

⁶⁷Cfr. BOJANI 2008.

ca con *Vergine e Bambino* già al Kunstgewerbemuseum di Berlino che fu acquisita a Pesaro nel 1885⁶⁸ o la targa con *Natività*⁶⁹ e fregio oggi dispersa e proveniente da una chiesa di Misano Adriatico⁷⁰, a pochi chilometri da Pesaro. Le testimonianze d'archivio purtroppo non aiutano in tal senso ma oltre ad evidenziare una prospera attività figulina, mettono in luce anche il gran numero di ceramisti romagnoli, specie di Faenza, che ebbero rapporti con l'ambiente culturale pesarese sul finire del Quattrocento⁷¹. Pertanto Pesaro e il suo contado sono da considerarsi quale terreno fertile su cui diverse sensibilità artistiche, provenienti sia dal nord padano che dai territori oltremontani del versante tirrenico, poterono impiantare le loro botteghe o comunque portare la loro esperienza. Resta altresì da evidenziare come alla fine del XIV secolo si creò già una sorta di *koinè* culturale che caratterizzò "tutta la produzione ceramica per così dire 'malatestiana', vale a dire di quel territorio della Romagna e delle Marche settentrionali"⁷², tra Cesena, Rimini e Fano, e di cui restano numerose testimonianze artistiche⁷³. Se da un lato risulta preponderante il passaggio di artisti dalle regioni più settentrionali verso il territorio costiero marchigiano, luogo ove "affluivano da tutta Europa pellegrini che nei porti adriatici si imbarcavano alla volta della Terra Santa"⁷⁴, non è secondario l'apporto che diede anche la cultura figurativa toscana mediata attraverso le numerose opere ceramiche della bottega dei Della Robbia⁷⁵ e da figure ancora poco indagate in ambiente marchi-



Fig. 14 Plasticatore urbinato, *Testa di fanciullo*
Terracotta, 1440-1450 c.
Urbino, Istituto Superiore
per le Industrie Artistiche
(ISIA)

⁶⁸Cfr. HAUSMANN 1972, pp. 147-149.

⁶⁹Cfr. GENNARI 1958; MORLEY-FLETCHER/MCILROY 1984, p. 41, n. 13.

⁷⁰Ringrazio Riccardo Gresta per avermi anticipato un suo scritto (in corso di stampa) in cui suppone che il fregio con fiore quadrupeto presente nella targa possa in qualche modo essere ricondotto all'araldica dei Malatesti, Signori di Rimini.

⁷¹ALBARELLI 1986, pp. 721-727.

⁷²GARDELLI 2010, p. 7.

⁷³Cfr. PAOLINELLI 2011C.

⁷⁴TEMPESTINI 2001.

⁷⁵Cfr. BARUCCA 2007.

giano come gli scultori-plasticatori Pietro Torrigiano⁷⁶ e Michele da Firenze⁷⁷. Quest'ultimo, attestato a Pesaro a metà del Quattrocento, è da considerarsi "una presenza davvero rilevante"⁷⁸ per l'apporto che diede alla produzione artistica locale di cui restano rare ma preziose tracce in ambiente urbinato (fig. 14).

Evidenziato quindi il substrato culturale che poté accogliere a Pesaro l'anonimo plasticatore che realizzò la scultura della *Madonna con Bambino* dei Musei Civici, risulta di sicura rilevanza il confronto con un'altra opera, di medesima fattura, conservata al Museum of Fine Arts di Boston⁷⁹. L'opera statunitense, già collezione Pflueger, è stata da sempre messa in relazione al *corpus* delle plastiche maiolicate quattrocentesche soprattutto per l'ornato delle vesti e per il modellato delle forme ancora tardogotiche. Ma la presenza della data "1551" all'interno della base incavata e smaltata, attarda a tal punto questa tipologia ceramica da risultare sconcertante l'analisi comparativa con le altre opere note. Alla luce di una prima analisi potutasi effettuare *de visu*, grazie alla collaborazione di Marietta Cambareri del Museo di Boston, l'opera non sembra destare a prima vista perplessità né dal punto di vista materico né dal punto di vista pittorico e tecnico. Tuttavia essendo presenti alcune lacune con ridipinture ed integrazioni, solo future indagini diagnostiche e i restauri potranno rilevare ulteriori dati utili alla ricerca. Il *ductus* quasi pittorico con cui è stata realizzata la data, allontana ogni dubbio su di una eventuale corruzione e difficilmente questa "si potrebbe leggere altrimenti"⁸⁰. Tuttavia occorre segnalare che su alcune maioliche coeve si leggono date in cui la successione dei caratteri numerici è stata travisata dal ceramista, spesso analfabeta⁸¹, creando così anomale datazioni⁸². Se quindi la data può sufficientemente rivelarsi pertinente all'opera, resta da capire come mai ancora a metà del Cinquecento si prediligesse uno stile così rigido e lontano dalle nuove tendenze figurative. È difficile poter trovare una risposta oggettiva, ma se la scultura di Pesaro è da considerarsi più antica per una serie di dati stilistici già argomentati, è da trovare

⁷⁶Cfr. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1983.

⁷⁷Cfr. BERARDI 2000.

⁷⁸MARCHI 2010, p. 35.

⁷⁹Ringrazio Marietta Cambareri, curatrice del Dipartimento di Arti Decorative, per la fattiva collaborazione e per avermi permesso di visionare direttamente l'opera durante le fasi di restauro.

⁸⁰MALLET 1974, p. 7.

⁸¹Sulle condizioni di lavoro all'interno della bottega ceramica, cfr. PAOLINELLI 2011A.

⁸²Si veda la data "15001" inscritta su di una mattonella del pavimento della Chiesa dei *Piattelletti* di Fano vicino a Pesaro (Cfr. PAOLINELLI 2008A) e la data "1059" su di un calamaio realizzato a Colle Val d'Elsa ed oggi al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza (cfr. MARINI 2007).

in essa una sorta di modello da cui è stata tratta l'opera d'oltreoceano⁸³. Non è sicuramente una cosa inconsueta per il periodo la riproduzione di manufatti attraverso calchi o stampi⁸⁴, specie se di carattere religioso, come è testimoniato da alcuni manufatti rinvenuti in ambito urbinato⁸⁵ (figg. 15, 16).

In realtà è noto come molti artisti del Quattrocento “fecero largo uso della foggatura a calco, sia quale espediente per ridurre i tempi e i costi di produzione senza molto incidere sul livello qualitativo, sia per ragioni tecnico espressive, legate all'interesse per la duplicazione fedele di un originale (o in quanto di particolare successo, o di scarsa accessibilità, o deperibile, o anche perché tratto dal vero), su indicazione della committenza o ad uso della bottega”⁸⁶.

Così come ricordato, proprio le tracce di una possibile committenza per la *Madonna con Bambino* di Boston possono avvalorare ancora maggiormente l'ipotesi che si tratti di un'opera realizzata da una bottega del Ducato di Urbino.



Fig. 15 Ceramista urbinato,
Madonna con il Bambino
Terracotta a stampo
decorata a freddo
Fine del XV sec. / inizio XVI sec.
Urbino, Galleria Nazionale
delle Marche (depositi)



Fig. 16 Ceramista urbinato,
Madonna con il Bambino
Terracotta a stampo decorata a
freddo, XVI sec.
Urbino, Istituto Superiore per
le Industrie Artistiche (ISIA)

⁸³Ad una analisi più attenta delle due opere, risulta evidente la differenza cromatica di una parte del manto della Vergine e l'assenza di smaltatura all'interno della scultura pesarese. Inoltre la scultura di Boston è qualche centimetro più bassa. Quest'ultimo dato però al momento non è sufficiente per poter certificare la derivazione diretta dal modello pesarese in quanto le aureole di entrambe le statue sono frutto di restauri.

⁸⁴A Palazzo Ducale di Urbino sono stati rinvenuti alcuni calchi in gesso per piccola statuaria ascrivibile al periodo 1480-1520; cfr. MONACCHI 1997.

⁸⁵Cfr. PAOLINELLI 2010, p. 63.

⁸⁶GENTILINI 1996, p. 97.

Infatti è di notevole interesse esaminare con attenzione il monogramma che compare al di sopra della data tracciata all'interno della scultura (fig. 17). Ad una prima analisi il monogramma sembra poter far parte di quella serie di simboli di carattere commerciale e religioso, o *signa* famigliari, atti al riconoscimento o all'appartenenza ad un esercizio laico, ecclesiastico o corporativo⁸⁷. Lo stesso simbolo, realizzato in controparte, si ritrova in due maioliche dei Musei Civici di Pesaro che John Mallet con analisi puntuale così descrive: “Sul rovescio il Bacile di Apollo porta una sigla di significato incerto che sembra una ‘A’ sormontata da una croce, forse un segno d'appartenenza piuttosto che una firma d'artista o una marca di bottega. L'identica sigla, forse l'insegna di una farmacia, appare su di un vaso anch'esso nei Musei Civici di Pesaro. Il soggetto pagano sul bacile rende improbabile l'idea che tale farmacia abbia fatto parte di un monastero; il decoro a frutti sul vaso suggerisce un contenitore da conserva piuttosto che da medicina. Ma visto che il Bacile e il vaso erano insieme nella Collezione Mazza all'alba del collezionismo moderno, sembra possibile che provenissero tutte e due da una famiglia marchigiana che li ereditò dal primo proprietario”⁸⁸ (figg. 18, 19). Restano invece di difficile interpretazione le lettere “F A” che precedono la data e che cautamente Marietta Cambareri riconduce ad una possibile indicazione del luogo di produzione se accettata la matrice faentina per il gruppo delle opere sin qui analizzate⁸⁹. Probabilmente però è plausibile credere che la *Madonna con Bambino* di Boston venne realizzata su modello di quella pesarese, quale segno di devozione privata⁹⁰, per una committenza del Ducato di Urbino di cui resta l'ancora anonimo *signum*. A sostegno di tale pratica devozionale si ricorda la *Madonna con Bambino* del Gardiner Museum di Toronto, in cui compare sul basamento in posizione frontale un *signum* con le lettere “LO” ancora da individuare ma che è già stato ricondotto dubitativamente ad una famiglia pesarese⁹¹ (fig. 20).

⁸⁷Cfr. PAOLINELLI 2013.

⁸⁸MALLET 2002, p. 88.

⁸⁹Si rimanda alla scheda specifica di Marietta Cambareri.

⁹⁰Circa la produzione di targhe istoriate realizzate per devozione privata in ambito urbinato, cfr. PAOLINELLI 2012B.

⁹¹Ringrazio Karine Tsoumis del Gardiner Museum che ha evidenziato una nota d'archivio circa la *Madonna con Bambino*: “The piece was purchased by George and Helen Gardiner from Kate Foster, August 25, 1980; from the family chapel of a Florentine family which sold this and many possessions in 1912 since when it has been in Switzerland; Most significant of these is a fragment of a bowl bearing a comparable monogram IOR which could belong to the Giordano family of Pesaro”.



Fig. 17 Pesaro o Ducato di Urbino, *Madonna con il Bambino*, (Particolare dell'interno) Maiolica, 1551 Boston, Museum of Fine Arts



Fig. 18 'Pittore del Bacile di Apollo', *bacile istoriato* (verso) Urbino o suo Ducato, 1532 Pesaro, Musei Civici (Inv. 4207)



Fig. 19 Bottega del Ducato di Urbino, *fiasca* Maiolica, Secondo quarto del XVI sec. Pesaro, Musei Civici (inv. 4219)



Fig. 20 Anonimo plasticatore Marche o Romagna (?), *Madonna con Bambino* Maiolica, fine del XV sec. Particolare del basamento con *signum* "LO" Toronto, Gardiner Museum

Altra grande opera plastica sempre dai Musei Civici di Pesaro e raffigurante la *Madonna orante il Bambino*⁹², attesta una produzione locale, probabilmente di poco più tarda⁹³, legata al culto mariano e della *Natività*. Così torna utile ricordare in questa sede il testamento del ceramista pesarese Giacomo Ciarlatini, redatto nel 1477, con cui predispone che venga realizzato un presepe: "item oltre la perdita casa lasxio de li mie bene che s'aritroverano sia speso per ditta chapella di Santa Monicha in paramenti... fiorini 50... item lasxio che de la mia eredità e de bene sia meso el persepio in la dita chapella dopento e dornato... , factum fuit testamentum predictum m. Iacobum Ciarlatini boccasarium civem Pisauri"⁹⁴. Quindi se è suggestivo poter immaginare che esistesse a quel tempo un "presepe dipinto e adornato" realizzato forse in ceramica per la cappella di Santa Monica, altrettanto convincente è ritenere la plastica dei Musei Civici (probabilmente priva della figura di San Giuseppe, del bue e dell'asinello) un'opera devozionale commissionata da una nobile famiglia cittadina.

In base a quanto fin qui esposto circa le plastiche maiolicate marchigiane, resta fondamentale poter individuare, anche grazie alle indagini archeometriche realizzate da Maria Letizia Amadori, ulteriori dati che possano far luce sulla bottega che realizzò tali opere⁹⁵. La diversità delle terre utilizzate per alcune plastiche potrebbe confermare un diverso luogo di approvvigionamento delle argille e quindi una realizzazione *in loco* per le singole opere. Si ritiene pertanto che ci si possa riferire a più componenti della medesima bottega che operarono in modo itinerante e con un proprio linguaggio tra Romagna e Marche, per un ampio arco cronologico che parte dagli anni Settanta del Quattrocento fino ai primi decenni del Cinquecento. Se si immagina poi una bottega di carattere familiare, "si può pensare che i modelli e le consuetudini fossero riproposti da una generazione all'altra"⁹⁶.

⁹²Cfr. MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 239.

⁹³Gian Carlo Bojani riconosce nel gruppo plastico un'opera della seconda metà del XVI secolo da riferirsi alla bottega urbinata dei Patanazzi, forse per l'aspetto pittorico degli incarnati realizzati con sfumature di toni; ma da una sola analisi stilistica che evidenzia ancora una certa rigidità del panneggio, sembra che l'opera non possa superare il primo quarto del XVI secolo. Cfr. BOJANI 2000, p. 18.

⁹⁴ALBARELLI 1986, p. 93.

⁹⁵Ringrazio Maria Letizia Amadori dell'Università di Urbino che accogliendo la mia richiesta di collaborazione ha da subito dimostrato una grande sensibilità nell'approcciare in maniera scientifica la difficile questione attributiva delle plastiche marchigiane, dando un notevole e qualificato apporto alla ricerca.

⁹⁶MARCHI 2010, p. 43.

Il territorio in cui tali artisti operarono è stato un ambiente ideale per poter esprimere al meglio l'arte figurativa, avendo due grandi centri ceramici di consolidata tradizione quali Faenza e Pesaro. Tuttavia nelle Marche la tradizione della plastica maiolicata sembra trovare attestazioni più antiche; infatti già dal 1423 piccole statue maiolicate⁹⁷ facevano bella mostra di sé sulla facciata dell'Oratorio di Santa Monica a Fermo a testimoniare che il versante adriatico marchigiano seppe elaborare anche in ceramica un singolare linguaggio figurativo tardogotico⁹⁸.

Anche se dell'anonima bottega itinerante che operò tra Romagna e Marche sul finire del Quattrocento non si hanno dati certi, è pur vero che lasciò una eredità culturale significativa nei territori dove operò.



Fig. 21 Bottega faentina, *Presepe*
Maiolica, prima metà del XVI secolo
Collezione privata.

⁹⁷Cfr. ERMETI 1997, p. 27.

⁹⁸Cfr. DAL POGGETTO 1998.

⁹⁹BORMAND 2009, p. 122.

¹⁰⁰Poter aver avuto in questo catalogo il prezioso contributo di Carmen Ravanelli Guidotti ha sicuramente dato ancor più valore ad una iniziativa che da troppo tempo aspettava una sede idonea per essere realizzata. Cfr. RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 230-235.

¹⁰¹Cfr. CERAMICANTICA 1992, p. 5.

Le botteghe ceramiche faentine in particolar modo seppero reinterpretare certi stilemi e dar sviluppo a piccoli manufatti plastici, “consistenti per lo più in opere a soggetto religioso, ... caratterizzati da composizioni semplificate e da un'esecuzione approssimativa, tali da qualificarli come articoli di una 'industria' che potremmo definire 'popolare'. Inoltre, ... questi pezzi si denotano spesso per una destinazione funzionale essendo frequentemente impiegati come calamai⁹⁹. Carmen Ravanelli Guidotti già in precedenti studi¹⁰⁰ e con maggiori prove in questa occasione, ha evidenziato come il fenomeno della piccola plastica determinò l'attività principale di molte botteghe faentine. Seppur sovente caratterizzata da modelli seriali, la produzione plastica della prima metà del Cinquecento seppe realizzare piccoli capolavori d'arte come certi singolari presepi entro cupola¹⁰¹ (fig. 21), di cui un raro esemplare si presenta in questa occasione¹⁰². Se da un lato la tradizione faentina risulta ampiamente documentata, così non si può dire per le Marche dove ancora non ci sono grandi riscontri oggettuali specie dal sottosuolo; tuttavia molto prima della grande stagione urbinata di fine Cinquecento, si segnalano sporadiche opere plastiche di tipo devozionale, spesso caratterizzate da una vivace cromia ma ancora prive di una sicura attribuzione¹⁰³ (fig. 22). Così a conclusione sia del percorso espositivo che della presente argomentazione, si presenta un inedito gruppo plastico con S. Antonio Abate e S. Paolo Eremita in cui la ricca tavolozza cromatica data da smalti coprenti e sapientemente dosati, accentua il lirismo naturalistico della scena e la connotazione prettamente devozionale dell'opera, probabilmente realizzata nelle Marche nel secondo quarto del XVI secolo.



Fig. 22 Anonimo plasticatore,
Marche o Toscana (?),
Zampognaro
Maiolica, h 30 cm
Prima metà del XVI secolo
Tolentino, Museo della
Basilica di San Nicola

¹⁰²Cfr. FAENZA 2000, p. 75; MAGNANI 2000, p. 62.

¹⁰³Cfr. STRINGA 2011, pp. 203, 278, n. 451.

Claudio Paolinelli

Reflections of faith: maiolica sculpture in the Marche.

translation by Justin Raccanello

‘Surviving pieces of maiolica sculpture - those in high relief - dating from the end of the fifteenth and beginning of the sixteenth century, are few and far between; most still have a Gothic flavour and they all evoke a certain archaicism... a genre that has always been highly appreciated by lovers of maiolica’.

Bolgheri 1950 - Ugolino della Gherardesca

Being able to see for the first time in one place most of the maiolica sculpture present in the Marche is a considerable cause for celebration both for lovers of the material as well as those who appreciate figurative arts and local culture. If the original idea¹ had been the examination only of those very rare examples of this singular glazed production present in this region, becoming aware of an undocumented piece in London², attributable to the same group, led to the extended project that we see in Senigallia today. I would like to thank the scholars involved in the research and the Comune di Senigallia for the wonderful organization³ that has allowed us to unite for the first time a large number of these maiolica sculptures which have been preserved in Italy either in public or in private collections⁴. The occasion has also allowed for the creation of this catalogue which contains a comprehensive photographic record of most of the similar pieces worldwide which could not be present in the exhibition. Geographically the city of Senigallia sits in a central position between the territories of the Romagna where Faenza had been the centre of ceramic production since the 14th century and the northern part of the Marche where the city of Fermo is the southernmost point where there is evidence of the presence of this kind of maiolica sculpture.

¹On the occasion of the masterful restoration of the Lamentation in the Museo Diocesano di Ancona, by Andrea Pierleoni, carried out in 2003 through the efforts of Monsignor Cesare Recanatini, then Director of the Museum, and Dr. Claudia Caldari for the Soprintendenza per i Beni Storico Artistici delle Marche, a proposal was made to hold an exhibition on the maiolica sculpture of the Marche.

²I would like to thank JR for bringing this piece to my notice.

³Sincere thanks go to Eros Gregorini and Stefano Verri of the Comune di Senigallia for making this project possible. Without their help it would not have taken place.

⁴Unfortunately the shortsightedness of certain institutions did not permit the public exhibition of certain important works in the exhibition.

In the whole of this area, ignoring those administrative boundaries that history likes to impose, a unique ceramic production flourished in the last quarter of the 15th century, the work of anonymous artists, mostly of a devotional character informed by an archaismo suggestivo⁵ that is still fascinating for the expressiveness of the features, the brilliance of the enamel and the ingenuity of the composition whose form can almost be felt rather than seen.

The territory of Senigallia intersects the north-south Adriatic coast route which has been trodden over the centuries by artists, artisans, pilgrims and travellers on the road to Loreto and Rome, and over time has seen the merging and overlapping of cultures, fashions and styles that have made the Marche region unique for its richness and variety of artistic expressions, including the potter's art.

Until now the territory of Senigallia has offered very little in the way of evidence of relief maiolica, either directly⁶ or indirectly⁷ but of great interest to us is the notice in 1522 reported by Frate Grazia di Francia about a ‘Madona bella tuta invetriata’⁸ present in the ancient Franciscan convent of Santa Maria delle Grazie⁹.

This precise historical reference to a maiolica sculpture in Senigallia, as well as validating the importance of the city as a venue for the exhibition, also lays the basis for conjecture about the identity of a possible client. In fact, according to local historians, the very same Convento delle Grazie was built by the Lord of the city Giovanni della Rovere and his wife Giovanna da Montefeltro as a votive offering to thank the Virgin and St. Francis for the birth, in 1490, of the long-awaited male heir, Francesco Maria I Della Rovere¹⁰. Just as when we think of important paintings like the Annunciation by Giovanni Santi, the altarpiece of the Madonna and Saints by Perugino¹¹ and the panel with the Madonna

⁵DELLA GHERARDESCA 1950, p. 79.

⁶See PAOLINELLI 2011D.

⁷See WILSON 2011.

⁸FRATE GRAZIA DE FRANCIA, *Questo libretto* ms., c.5. Thanks to Eros Gregorini for pointing out this document.

⁹See CALDARI 2004.

¹⁰See BONVINI MAZZANTI 1983.

¹¹See CALDARI 2011.

and Child by Piero della Francesca¹², the highly cultured influence of the Court of Urbino¹³ must have been equally important for the development of luxurious decorative arts in the city and territory.

Although the lack of material or archival evidence does not allow us to make other considerations in the case of the madona invetriata in the Convento delle Grazie, another precious maiolica piece highlights a direct link with the Montefeltro court: the Lamentation of Christ from Ostra Vetere. To date, this work can be considered unique among the sculptures known to us, having as it does a precise heraldic reference with the Montefeltro coat of arms in the centre of the catafalque. Although it remains just a theory, it is possible that the name of the Prefetessa of Senigallia, Giovanna da Montefeltro is somehow linked to this maiolica sculpture.

In view of the fact that the only maiolica sculpture known to date with a precise heraldic reference comes from the territory of Senigallia, and one of a pair of works still preserved in the place for which they were made, the region of the Marche is an excellent site for a constructive discussion in historical and critical terms on the origin and spread of this precious and unique although little known aspect of the potter's art.

The individual style of these objects, their evident debt to Flemish influence¹⁴ and the fact that they do not appear to have been manufactured much later than the first years of the 16th century allows the identification of a fairly limited group of surviving pieces.

The most comprehensive list of these pieces was made by Dora Thornton and Timothy Wilson in their entry for the sculpture depicting the Virgin and Child Enthroned in the British Museum, where they identified 32 devotional works probably deriving from the same workshop, or at least from a group of artists who operated at the end of the 15th century in central Italy, particularly in the area of the Romagna and the Marche. After classifying the works into five categories, they go on to explain that, 'although the above five groups have sometimes been considered homogeneous, and most often attributed to Faenza, the style is not coherent enough to warrant the supposition that they are all from the same place of production'¹⁵.

Although it is true that in most of the studies from the last century and the late nineteenth century, the attribution to Faenza for the *corpus* of this maiolica sculpture was almost universally accepted, it was Paride Berardi, in bringing to international attention a more profound study of ceramic production in Pesaro, who stated that 'until there are new discoveries or documents, a probable attribution to Pesaro or Faenza is the most logical for the whole group, without ruling out that this might one day be discredited and that some other centre may be found to be responsible'¹⁶.

In fact, the phenomenon of the production of these small format sculptures was influenced by artists active in the Po Valley, who left long lasting traces of late Gothic style¹⁷. A masterly example of this production and one that has always been a point of reference for researchers is the well-known tableau in the Metropolitan Museum in New York depicting the Lamentation of Christ dated 1487¹⁸. Besides the many stylistic details comparable with known Lamentations in terracotta in Emilia-Romagna, the provenance of this fabulous work from the Museo Pasolini in Faenza, dispersed in 1852, has always lent credibility to the attribution to a workshop in Faenza.

Corroborating the thesis that there was a tradition in the Po valley of this kind of sculpture production in the 15th century is the rare example of an artist who has left behind some traces in the province of Mantua, where the activity of modelling and firing clay was part of a successful local tradition¹⁹. In fact, in addition to the well-known, often monumental sculptural groups made by Guido Mazzoni and Antonio Begarelli from Modena²⁰ or by Nicolò dell'Arca²¹ and other still unknown artists, there is to be found in Sermide a small terracotta relief altarpiece of the Lamentation signed by a certain Elia (fig. 1). This modeller was recognized by Mariarosa Palvarini Gobio Casali as Maestro Elia dalla Marra, mentioned in a letter submitted by the community of Governolo to the Marquis Ludovico Gonzaga in 1464. The document highlights in particular how Elia dalla Marra 'was to make a glazed terracotta altarpiece' to be realized 'during Lent' to 'adorn the altar'²².

¹²See BARUCCA 2011.
¹³See CALDARI 2009.
¹⁴See CECCHETTI 2000, p. 63.
¹⁵THORNTON-WILSON 2009, p. 360.
¹⁶BERARDI 1984, p. 215.
¹⁷See RAVANELLI GUIDOTTI 1988, p. 32.

¹⁸See CORBARA 1973. Thanks to Timothy Wilson for providing his notes about the work, the subject of his study dedicated to the ceramic collections of the Metropolitan Museum of Art in New York.

Wilson points out that this work, unique for the modelling and building techniques that combines multiple semi relief figures, can hardly be regarded as having been made far from Faenza because 'such an unwieldy object could not have been moved far from its original situation'.

¹⁹See PALVARINI GOBIO CASALI 2000A.

²⁰See BONSANTI - PICCININI 2009.

²¹See REALE - SGARBI 2008.

²²PALVARINI GOBIO CASALI 2000B, p.58.

This testimony, as well as demonstrating the presence of sculpture either in maiolica or terracotta (probably cold painted), allows us to imagine the religious and devotional contexts for which such works were made. It is probable that the sculptural tradition of certain regions was also indebted to certain small wood carvings that circulated in the first half of the 15th century from Sforza dominated Lombardy all the way along the Po Valley (fig. 2). Within the workshops there was such a combination of techniques and materials that a maiolica relief depicting the Adoration in the Magi of the Museum of Fine Arts, Budapest (fig. 3) (very similar to another relief to be found in the Museum of Applied Arts, Prague²³) (fig. 4), has been cautiously attributed to the Milanese sculptors Giovanni Pietro and Giovanni Ambrogio De Donati²⁴, probably finding therein the 'rationalization of the modelling which, sensitive to the techniques of minor wood carving, betrays the same Gothic origins²⁵ and recalls the relationship with Northern Europe, through engravings and paintings²⁶ (fig. 5).

This trans-Alpine influence which had been arriving in the Italian peninsula since the early years of the 14th century led Luigi Serra, in presenting his research on the Lamentation in the Cathedral of Ancona, to point out a 'blatant Flemish influence'²⁷ on this group of sculptures, a subject returned to by Antonio Corbara in his seminal article *Le plastiche fiammingheggianti del tardo Quattrocento e la linea Faenza-Ferrara*²⁸. Thanks to these studies it became immediately evident that there was a unique group of works of art created by cultivated sculptors that, although 'mysteriously isolated from the grand environment of Renaissance Tuscany'²⁹, were still able to produce works of indisputable artistic value.

The Lamentation in Ancona, in common with other similar works, does not in reality show direct analogies with Flemish art even if links between the pictorial tradition of Flanders and that of Central Italy are well known, especially in Ferrara and Urbino³⁰.

The combination of these influences on the lands of the Romagna, situated between the two cities, can be imagined³¹.

An idea of the original appearance of this work is given by a vintage photograph which shows it on the wall in the Cripta delle Lacrime³². Careful analysis shows how the panel seems positioned on the side of a wall, just below an arch and that the border of the polygonal recess is not relevant to the curvature of the upper edge of the maiolica. There is no other information available indicating otherwise, but given these discrepancies it is probable that the panel was adapted to fit, having come from some other location³³.

The work in Ancona is surely one of the greatest depictions of expressive intensity, perhaps due to the 'compact crowding of the Gothic altarpiece'³⁴ which gives no space for perspective borders or the respite given by glimpses of landscape.

It is an expression of intimate pain, personified by the central figures of Christ and the Virgin Mary, who with a maternal gesture holds the lifeless arm of her dead son to her chest. Emphasizing the hieratic disposition of figures, the pale body of Christ is displayed, marked by martyrdom, with his right arm dropping to the ground. It is notable that the Lamentation in Ancona, unlike the five other models of the same subject (Metropolitan Museum, New York, Cleveland Museum of Art, Museo Civico-Parrocchiale di Ostra Vetere, Museum of Fine Arts, Boston and the Museo Internazionale della Ceramica, Faenza) is the only one in which Christ is placed directly in the lap of the Madonna, recalling other models of Pietà or Vesperbild in the German manner, widespread in the Adriatic regions³⁵ (fig. 6), an example of which is the beautiful maiolica Pietà from the Museo Internazionale della Ceramica, Faenza³⁶. Among the characters in the group of the Lamentation, in addition to Nicodemus, Mary Magdalene, Mary Salome and Mary, wife of Cleophas, pride of place has been given to the figure of Joseph of Arimathea, holding the sheet under the head of Christ.

²³See VYDROVÁ 1960, p. 11, fig. 7.

²⁴See ROMANO 2005, p. 21, fig. 3.

²⁵RAVANELLI GUIDOTTI, 1985, p. 55.

²⁶See LEONI, 2007, p. 65.

²⁷SERRA 1930, p. 15.

²⁸See CORBARA 1973.

²⁹*Ibidem*, p. 66.

³⁰See MONTEVECCHI 1992.

³¹CORBARA 1973, p. 68.

³²SERRA, 1934, p. 466.

³³Thanks to the research of Teresa Esposito who I thank for her cooperation, it is known that as early as the mid-nineteenth century, the work had already been moved to the crypt of the Cappella del Crocifisso.

³⁴CORBARA 1973, p. 68.

³⁵See TEMPESTINI 1999; CASTRI, 2004. As an example of the diffusion of this kind of devotional sculpture, the work of Northern artists or local ones under their influence, there is an unpublished Vesperbild, made of sandstone for the Church of S. Agostino in Mondolfo. I thank Alessandro Marchi for allowing me to publish the Vesperbild in polychrome terracotta from the Church of S. Agata in S. Agata Feltria and restored by the Soprintendenza per I Beni Storico Artistici delle Marche under his direction.

³⁶See BOJANI 1993.

Recognizable by the halo that dominates his complex headdress, Joseph of Arimathea is wearing expensive clothing, according to the tradition of the Gospels which makes him a wealthy member of the Sanhedrin. The sumptuousness of the painted details of his garments bring to mind the Madonna and Child in the Musei Civici, Pesaro³⁷, but the closest comparison is with the clothing of the Lamentation in the Metropolitan Museum, New York, demonstrating a particular desire of the anonymous artist to reproduce contemporary textiles of Tuscan and Venetian manufacture. The quasi-pictorial treatment, allied to the severe modelling of the figures, cannot be considered random, but useful in forming an overall iconography of the scene. Thus, thanks to a masterful restoration after the disastrous mutilation during the Second World War³⁸, it is now possible to be struck by the floral, vegetal and geometric designs of the drapery exemplified by pomegranates, pine cones and thistle flowers³⁹.

While the Ancona Lamentation is indebted to Northern European figurative art for a certain stylistic and compositional harmony, probably mediated by knowledgeable modellers from the Romagna, an equal contribution could be attributed to Ancona itself, being a privileged place for trade and commerce at the end of the 15th century, 'fucina aperta alle contaminazioni dei linguaggi e ad influenze diverse'⁴⁰. Ancona in that period saw the formation of notable artistic personalities, such as among others, the painter Nicola di Maestro Antonio who helped to popularize the image of this Adriatic port as a veritable melting pot of ideas for artists not only local but from Venice in particular as well as overseas. A vivid example of this artistic culture is his altarpiece with Saints and the Annunciation, commissioned by Don Filippo Corsi, Benedictine abbot of S. Maria di Piazza in Montenovio, a village now known as Ostra Vetere⁴¹.

And it is in this small town just inland from Ancona, in the Apennine foothills behind Senigallia, where another two maiolica masterpieces are to be found, a Nativity and a Lamentation. As if they were precious stones, these two sculptures were destined to be embedded in the wall to reflect the glow of the candles, glimmering in the dark and evoking a mystical atmosphere inside the chapel where they were kept.

³⁷See VON FALKE, 1907, p. 167.

³⁸Restoration by Andrea Pierleoni, Urbino.

³⁹CIATTI 1984, p. 128.

⁴⁰DE MARCHI 2008, p. 16.

⁴¹See MAZZALUPI 2008, pp. 264-265, fig. 20.

⁴²CURZI, p. 10-11.

⁴³See SERRA, 1934, p. 465.

⁴⁴See CORBARA 1973.

Today, however, one can only imagine the spiritual atmosphere that would have welcomed the faithful to prayer; for reasons of conservation they have been transferred to the local museum and removed from the ancient Chiesa del Crocefisso which had preserved them for centuries. This small chapel had been erected in the 15th century just outside the walls of Ostra Vetere, to contain a fresco of the Crucifixion, but the continuing veneration of this image led to the expansion of the building and the commissioning of a series of votive murals in the 1460's and 70's⁴².

Although the first mention of these two relief panels was made by Luigi Serra in 1934⁴³, the publication of two more complete images by Antonio Corbara⁴⁴, enable us to identify with greater accuracy their previous situation (Figs. 7-8), standing in front of those frescoes that depict the same subject.

It is reasonable to wonder if these panels were actually made to be free-standing rather than set into a wall. There is no trace of mortar or cement on the back⁴⁵ indicating that they had been attached to a wall, as there is on other similar works, supporting the hypothesis that the small size of these particular objects meant that they could be moved about easily. In support of this it is interesting to note that the maiolica sculpture of the Nativity in the collections of Hearst Castle, San Simeon, has a geometric lozenge pattern on the outside walls of the enclosing niche, suggesting that a side view was possible.

Unfortunately the 1627 and 1783 inventories of the Diocese, while following the recommended highly detailed formula, do not make any mention of the two precious sculptures, which seem to be the only examples conceived as a pair. Given that depictions of the Lamentation were often placed in abutment with images of the Nativity and that these subjects were dear to Franciscan sensibility, it is possible that the monastic community of San Francesco⁴⁶ in Ostra Vetere had some hand in their diffusion, a common occurrence in the Marche⁴⁷ (fig. 9). Apart from the chapels of the mendicant orders, especially the Franciscans, lay confraternities as well as local shrines and parish churches would have been the usual destination of such works⁴⁸.

⁴⁵The back of the Lamentation panel is unusual for being glazed, with traces of enamel applied along the joints and cracks before the first firing.

⁴⁶See MANCINELLI.

⁴⁷See BOJANI, 2000; TONTI-BARTOLUCCI 2008. It may be important to remember that Guidobaldo da Montefeltro granted the use of the underground rooms of the Cathedral of Urbino to the Compagnia del Crocefisso which today houses a monumental terracotta Lamentation. See VALAZZI 2001.

⁴⁸GENTILINI 1991, p. 14. Please refer to this fundamental text for the literature devoted to the iconography of the Pietà in Tuscany.

The Lamentation relief can be considered an extremely important document, bearing as it does the arms of the house of Montefeltro⁴⁹ in the centre of the catafalque bearing the body of Christ (fig. 10). Considering that Guidobaldo di Montefeltro died on the 11th April 1508, 'Last of the illustrious lineage of the Montefeltro' and that on the 14th April 1508, Francesco Maria della Rovere, his nephew, legally succeeded him as Duke of Urbino and Lord of all the lands and castles of the territory of Senigallia⁵⁰, the ducal coat of arms can be seen as the terminus ante quem for establishing the chronology of the work.

It is useful to examine the rare decorative elements used by the anonymous sculptor in an attempt to capture the individual style of his workshop. In particular, the refined candelabra decoration, with masks, in dark blue tones on an intense ochre background that runs along the front bezel, finds parallels in the contemporary vascular production from the area of Pesaro and Urbino⁵¹, thus highlighting a similar decorative language with origins in the area of the Marche.

While this design is comparable with architectural ornament painted on the tile panel of the Virgin Enthroned surrounded by Saints in the Victoria and Albert Museum, London⁵² (fig. 11), the closeness of other decorative elements, such as those on the base of the Pietà in the Museo Internazionale della Ceramica, Faenza, and on the throne of the Virgin and Child from the British Museum in London, is equally obvious. The other relief in Ostra Vetere, depicting the Nativity, bears a clear relationship with a very similar work in a private collection⁵³ and on display in this exhibition. Both pieces are laid out in horizontal planes and the difference in perspective and size of the figures indicates the chronologically distinct moments of the story that begins with the Annunciation to the shepherds in the upper register, articulated in the inscription that runs around the frame: 'DIXIT ANGELUS AD PASTORES announcement VOBIS GAUDIUM MAGNUM Q[UIA] NATUS EST VOBIS ODIE SALVATOR MONDI'⁵⁴.

⁴⁹CECCARELLI 2002, p. 30.

⁵⁰Ibidem, p. 107.

⁵¹Certain pictorial details, for example the masks, as well as the colours, are precise comparisons with ceramic fragments coming from Pesaro (See BERARDI 1984, p. 278; PICCIOLI 2000; CIARONI 2004; WILSON 2005), from Fano (see PAOLINELLI 2003, PAOLINELLI 2008B) and from Urbino (See PAOLINELLI 2010; PAOLINELLI 2011B).

⁵²RACKHAM 1940, p. 46, n. 156.

⁵³See PAOLINELLI 2012A.

⁵⁴Despite some linguistic invention the text is taken from the passage in the Gospels: 'The angel said to the shepherds: I announce to you good tidings of great joy, because here today is born to you the saviour of the world' (Luke Gospel II, 8-20).

It has become a cultural necessity for the Nativity to be set in a cave⁵⁵ and here the setting is characterized by rocky outcrops rendered with deep, vividly coloured fissures, while the shrubs with their alveolar leaves appear to have become a structural support in themselves.

Mary and Joseph are portrayed traditionally in a realistic manner and great importance is given to the animals that stand over the manger of the Child, which can either be moulded in basketlike form or simply painted in. Comparison with the other nativity reliefs highlights how the artist always interprets the subject in a novel way, enriching the scene with landscape details as in the Nativity in Wawel Castle or by the addition of architectural elements such as the door of the barn in the Nativity in Hartford.

Evidence shows that the iconography of this popular subject⁵⁶ was spread throughout Central⁵⁷ and Southern Italy⁵⁸ through the network of Franciscan convents, often in monumental displays reinterpreted according to the local pictorial style (Figs. 12, 13).

In the sculptural groups mentioned so far, the arched niche-like structure is a complex construction. For example, the Nativity in Brisighella⁵⁹ and that in London were made in 'a double cell structure pierced by circular apertures with bars of reinforcement on the sides'⁶⁰ in order to avoid breakage during firing.

⁵⁵PAPA 2007, p. 81.

⁵⁶To date there are fourteen known depictions of the Nativity of the this type: six in private collections, one in Wawel Castle in Krakow, one in Hearst Castle in San Simeon, one in Palazzo Madama, Turin, one in the Museo Internazionale della Ceramica, Faenza, one in the Museo diocesano di Faenza from Brisighella, one in the Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford, one in the Museo Civico Parrocchiale di Ostra Vetere and an Adoration of the Magi in the Victoria and Albert Museum in London.

⁵⁷It is probable that the monumental terracotta Nativity scene in the Church of San Francesco in Leonessa (RI), created around 1501 by Abruzzese sculptors from the circle of Paolo Aquilano, became one of the favoured models for this iconography: See CONSONI 1991. In the Marche anonymous sculptors were able to reinterpret the subject of the Nativity under the influence of the Tuscan school of the Della Robbia. See BARUCCA 2007, p. 177, fig. 52.

⁵⁸Especially in Puglia this tradition spread thanks to several artists including among others, Nuzzo Barba and Stefano da Putignano, creating monumental stone statues and terracottas. See GELAO-TRAGNI 1992.

⁵⁹This important work, unglazed and cold decorated, is considered fundamental as it is probably the only work with a known provenance, commissioned for the Franciscan Church of Zattaglia near Brisighella, attesting to a possible origin in the Faenza area for the group of sculptures that are the subject of this study.

Moreover it is evident that, 'during the modelling of work of a certain size the main body should be broken up as much as possible to favour the complete drying out and firing of the clay, limiting the formation of pockets of air and moisture that could cause an explosion in the kiln... emptying and carving out the clay with knives or tools with a curved blade, an operation that typically takes place when the clay begins to dry and firm up acquiring that consistency that potters define as leather-hard'⁶¹. Examining the Ostra Vetere sculptures, it is evident that some parts have been reduced by cutting tools, but also, as can be seen in the Lamentation, certain areas have been filled with lumps of clay moulded into the surface. It is yet to be established if any pieces were created with the help of a mould⁶². With this in mind, the publication in this catalogue of the photographs of the back of the majority of the works should help to give a better understanding of the methods of construction⁶³, in some ways reminiscent of sculptural techniques but more pertinently to those in use in pottery workshops.

The works so far mentioned have significant points of comparison with various examples of free-standing maiolica models of the Madonna and Child. The prime example in the Marche, and one of the rare pieces still to be found in Italy, is the maiolica statue of the Madonna and Child in the Museo Civico, Pesaro⁶⁴. Some scholars have considered it to have been produced in Pesaro, with a provenance from the local Congregazione di Carità⁶⁵ and having certain decorative details in common with the contemporary pottery production excavated there⁶⁶. Even though the history of the thriving late 15th century ceramic production in Pesaro under the Sforza has been consolidated in recent years⁶⁷, the most favourable aspect for a Pesarese origin is that 'geographical factor' already mentioned by Paride Berardi. Indeed, in addition to the Madonna and Child, there are other works of the same type with a historical provenance to Pesaro, such as the sculpture of the Virgin and Child once in the Kunstgewerbemuseum, Berlin that was acquired in Pesaro in 1885⁶⁸ or the Nativity panel and frieze⁶⁹ from a church in Misano Adriatico⁷⁰, a few miles from Pesaro and now lost.

⁶⁰RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 222.

⁶¹GENTILINI 1996, p. 79.

⁶²LIVERANI 1960, p. 58.

⁶³For more complex works of larger size, the structure is supported by struts of clay.

⁶⁴GIARDINI 1996, p. 33, n. 41.

⁶⁵See LUCHETTI 2013.

⁶⁶See BERARDI 1984, p. 214.

⁶⁷See BOJANI 2008.

⁶⁸See HAUSMANN 1972, p. 147-149.

⁶⁹See GENNARI 1958.

Documentary evidence unfortunately does not help in this regard but does, in addition to emphasizing a healthy ceramic activity, also highlights the large number of potters from the Romagna, especially Faenza, having business dealings in the cultural milieu of Pesaro at the end of the Quattrocento⁷¹. So Pesaro and its surroundings can be regarded as a fertile ground where artists and artisans, from the northern plains as well as from across the mountains on the Tyrrhenian coast, could establish their workshops or at least bring their experience. Thus it can be seen that a common cultural language was created from the late 14th century that characterized 'the whole 'Malatesta' style of ceramic production, across the territories of the Romagna and the northern Marche'⁷², between Cesena, Rimini and Fano, and of which there is much artistic evidence⁷³.

If on the one hand there is overwhelming confirmation of the passage of artists from more northern regions to the coastal territory of the Marche, a place where 'pilgrims flocked from all over Europe to embark at Adriatic ports on the way to the Holy Land'⁷⁴, equal importance must be given to the influence of the Tuscan figurative tradition through the numerous works of the Della Robbia workshop⁷⁵ and others whose output in the Marche is as yet insufficiently researched such as the sculptors Pietro Torrigiano⁷⁶ and Michele da Firenze⁷⁷. The latter, documented in Pesaro in the mid-fifteenth century, is considered 'a very significant presence'⁷⁸ for the influence he had on the local artistic production of which there remain but few precious traces in Urbino production (fig. 14). Having demonstrated the cultural background that could lead to a Pesarese attribution for the Madonna and Child in the Musei Civici di Pesaro, there is an interesting comparison to be made with another, similar model, preserved in the Museum of Fine Arts, Boston⁷⁹.

⁷⁰Thanks to Riccardo Gresta for forwarding me his paper (in course of publication), which assumes that the frieze with quadripetal flower in the plaque can somehow be traced back to the heraldry of the Malatesta, lords of Rimini.

⁷¹ALBARELLI 1986, p. 721-727.

⁷²GARDELLI 2010, p. 7.

⁷³See PAOLINELLI 2011C.

⁷⁴See TEMPESTINI 2001.

⁷⁵See BARUCCA 2007.

⁷⁶See CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1983.

⁷⁷See BERARDI 2000.

⁷⁸MARCHI 2010, p. 35.

⁷⁹Thanks to Marietta Cambareri, curator of the Department of Decorative Arts, MFA, Boston, for her invaluable cooperation and for allowing me to directly view the work during restoration.

This work, once in the Pflueger collection, has always been thought to belong to the *corpus* of these fifteenth century maiolica sculptures especially for the ornateness of the robes and the modelling of the late Gothic features. But the presence of the date '1551' inside the hollow glazed base, is disconcertingly late for the style of all the other known pieces. Thanks to the collaboration of Marietta Cambareri from the MFA, a visual analysis of the work does not seem to arouse any misgivings from a material, technical or decorative point of view. However given the current state of conservation it is possible future diagnostic investigation and restoration may be able to find additional useful data for research. The fluid hand with which the date is painted would appear to dispel any doubt about a possible error of transcription and it seems unlikely that 'you may be able to read it differently'⁸⁰. However it should be noted that some pieces from the period do bear dates which have been misrepresented by the potter, who was often illiterate⁸¹, thus creating anomalous dates⁸². So if the date can be proved relevant to the work, it still remains to be seen why in the middle of the sixteenth century an object was made in such an outdated style. It is difficult to find a reasonable answer, but if the sculpture in Pesaro is considered the older for the motives already mentioned, it is possible that it was the model from which the Boston one was taken⁸³. It was not particularly unusual in this period for copies to be made from casts or moulds⁸⁴, especially of objects of a religious character, as demonstrated by various fragments found in the Urbino district⁸⁵ (Figs. 15, 16).

In fact it is known that many artists of the fifteenth century 'made extensive use of moulded forms, both as a way to reduce the time and cost of production without impacting on the quality, and for technical reasons related to the need for the faithful duplication of an original (because of particular success, lack of access,

because it was perishable, or even because it was taken from life), as indicated by the client or the habit of the workshop'⁸⁶.

The evidence of a possible client for the Madonna and Child in Boston may still further corroborate the hypothesis that this work was created in a workshop in the Duchy of Urbino.

Thus it is worthwhile paying close attention to the monogram that appears above the date inside the base of the sculpture (fig. 17). At first glance the monogram seems to be part of that series of commercial and religious symbols, or family sigils, signifying membership of a secular or ecclesiastical organisation or corporation⁸⁷. The same symbol reversed is found on two maiolica pieces in the Musei Civici, Pesaro described by John Mallett with precise analysis⁸⁸ (figs. 18, 19). This still leaves the problem of deciphering the letters 'F A' preceding the date and which Marietta Cambareri cautiously suggests may indicate Faenza, if it is accepted that the pieces so far discussed may have been made there⁸⁹. It is however also possible to believe that the Boston Madonna and Child was taken from the Pesaro model, as an object of private devotion⁹⁰ for a commission in the Duchy of Urbino, explaining the anonymous symbol. In support of this interpretation is the 'LO' monogram, prominently inscribed on the base of the Madonna and Child in the Gardiner Museum in Toronto, which is yet to be identified but has been tentatively attributed to a family from Pesaro⁹¹ (fig. 20). Another large sculptural work in the Musei Civici, Pesaro is a Madonna praying to the Christ Child⁹², prob-

⁸⁷See PAOLINELLI 2013.

⁸⁸On the flip side the Basin of Apollo brings an acronym of uncertain significance that looks like a 'A' surmounted by a cross perhaps a sign of belonging rather than a signature of the artist or brand of the shop. The same acronym, perhaps the sign of a pharmacy, also appears on a vase in the Civic Museums of Pesaro. The person charged over the basin makes it unlikely that the idea that pharmacy has been part of a monastery, and the decoration on the vase suggests a fruit container preserves rather than medicine. But as the Basin and the vessel were together in the Mazza Collection at the dawn of modern collectibles, it seems possible that both came from a family of Marche then inherited from the first owner', MALLETT 2002, p. 88.

⁸⁹Refer to the specific entry by Marietta Cambareri.

⁹⁰For the production of engraved plaques made for private devotion in the area of Urbino, see PAOLINELLI 2012b.

⁹¹Thanks to Karine Tsoumis of the Gardiner Museum, who found a note from the archive relevant to the Madonna and Child: 'The piece was purchased by George and Helen Gardiner from Kate Foster, August 25, 1980; from the family chapel of a Florentine family which sold this and many possessions in 1912 since when it has been in Switzerland; Most significant of these is a fragment of a bowl bearing a comparable monogram IOR which could belong to the Giordano family of Pesaro'.

⁹²See MANCINI DELLA CHIARA 1979, no. 239.

⁸⁰MALLETT 1974, p. 7.

⁸¹On working conditions within the ceramic workshop, see PAOLINELLI 2011A.

⁸²See the date '15001' inscribed on a floor tile of the Church of 'Piat-telletti' in Fano near Pesaro (See PAOLINELLI 2008A) and the date '1059' on one inkstand made in Colle Val d'Elsa and now in the Museo Internazionale della Ceramica, Faenza (see MARINI 2007).

⁸³A more careful analysis of the two works reveals there is a clear difference in colour of a part of the Virgin's cloak and the lack of enamelling inside the sculpture from Pesaro. In addition, the Boston sculpture is a few inches lower. The latter piece of information may not be sufficient to certify the direct derivation from the Pesaro model as the halos of both statues are the result of restoration.

⁸⁴Some plaster casts for small statuary attributable to the period 1480-1520 were found in the Palazzo Ducale of Urbino, see MONACCHI 1997.

⁸⁵See PAOLINELLI 2010, p. 63.

⁸⁶GENTILINI 1996, p. 97.

ably dating from a little later⁹³ and attesting to a local production linked to the cult of Mary and the Nativity. An interesting document in this context is the will of the potter Giacomo Ciarlatini of Pesaro, written in 1477, in which he arranges for a Nativity to be made for the chapel of Santa Monica: 'item oltre la perdita casa lasxio de li mie bene che s'aritroverano sia speso per ditto chapella di Santa Monicha in paramenti... fiorini 50... item lasxio che de la mia eredità e de bene sia meso el persepio in la dita chapella dopento e dornato... factum fuit testamentum predictum m. Iacobum Ciarlatini boccalarium civem Pisauri'⁹⁴. Just as it is evocative to imagine this painted and decorated scene 'persepio... dopento e dornato', probably made of fired clay, equally compelling is the idea that the sculpture in the Musei Civici, lacking the figures of St. Joseph and the animals, may have once been a devotional piece commissioned by a noble family in the town.

Notwithstanding the preceding discussion about this maiolica sculpture in the Marche and with thanks also to the scientific research carried out by Maria Letizia Amadori, it is still necessary to find any additional information that may shed light on the workshop which was responsible⁹⁵. The differences in the clay used for different sculptures could point to various supply sources and the execution of individual works in situ. It is possible to believe that there were a number of members of the same workshop that operated in an itinerant manner with an original style influenced by both the Romagna and the Marche, within a wide time-frame from the last quarter of the 15th century into the first decades of the 16th. In the case of a family workshop, there would have been the transfer of models and methods across the generations⁹⁶.

The area in which these artists worked was an ideal environment to make the most of the potter's art, having two established centres of grand ceramic tradition, Pesaro and Faenza. Certainly in the Marche the tradition of maiolica sculpture presents even older examples;

already in 1423 small glazed statues⁹⁷ were proudly displayed on the facade of the Oratorio di Santa Monica in Fermo, testimony that the Adriatic coast of the Marche also knew how to develop a unique ceramic figurative language in the late Gothic tradition⁹⁸.

Although there is no reliable evidence of an anonymous itinerant workshop that operated between Romagna and Marche at the end of the fifteenth century, it is true that a significant cultural heritage exists in the areas where it may have operated.

The pottery workshops of Faenza in particular were able to reinterpret certain stylistic elements in developing small sculptural objects, 'consisting mostly of religious subjects, ... characterized by simplified compositions and rough execution, such as to qualify them as unsophisticated 'industrial objects'. In addition, these pieces were often designed for a functional purpose, frequently being used as inkwells⁹⁹. In previous studies¹⁰⁰ and again with new evidence in this volume, Carmen Ravanelli Guidotti has masterfully shown how the phenomenon of 'piccola scultura' was one of the main activities of many workshops in Faenza. Although often characterized by models in series, the sculptural output of the first half of the 16th century included many small works of art including some unusual nativity scenes with a cupola¹⁰¹ (fig. 21), a rare example of which is presented here¹⁰². While this tradition in Faenza is well documented, the same cannot be said for the Marche where there is not such a bounty of archaeological evidence. Nevertheless long before the grand period in Urbino towards the end of the sixteenth century, sporadic sculptural works can be found often characterized by a vibrant colour scheme but still lacking a secure attribution¹⁰³ (fig. 22). So to conclude the exhibition is an unusual sculpture with St. Anthony Abbot and St. Paul the Hermit in which the rich, measured palette with its vivid enamels accentuates the lyrical nature of the scene and emphasises the devotional significance of the work, probably made in the Marche region in the second quarter of the sixteenth century.

⁹³Gian Carlo Bojani described this sculpture as a work from the second half of the 16th century with links to the Patanazzi workshop, perhaps because of the painterly look with realistically shaded flesh tones, but stylistic analysis, for instance of the rigidity of the drapery, would seem to indicate that the work can not be later than the first quarter of the sixteenth century. See BOJANI 2000, p. 18.

⁹⁴ALBARELLI 1986, p. 93.

⁹⁵Thanks to Maria Letizia Amadori of the University of Urbino.

⁹⁶MARCHI 2010, p. 43.

⁹⁷See ERMETI 1997, p. 27.

⁹⁸See DAL POGGETTO 1998.

⁹⁹BORMAND 2009, p. 122.

¹⁰⁰I would like to thank Carmen Ravanelli Guidotti for her valuable contribution to this catalogue which is the realization of an initiative which has taken far too long to see the light of day. See RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 230-235.

¹⁰¹See CERAMICANTICA 1992, p. 5.

¹⁰²See FAENZA 2000, p. 75; MAGNANI 2000, p. 62.

¹⁰³See. STRINGA 2011, pp. 203, 278, n. 451.

opere
in mostra

Natività

Anonimo plastificatore, Romagna (Faenza) o Marche
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.
Maiolica, h 55 cm x 39 cm
Londra, collezione privata

La targa centinata e ad alto rilievo che si presenta per la prima volta in Italia raffigura la *Natività*. Già Collezione Vincenot, andò all'incanto a Parigi nel 1891 (attribuita ad Urbino) e poi passò alla collezione Fritz Alfred Wilhelm Ziegler di Vancouver. L'opera raffigura, secondo i rigidi stilemi tardo quattrocenteschi, due composizioni che 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 della targa la scena pastorale si presenta ben definita nei dettagli mostrando un pastore accovacciato a terra intento a stringere a sé una cornamusa. Sullo sfondo si affrontano una falce di luna ed 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 targa. Risulta singolare il cuneo che si innesta al centro dello spazio celeste, probabile alloggiamento di un angelo annunciatore. La scritta che compare nel cartiglio sul bordo è un'indicazione palese del messaggio evangelico: "DIXIT ANGELUS AD PASTORES NUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM Q[UIA] NA]TUS EST VOBIS ODIE SALVATOR MONDI" (Disse l'angelo ai pastori: vi annuncio una grande gioia perché oggi vi è nato il salvatore del mondo; Vangelo di Luca II, 8-20). Ai lati del cartiglio si sviluppa una decorazione accessoria, realizzata da un nastro uncinato ritorto su se stesso e reso in modo prospettico. Questo decoro lo si ritrova anche con soluzioni più corsive o cromaticamente più languide in alcune ceramiche coeve sia di ambito faentino che marchigiano. Il paesaggio roccioso è caratterizzato da tagli netti e spigolosi, cangianti nei toni giallognoli e azzurrati degli spessori. La Vergine inginocchiata, con gesto premonitore incrocia le braccia di fronte al figlio, mentre Giuseppe, piegato sulla gamba destra, sembra quasi sollevare la mano sinistra in atto benediciente. Sul retro la superficie convessa è lavorata a doppia intercapedine, forata e sostenuta da cordonature di rinforzo.

Claudio Paolinelli

Bibliografia / References:
DAL CARLO 2009, p. 46; THORNTON-WILSON 2009, p. 359; PAOLINELLI 2012A, p. 13.

Nativity

Anonymous modeller, Romagna (Faenza) or Marche
End of 15th cent. / beginning of 16th cent.
Maiolica, h 55 cm x 39 cm
London, private collection

This Nativity high relief plaque with bending is now for the first time in Italy. This valuable maiolica comes from the Vincenot collection, it was auctioned in Paris in 1891 (ascribed to Urbino), and later included in the Fritz Alfred Wilhelm Ziegler collection of Vancouver.

This almost intact work - referring to the strict stylistic features typical of the late 15th century - depicts from top to bottom two sequential scenes according to the traditional descriptive style: the announcement to the shepherds first, and the birth of the Baby Jesus then. In the top section of this plaque, the bucolic scene shows well defined details, with a shepherd squatted down with his bagpipe watching the flocks grazing on turfy cliffs. In the background, the crescent confronts in the clear sky with the bright sun, which stands between two trees. One of these trees, depicted in the round, supports the heavenly vault embodied by the plaque bending. An unusual wedge in the middle of the sky is to be seen at the basis of some rays; it probably hosts an announcing angel. The inscription on the cartouche along the perimeter of the plaque clearly states the evangelic message: 'DIXIT ANGELUS AD PASTORES NUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM Q[UIA] NA]TUS EST VOBIS ODIE SALVATOR MONDI' (The angel said to the shepherds: I bring you good news of great joy that will be for all the people, today a Saviour has been born to you; Luke, Gospel II, 8-20). At either side of the cartouche there's an accessory decoration of a twisted barbed ribbon seen in perspective. This decoration is also to be seen - yet in simpler versions or with duller colours - in some coeval ceramic works both in the area of Faenza and in the Marche region. The crib scene is squeezed in a cave-like niche, particularly powerful thanks to the neat and sharp edges of the rock, which depth is stressed by its yellowish to blued iridescent colours. The Virgin is on her knees and, with prophetic move, she folds her arms before her child, while Joseph, with his right leg bent, seems to be lifting his left hand in a blessing gesture. The convex surface on the back of this work has a double-air space, it has holes and it is reinforced by raised bands.

Translation by Ilaria Lucertini



Natività

Anonimo plasticatore, Marche
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec. (entro il 1508)
Maiolica, h 68 cm x 61 cm
Ostra Vetere, Museo Civico Parrocchiale
Già Chiesa del Santissimo Crocifisso

La targa plasticata raffigurante la Natività da Ostra Vetere si caratterizza per la singolare disposizione dei piani prospettici disposti su due registri. In alto, al di sopra della cavità della grotta, si dispone la scena dell'Annunciazione in cui un angelo ad ali spiegate si volge ad un pastore che, tendendo la mano agli occhi come a proteggere lo sguardo dal bagliore della luce divina, resta accasciato su zolle erbose. Tutt'attorno si dispongono greggi di pecore, mentre due possenti arbusti sembrano sorreggere la volta celeste con i rami. A sottolineare tale raffigurazione un lungo cartiglio si svolge lungo la cornice esterna della *capsa* riportando il messaggio evangelico: "DIXIT ANGELUS AD PASTORES NUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM Q[UIA NA]TUS EST VOBIS ODIE SALVATOR MONDI" (Disse l'angelo ai pastori: vi annunzio una grande gioia perché oggi vi è nato il salvatore del mondo; Luca, Vangelo II, 8-20). Al di sotto dell'estradosso della grotta, in primo piano e con un maggior oggetto, la Sacra Famiglia è ritratta in meditazione. Mentre la Vergine e San Giuseppe ammirano il Figlio disteso in una greppia di vimini intrecciati, l'asinello, come a risarcire la distrazione del bue che fissa l'osservatore, avvicina il proprio muso al Bambino per scaldarlo. L'ambientazione circostante è caratterizzata da un fondale roccioso reso con tagli marcati evidenziati anche cromaticamente e sui quali si inseriscono sporadicamente piccoli ciuffi d'erba resi con veloci tratti paralleli. Le intense cromie ocra degli imponenti nimbi sono messe a contrasto con i toni blu scuro delle vesti, richiamando così il delicato decoro fitomorfo che corre sulle due lesene ai lati della scena. L'opera, pur frammentaria e con alcune lacune pittoriche, conserva inalterata la dimensione rarefatta ed intima del lieto evento. Sul retro sono evidenti i segni lasciati dall'artista per incavare la materia con una lama nelle zone di maggior spessore.

Claudio Paolinelli

Bibliografia / References:

SERRA 1934, p. 465; CORBARA 1973, p. 69, tav. XXXIII; MALLETT 1974, p. 6; RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 223; BOJANI 2000, p. 16; THORNTON-WILSON 2009, p. 359; CURZI 2011, p. 38; PAOLINELLI 2012A, p. 13.

Nativity

Anonymous modeller, Marche
End of 15th cent. / beginning of 16th cent. (until 1508)
Maiolica, h 68 cm x 61 cm
Ostra Vetere, Parish Civic Museum
Once Holy Cross Church

This shaped plaque in Ostra Vetere depicting a Nativity features an unusual two step perspective layout. The top section over the cave is the setting of the Annunciation: an angel with outstretched wings approaches a shepherd who, keeping up his hand as if protecting his eyes from the glow of divine light, is prostrated on turfs. Flocks are scattered all around, and two powerful shrubs seem to be supporting the heavenly vault with their branches. This scene is highlighted by the long cartouche along the outer frame of the *capsa* containing the evangelic message: 'DIXIT ANGELUS AD PASTORES NUNCIO VOBIS GAUDIUM MAGNUM Q[UIA NA]TUS EST VOBIS ODIE SALVATOR MONDI' (The angel said to the shepherds: I bring you good news of great joy that will be for all the people, today a Saviour has been born to you; Luke, Gospel II, 8-20). Under the cave extrados, the meditating Holy Family is in foreground and slightly overhanging. The Virgin and St. Joseph contemplate their Son lying in a braided wicker crib, and the ass moves its muzzle near the Baby to warm him up, while the ox is distractedly staring at the viewer.

The setting features a rocky background - obtained through neat edges stressed by colours - where fast parallel strokes indicate small isolated wisps of grass. The grand halo vivid ochre contrasts with the robe dark blue, matching the delicate plant-like decoration along the two pilasters at either side of the scene. This work, though fragmentary and with part of the picture missing, still maintains wholly unspoiled the rarefied and intimate atmosphere of the happy event. On the back of the plaque it's still possible to notice the signs the artist left when he removed the material from thicker areas using a blade.

Translation by Ilaria Lucertini



Natività

Anonimo plasticatore, Romagna (Faenza?)
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.
Maiolica, 35 cm x 39,6 cm (inv. 3900)
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche

La targa con *Natività*, donata al Museo di Faenza nel 1951 da Charles Dameron, è modellata a bassorilievo e sul retro non invetriato presenta degli svuotamenti in corrispondenza dei rilievi più accentuati.

Entro una grotta dai profili taglienti, si svolge la sacra rappresentazione che vede Maria e Giuseppe assisi a contemplare il Bambino disteso su di un giaciglio di paglia. Il pannello plastico trova confronti con altro di ugual soggetto conservato a Palazzo Madama di Torino non solo per essere lavorato a bassorilievo ma anche per alcuni dettagli stilistici ed iconografici. In particolare il gruppo centrale del Bambino con l'asino e il bue, come evidenziato da Carmen Ravanelli Guidotti, presenta la medesima disposizione delle figure.

Come in altri esemplari usciti probabilmente dalla medesima bottega, il contesto paesaggistico rivela un'accurata modellazione nel rendere le rocce a scaglie e le pieghe dei panneggi. Altrettanta cura è dimostrata per la stesura delle cromie, intense e vivaci, sapientemente dosate per mettere in risalto anche in modo contrastante, le singole parti in oggetto.

Claudio Paolinelli

Nativity

Anonymous modeller, Romagna (Faenza?)
End of 15th cent. / beginning of 16th cent.
Maiolica, 35 cm x 39.6 cm (inv. 3900)
Faenza, International Museum of Ceramics

The Nativity plaque, donated to the Museum in Faenza by Charles Dameron in 1951, is a basso-rilievo. On its back, not glazed, it has empty spaces corresponding to its main rilievos.

The scene is set in a thin shaped cave, where the Virgin and Joseph sit looking at the Child lying on a straw bed. This plastic plaque calls to mind another one contained in Palazzo Madama in Turin: both are basso-rilievos and show similar stylistic and iconographic details. Specifically, as noted by Carmen Ravanelli Guidotti, the central group of figures - i.e. the Child, the ass and the ox - has the same layout.

Similarly to other pieces allegedly made in the same workshop, the environment reproduces accurate details, as rock flakes and pleated drapes. The same accuracy is showed in the painted colours, vivid and bright, and skilfully distributed, sometimes contrasting to highlight the overhang elements.

Translation by Ilaria Lucertini

Bibliografia / References:

RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 228-229; BOJANI 1993, p. 187;
CECCHETTI 2000, p. 167; THORNTON-WILSON 2009, p. 359;
PAOLINELLI 2012A, p. 15.



Vergine adorante

Anonimo plastificatore, Romagna (Faenza?) o Marche
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.
Maiolica, h 39 cm x 30 cm
Renazzo, collezione privata

Il grande frammento di plastica maiolicata, pur nella sua mutila condizione che non permette una lettura complessiva della targa originaria, mantiene tutto il fascino dell'opera devozionale e s'impone subito al riguardante con una notevole efficacia. La figura intera della Vergine, genuflessa in adorazione con le mani giunte (inserite con un magistrale restauro) faceva parte di una ben più complessa raffigurazione presepiale. Restano evidenti le connotazioni tipiche delle opere coeve attribuite alla stessa bottega, quali il possente nimbo aggettante e l'albero con foglie a scaglie realizzato anche come sostegno strutturale. In quest'opera, l'anonimo plastificatore ha raggiunto livelli qualitativi non indifferenti sia nel modellato, donando alla Vergine lineamenti elegantissimi, sia nella materia pittorica, distribuendo sul manto 'sculpto' ampie pennellate di blu cobalto. Le dimensioni rilevanti della figura mariana non trovano parallelismi nei modelli di Natività presi a confronto, dando la possibilità solo di immaginare un'opera originaria di notevole impatto. Sul retro sono visibili gli svuotamenti materici realizzati negli spessori e la struttura a doppia intercapedine realizzata per evitare rotture in cottura.

Claudio Paolinelli

Adoring Virgin

Anonymous modeller, Romagna (Faenza?) or Marche
End of 15th cent. / beginning of 16th cent.
Maiolica, h 39 cm x 30 cm
Renazzo, private collection

Despite it's not possible to identify the whole original plaque, yet this large fragment of maiolica plastic maintains the charm of the entire devotional work, and it has great impact on the observer.

The whole figure of the Virgin - on bended knees in adoration with joined hands (added through a skilful restoration work) - was part of a much more complex crib scene. It's still possible to notice the typical features of coeval works ascribed to the same workshop, such as the powerful prominent halo and the tree with scale leaves, also serving as support for the structure. In this work, the anonymous modeller reached high levels both in modelling itself - giving the Virgin very elegant features - and in the pictorial technique - distributing large cobalt blue strokes on the 'carved' mantle.

The large size of this Virgin's figure has no similarity with other Nativity models used to make comparisons, suggesting the original work had to be really astonishing. On the back of this fragment it's possible to notice the smart techniques used: material was removed in correspondence with greater thicknesses, and a double-air space was provided to avoid any cracking during firing.

Translation by Ilaria Lucertini

Bibliografia / References:

FAENZA 2000, p. 63; THORNTON-WILSON 2009, p. 359.



Madonna adorante il Bambino

Anonimo plastificatore, Pesaro o Ducato di Urbino

Inizio del XVI sec.

Maiolica, h 87 cm x 85 cm

Pesaro, Musei Civici (inv. 3860)

Foto: per gentile concessione del Comune di Pesaro
Servizio Politiche dei Beni Culturali

Il gruppo plastico con *Madonna adorante il Bambino* dei Musei Civici di Pesaro risulta essere una dei gruppi plastici più imponenti e complessi tra quelli noti. Come per il grande *Compianto* del Metropolitan Museum of Art di New York, la struttura della composizione sacra prevede più figure aderenti tra di loro e si può supporre l'esistenza della figura di San Giuseppe alle spalle del Bambino e la presenza del bue e dell'asinello dietro alla mangiatoia, dove sono ancora presenti degli innesti in terracotta non invetriata.

Se il modellato del Bambino risulta rigido e con qualche incertezza, la figura della Madonna è invece regale nella sua ieratica contemplazione, avvolta da un manto blu cosparso di stelle che sembra piegarsi al peso della materia.

L'elegante copricapo che cinge la testa della Vergine richiama le acconciature delle nobili dame dell'epoca e trova un puntuale confronto con la Vergine della *Natività* conservata all'Hearst Castle di San Simeon. L'intero gruppo plastico, sostenuto da una struttura portante realizzata con lastre di rinforzo, è stato modellato su di un falso piano inclinato per poter permetterne una miglior visione d'insieme.

Claudio Paolinelli

The Virgin adoring the Child

Anonymous modeller, Pesaro or Dukedom of Urbino

Beginning of the 16th cent.

Maiolica, h 87 cm x 85 cm

Pesaro, Civic Museums (inv. 3860)

The plastic group of *The Virgin adoring the Child* at the Civic Museums in Pesaro is one of the largest and most complex pieces among the works of the same kind we know. As in the large *Lamentation* at the Metropolitan in New York, the sacred scene layout has multiple figures touching each other; it's possible to assume the presence both of St. Joseph behind the Child and of the ox and the ass behind the crib, where some unglazed terracotta joints are still visible.

The Child modelling is stiff and somehow hesitating, whereas the Virgin's figure is queenly in her solemn contemplation, wrapped in a blue, star-dotted mantle that seems to be bending under the material weight.

The elegant headdress crowning the head of the Virgin reminds the hairstyle of noble ladies at the time, and it is similar to the one of the Virgin in the *Nativity* at Hearst Castle in San Simeon. The whole plastic group, supported by a framework and reinforced with some sheets, rests on a false sloping plane offering a better overall view.

Translation by Ilaria Lucertini

Bibliografia / References:

MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 239; GIARDINI 1996, p. 21;
BOJANI 2000, p. 18.



Compianto

Anonimo plasticatore, Marche
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec. (entro il 1508)
Maiolica, h 69 cm x 60 cm
Ostra Vetere, Museo Civico Parrocchiale
Già Chiesa del Santissimo Crocifisso

La targa plasticata con *Compianto* su Cristo morto da Ostra Vetere è sicuramente da considerarsi l'opera di questo genere più importante dal punto di vista storico. Infatti la presenza dello stemma dei Montefeltro sul catafalco del Cristo è l'elemento di maggior interesse in quanto oltre a determinare la datazione dell'opera (entro il 1508), permette di individuarne con una certa sicurezza la committenza. Pensare ad una qualche relazione con il casato dei Montefeltro di Urbino, contribuisce a circoscrivere anche l'ambiente culturale nel quale l'anonimo artista doveva operare. L'autore della pregevole maiolica dimostra anche di avere una certa sensibilità per il decorativismo, inserendo lungo la cornice della *capsa* un elegante motivo a candelabre e mascheroni, confrontabile con le coeve produzioni vascolari del territorio marchigiano. L'intera scena vede attorno al Cristo morto una serrata schiera di personaggi in cui si possono riconoscere: Giuseppe d'Arimatea, Giovanni Evangelista, Maria di Cleofa, la Vergine Maria, Maria Maddalena, Maria Salomè e Nicodemo. Tutti i protagonisti della rappresentazione sono raffigurati all'apice del dolore, evidenziato dalle lacrime che segnano le gote delle Marie e del Battista, in un'atmosfera drammatica accentuata dai toni bluastri del fondale in cui campeggia in lontananza un'èmile croce dipinta. Il *Compianto* di Ostra Vetere, sia per la ricchezza dei dettagli pittorici, sia per la composizione scenica del dramma della morte di Cristo, rappresenta uno degli esiti più alti della plastica maiolicata tardo quattrocentesca, unendo all'abilità tecnica di esecuzione il preciso compito di coinvolgere i fedeli nel dolore e nel pianto. Il retro dell'opera completamente invetriato mostra le consuete bucatore realizzate per alleggerire gli spessori. Inoltre all'interno delle alveolature si possono riconoscere piccole masse di argilla inserite a pressione a dimostrazione dell'ausilio di stampi per la realizzazione di alcune parti.

Claudio Paolinelli

Bibliografia / References:

SERRA 1934, p. 465; CORBARA 1973, p. 69, tav. XXXIII; MALLET 1974, p. 6; GARDELLI 1986, p. 11; RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 223; BOJANI 2000, p. 16; THORNTON-WILSON 2009, p. 359; CURZI 2011, p. 38; PAOLINELLI 2012A, p. 13.

Lamentation

Anonymous modeller, Marche
End of 15th cent. / beginning of 16th cent. (until 1508)
Maiolica, h 69 cm x 60 cm
Ostra Vetere, Parish Civic Museum
Once Holy Cross Church

From the historical point of view, the shaped plaque of Ostra Vetere depicting the Lamentation for Christ's death can definitely be considered the most important work in its genre. The Montefeltro family's coat of arms on Christ's cataphalque is indeed the most interesting element, as it helps identifying the dating of the work (until 1508) and it suggests with some confidence the purchaser of this work. If we assume this plaque had some kind of relationship with the Montefeltro family of Urbino, it is easier to define the cultural environment the anonymous artist would operate in. The author of this exquisite maiolica shows he is also a good decorator: he added an elegant pattern with candelabra and masks along the frame of the *capsa*, feature that matches the coeval vase production of the Marche regional area. Even though some of the glaze is missing, the whole work can be admired globally. The dead Christ is surrounded by a solid crowd, where it is possible to identify: Joseph of Arimathea, John the Evangelist, Mary of Cleophas, the Virgin Mary, Mary Magdalene, Mary Salome and Nicodemus. All the protagonists in this portrayal are deeply grieved; their feeling is highlighted by the tears rolling down the cheeks of the Marys and the Baptist, in a tragic atmosphere stressed by the bluish colours in the background where, in the distance, it's possible to spot a small painted cross.

The Ostra Vetere Lamentation - with its wealth of painted details and the tragic scene layout of Christ's death - is one of the best examples of maiolica plastic in the late 15th century, as it combines an excellent painting technique with the task of engaging worshippers in grief and tears. The back of this plaque - completely glazed - features the usual wholes created to reduce depth, and its first firing cracking shows some glaze drippings. In its back hollows it's possible to notice that some small clay agglomerates were pushed inside, indicating that some of its parts were created using casts.

Translation by Ilaria Lucertini



Compianto

Anonimo plastificatore, Marche o Romagna (Faenza?)
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.
Maiolica, h. 71 cm x 68 cm
Ancona, Museo Diocesano 'Cesare Recanatini'
Già Duomo di San Ciriaco

Il *Compianto* in maiolica del Museo Diocesano di Ancona proviene dalla Cripta del Crocifisso, meglio nota come Cripta delle Lacrime, del Duomo di Ancona.

Durante i bombardamenti occorsi tra il 1943 e il 1944, l'opera era stata ridotta in molteplici frammenti. Dal 2003, grazie al magistrale intervento di ricomposizione attuato dal Maestro Andrea Pierleoni di Urbino, è di nuovo possibile una lettura complessiva di questa interessante lastra a rilievo che risulta comunque priva della sua estremità superiore.

La scena, pervasa da una intensa carica emotiva, si sviluppa attorno al corpo di Cristo mollemente adagiato sulle ginocchia della Vergine, sostenuto alle due estremità da due eleganti figure da ritenersi, presumibilmente, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. Le pie donne, affrante dal dolore, assistono inerme al drammatico evento. L'atmosfera tragica è accentuata dalle lacrime che scorrono copiose sui volti di quest'ultime.

L'anonimo autore del *Compianto* anconetano dimostra di preferire cromie accese e squillanti dominate da due principali tonalità: il verde ramina e il blu cobalto.

Risulta, inoltre, evidente un'indiscutibile sensibilità per il decorativismo, basti osservare le tracce dei decori a velluto ancora oggi ravvisabili sulle vesti dei due personaggi maschili.

Allo stato attuale delle ricerche non è possibile riferire l'opera ad uno specifico ambito, pertanto risultano plausibili l'attribuzione marchigiano-romagnola come farebbero propendere alcune evidenze stilistiche.

Teresa Esposito

Lamentation

Anonymous modeller, Marche or Romagna (Faenza?)
End of 15th cent. / beginning of 16th cent.
Maiolica, h 71 cm x 68 cm
Ancona, Diocese Museum 'Cesare Recanatini'
From Cyriacus Cathedral

The maiolica Lamentation of the Ancona Diocese Museum comes from the Crucifix Crypt, better known as Tears Crypt, in the cathedral of Ancona.

During the bombings that hit the town in 1943 and 1944, this work was broken into pieces. In 2003 Master Andrea Pierleoni of Urbino skilfully reassembled this interesting rilievo plate, offering now a comprehensive view of the scene despite its top end is missing.

The scene, filled with emotion, is set around Christ's body: it lies gently on the Virgin's lap and it is held up at either end by two elegant figures, allegedly Joseph of Arimathea and Nicodemus. The three broken-hearted Marys look helpless at the tragic event.

Their grief is highlighted by the copious tears falling down their faces. The anonymous author of the Lamentation of Ancona shows his taste for bright colours, specially two main shades: copper green and cobalt blue. It's also clear he was a very good decorator: today it's still possible to contemplate the velvet embellishments on the men's robes.

To date, studies don't allow to refer this work back to a specific area; therefore, based on some stylistic features, the Marche-Romagna regions area seems to be the most likely area of origin.

Translation by Ilaria Lucertini

Bibliografia / References:

ARGNANI 1898, p. 133; VON FALKE 1907, p. 167; POSTI 1912, p. 55; RAGNINI 1920, p. 32; SERRA 1930; RACKHAM 1933, tav. VII; NATALUCCI 1940, p. 48; CORBARA 1973, pp. 66-68, tav. XXXII; THORNTON-WILSON 2009, p. 359.



Pietà

Anonimo plastificatore, Romagna

Fine del XV sec.

Maiolica, h 58 cm x 34 cm

Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche (inv. 17220)

La *Pietà* in maiolica del MIC di Faenza rappresenta una rarità nel panorama ceramico italiano di fine Quattrocento sia per la qualità materica che per il grande espressionismo dato dalla figura del Cristo. Il gruppo plastico rientra in quella serie di opere devozionali di matrice tedesca (*Vesperbild*) che si diffuse dal Nord Italia lungo tutta la costa adriatica. L'opera, già in collezione privata riminese, si caratterizza per le vibranti cromie che rendono ancor più vigorosa la torsione delle membra diafane del Cristo.

Particolare interesse rivestono le decorazioni che compaiono sui lati del trono in cui siede la Vergine. Infatti le semplici composizioni di foglie "classiche" su fondo ocre intenso che compaiono sullo scranno richiamano la coeva pittura vascolare dei territori marchigiano-romagnoli, adducendo così ulteriori elementi di contatto con le botteghe ceramiche attive tra Faenza e Pesaro sul finire del XV secolo.

Pietà

Anonymous modeller, Romagna

End of 15th cent.

Maiolica, h 58 cm x 34 cm

Faenza, International Museum of Ceramics (inv. 17220)

The maiolica *Pietà* of the International Museum of Ceramics in Faenza is a unique piece in the late 15th century Italian ceramics production, both for the quality of the materials used and the soulfulness expressed through Christ's image. This plastic group falls into the series of devotional works of German origin (*Vesperbild*) that spread from Northern Italy to the Adriatic coastline. This work, once included in a Rimini private collection, features bright colours highlighting the rotation of Christ's frail limbs.

The decorations at the sides of the Virgin's throne are particularly interesting. The chair simple 'classical' leaves compositions on intense ochre background recall the coeval vase painting typical area of the Marche and Romagna. This feature adds to the other similarities works produced in ceramics workshops in the area comprised between Faenza and Pesaro at the end of the 15th century.

Claudio Paolinelli

Translation by Ilaria Lucertini



Bibliografia / References:

BOJANI 1993, p. 187; RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 222.



Vesperbild

Anonimo plastificatore di ambito tedesco
Metà del XV sec.

Pietra arenaria con tracce di policromia, h 84 cm x 80 cm
Mondolfo, Chiesa di Santa Maria del Soccorso

Questo *Vesperbild* rappresenta una fra le più antiche testimonianze artistiche superstiti in territorio mondolfese. Risale infatti alla prima metà del Quattrocento, quando nell'Italia centro-orientale prese a diffondersi questa iconografia di origine nordica. La definizione di *Vesperbild*, letteralmente “immagine del Vespero”, deriva dall'uso di pregare il Cristo morto tra le braccia della Madre la sera del Venerdì Santo. Per l'esattezza quella mondolfese fa parte delle cosiddette Belle Pietà, evoluzione tardo-trecentesca del tema, in linea con quelle particolari declinazioni di “dolce stile” tipiche del Gotico internazionale: non più la rappresentazione di una madre affranta dal dolore che regge il corpo straziato del Cristo, ma l'immagine di un ultimo, intimo colloquio tra Madre e Figlio (cfr. CASTRI 2002). Sul volto della Vergine infatti, si può ancora leggere una espressione di pacata rassegnazione, le labbra serrate e tuttavia piegate in un accenno di dolente sorriso, mentre sorregge il corpo del Figlio morto, poggiato orizzontalmente sulle sue ginocchia, le mani raccolte ed incrociate sul grembo, il volto esanime rivolto verso i riguardanti. La lettura della nostra opera è sostenuta dal confronto con un *Vesperbild* dalla iconografia molto simile documentato presso la cattedrale di San Rufino ad Assisi (cfr. SANTUCCI 1999): le evidenti affinità tra le due sculture potrebbero suggerirne la derivazione da un modello comune, sebbene quella assisiata appaia più antica, per via dell'asprezza dei tratti del Cristo e della Vergine. Come nel gruppo della *Pietà* di San Rufino, anche la Madonna del *Vesperbild* mondolfese doveva avere la mano sinistra alzata davanti al petto, iconografia, questa, ben sviluppata nelle Marche, che ci riporta al Quattrocento inoltrato e all'opera di uno scultore itinerante di lontana formazione nordica o, più probabilmente, di maestranze locali che dalla ormai consolidata tradizione dei *Vesperbild* nordici hanno potuto trarre ispirazione.

Roberta Francolini

Bibliografia / References:
BERLUTI 2004, pp. 22-23.

Vesperbild

Anonymous modeller, German area
Half of 15th cent.

Sandstone with polychromy marks, h 84 cm x 80 cm
Mondolfo, Our Lady of Succour Church

This *Vesperbild* is one of the most ancient artistic examples surviving in the Municipality of Mondolfo territory. It dates back to the first half of the 15th century, when this northern European style started to become popular in central-eastern Italy. The name *Vesperbild* - literally ‘Vesper image’ - refers to the habit according to which on Good Friday you would pray the dead Christ lying in his Mother's lap. Actually, this Mondolfo piece is included in the so-called Belle Pietà (Nice Pietà), late 14th century development of this genre, in line with the specific ‘dolce stile’ (‘sweet style’) versions typical of International Gothic: instead of a broken-hearted mother supporting Christ's tortured body, it depicts the scene of a last, intimate talk between Mother and Son (see CASTRI 2002). The Virgin's face is almost completely spoilt; yet, it's still possible to see a composed submission, her lips are tight though hinting a sad smile; she supports her dead Son lying horizontally on her knees, her hands are joined and crossed on her lap, his lifeless face turned towards the viewer. Our interpretation of this work is confirmed when we compare it to a *Vesperbild* in St. Rufinus cathedral in Assisi having a very similar iconography (see SANTUCCI 1999): the clear similarity between the two sculptures could suggest they might originate from the same model; there may also be a direct link between them, despite the one in Assisi seems to be older: the sharper features of Christ and the Virgin convey a grief which has not yet been soothed by the more composed contemplation of Belle Pietà. Similarly to the St. Rufinus Pietà group, the Virgin in the Mondolfo *Vesperbild* should have had her left hand lifted before her breast. This iconography, quite popular in the Marche region, refers to the mid-late 15th century and to the work of a travelling sculptor having a remote northern training or, more likely, to the work of local workers getting inspired with the by then strong northern *Vesperbild* tradition.

Translation by Ilaria Lucertini



Vergine e Bambino con Angeli entro nicchia

Anonimo plastificatore, Romagna
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.
Maiolica, h 58,4 cm x 34,5 cm (inv. 20210)
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche

Il gruppo della *Vergine e Bambino con Angeli* del MIC di Faenza, già in collezione privata di Ravenna, offre interessanti punti di confronto per il *corpus* di opere plastiche realizzate sul finire del Quattrocento tra Romagna e Marche. La *capsa* o nicchia che protegge la sacra effigie, si caratterizza per avere un fornice trilobato ed una cimasa a volute contrapposte con foglie fiammeggianti. Questi stessi elementi, derivati da modelli architettonici tardogotici, si ritrovano in due maioliche coeve conservate al *Wadsworth Atheneum* di Hartford. La struttura, pur ricordando altre opere plastiche con *Compianti e Natività* in cui le figure sono però realizzate a rilievo, funge solo da protezione al gruppo centrale che si innesta su di un piano inclinato decorato con zolle erbose. Gli angeli laterali, candidi nelle loro bianche vesti, richiamano piccole composizioni devozionali in avorio di matrice nordica, mentre la Vergine mostra nel candore dell'incarnato tutta la dolcezza dei suoi lineamenti, analoghi a quelli della Madonna del Gardiner Museum di Toronto.

In quest'opera, più di altre, sono diversi gli elementi stilistici che evidenziano come un anonimo plastificatore e la sua bottega abbiano saputo interpretare in modo originale il linguaggio figurativo d'oltralpe.

Claudio Paolinelli

Virgin and Child with Angels in a niche

Anonymous modeller, Romagna
End of 15th cent. / beginning of 16th cent.
Maiolica, h 58.4 cm x 34.5 cm (inv. 20210)
Faenza, International Ceramics Museum

The group of the Virgin and Child with Angels in a niche of the International Museum of Ceramics in Faenza, once included in a private collection in Ravenna, contains interesting elements of comparison with the *corpus* of plastic works produced at the end of the 15th century between the Italian regions of Romagna and Marche. The *capsa*, or niche, protecting the sacred image features a trilobe arch and a cornice with opposite volutes and flowing leaves. These elements, coming from late Gothic architectural models, can also be found in two coeval maiolicas contained in the Wadsworth Atheneum of Hartford. Despite the frame brings to mind other shaped works representing Lamentations and Nativities where, however, figures are rilievo, it only protects the central group standing on an inclined plane decorated with turfs. The angels on either side, immaculate in their white robes, look like small ivory devotional works of northern European style, whereas the Virgin - with her snow-white carnation - has very sweet features, similar to those shown by the Virgin in the Gardiner Museum of Toronto. This work, more than others, contains different stylistic elements emphasizing how an anonymous modeller and his workshop were able to originally arrange transalpine figurative art.

Translation by Ilaria Lucertini

Bibliografia / References:

BOJANI 1993, p. 187; RAVANELLI GUIDOTTI 1998, p. 222.



Madonna con il Bambino

Anonimo plasticatore, Marche (Pesaro?)

Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.

Maiolica, h 71 cm (inv. 4414)

Pesaro, Musei Civici; già Congregazione di Carità

Foto: per gentile concessione del Comune di Pesaro
Servizio Politiche dei Beni Culturali

La statua della *Madonna con Bambino* dei Musei Civici pesaresi ha da sempre costituito un punto di riferimento per gli studi ceramici in quanto rara testimonianza di plastica tardo quattrocentesca ancora *in situ*. La provenienza storicizzata dalla locale Congregazione di Carità ed alcuni particolari pittorici simili alla coeva produzione vascolare, hanno fatto ritenere a molti studiosi che l'opera fosse di officine pesaresi anche se più cautamente le attribuzioni nel tempo sono oscillate tra un più generico "Ducato di Urbino" e Faenza. In particolar modo, oltre al modellato, severo e dalle rigidità ancora gotiche, a destar maggior interesse per utili confronti è stata la decorazione della tunica della *Vergine*, caratterizzata da una sinuosa embricazione di elementi floreali polilobati e contornati. Questa particolare decorazione si ritrova simile sia per le cromie che per il *ductus* pittorico in altre plastiche coeve, quali ad esempio il *Compianto* del Metropolitan Museum of Art di New York o il *Compianto* del Museo Diocesano di Ancona. La stessa impostazione grafica di alcuni dettagli riprende fedelmente manufatti tessili toscani e veneziani di fine Quattrocento e così non è difficile trovare le medesime stilizzazioni anche in ambito pittorico e scultoreo. Inoltre, sempre in contesto ceramico, sono evidenti certi contatti molto calzanti con le decorazioni accessorie di alcune plastiche a carattere profano, come calami o fontane da tavola, di probabile produzione faentina.

L'esistenza di un'opera del tutto affine alla *Madonna* pesarese, conservata al Museum of Fine Arts di Boston e datata 1551, oltre ad indicare la fortuna devozionale del modello, evidenzia come certe opere potessero essere facilmente riproposte.

Claudio Paolinelli

Virgin and Child

Anonymous modeller, Marche (Pesaro?)

End of 15th cent. / beginning of 16th cent.

Maiolica, h 71 (inv. 4414)

Pesaro, Civic Museums; once Congregation of Charity

The Virgin and Child of the Pesaro Civic Museums, being a rare example of a late 15th century plastic still present *in situ*, has always been a benchmark for ceramics studies. Its origins, studied by the local Congregation for Charity, and some painting details similar to the coeval vase production led many scientists to believe this piece was produced by Pesaro workshops, although in time this statue was more carefully attributed to a wider area, including the 'Dukedom of Urbino' or Faenza. Together with the strict modelling with rigid Gothic features, the most interesting element used in helpful comparisons has been the Virgin's robe decoration, showing a complex set of twisty floral elements featuring multiple lobes and edgings. This unique decoration is also present in other coeval works - in similar colours and brushwork - such as the Lamentation at the Metropolitan Museum in New York or the Lamentation at the Ancona Diocese Museum. The layout of some details resembles exactly Tuscany and Venice textiles in the late 15th century; therefore, it's easy to see the same style was also used in paintings and sculptures. Going back to ceramics, in this piece it's possible to notice clear connections to minor decorations in some secular plastics - as quills or table fountains - possibly produced in the Faenza area.

The Museum of Fine Arts in Boston hosts a work dated 1551 very similar to the Pesaro Virgin. This shows this model was very popular at the time, and it stresses that specific pieces could be easily reproduced.

Translation by Ilaria Lucertini

Bibliografia / References:

SERRA 1930, p. 15; SERRA 1934, p. 467; HAUSMANN 1972, p. 148; MALLETT 1974, p. 6; MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 276; BERARDI 1984, p. 300; GIARDINI 1996, p. 33; THORNTON-WILSON 2009, p. 359.



Madonna seduta con il Bambino

Anonimo plastificatore, Romagna o Marche
Bottega di Almerico di Ventura (Pesaro 1478-1506) attr.
Fine del XV sec. / inizio del XVI sec.
Maiolica, h 49 cm
Rimini, collezione privata

Questa bella plastica maiolicata raffigura la *Madonna con Bambino* seduta sopra ad uno scranno riccamente decorato. Quest'ultimo presenta una singolare struttura "architettonica" articolata da una serie di archetti lobati a centina ogivale che donano leggerezza all'intera scultura mettendo in contrasto la figura compatta della Vergine con le bucatore sottostanti.

Il Bambino è raffigurato seduto su di un elegante cuscino mentre è intento a stringere a sé un piccolo uccellino. La sua postura con i piedini incrociati è stata ricondotta in studi precedenti ad un singolare rapporto iconografico con la pittura veneta ed in particolare con l'opera di Giovanni Bellini. Anche il legame con la cultura figurativa veneta, largamente diffusa in ambito romagnolo e marchigiano, ha portato ad attribuire l'opera a maestranze pesaresi o riminesi oltre alle evidenti tangenze di tipo stilistico e materico con il *corpus* di maioliche indagato in questa mostra.

Claudio Paolinelli

Seated Virgin and Child

Anonymous modeller, Romagna or Marche
Workshop of Almerico di Ventura (Pesaro 1478-1506) attr.
End of 15th cent. / beginning of 16th cent.
Maiolica, h 49 cm
Rimini, private collection

This nice tin-glazed pottery represents the Virgin and Child. The Virgin is seated on a very richly decorated chair, that makes the whole picture very light through its unique 'architecture' made up of a series of lobed ogival arches forming empty spaces in contrast with the solid shape of the Virgin.

The Child, seated on an elegant cushion, is holding a small bird in his hand. Studies claim that his position with crossed feet shows a special iconographic relationship to the Veneto region painting, specifically to the works of Giovanni Bellini. The connection to the Veneto region figurative tradition - very common in the Italian regions of Romagna and Marche - and the clear stylistic and material affinities with the *corpus* of maiolica works examined in this exhibition made it possible to trace back this statue either to Pesaro or to Rimini workers.

Translation by Ilaria Lucertini

Bibliografia / References:

CERAMICHE VARIE 1984, p. 38, n. 10; GARDELLI 2010, pp. 5-7;
SKULPTUREN & KUNSTHANDWERK 2013, pp. 110-111.



Santo (San Paolo?)

Anonimo plastificatore, Marche
Primo quarto del XV sec / 1423 - 1425
Maiolica, h 34 cm x 7,5 cm
Fermo, Oratorio S. Monica

La piccola statua di Santo, proveniente dalla facciata dell'Oratorio di Santa Monica a Fermo, può considerarsi assieme ad altre tre sculture superstiti (non in mostra), un raro esempio di plastica maiolicata marchigiana. Infatti la posizione della statua al di sopra di piccole mensole in cotto sotto gli archetti pensili che corrono lungo la sommità della facciata della chiesa, presuppone una genitura coeva al complesso architettonico. L'antico oratorio, originariamente dedicato a San Giovanni Battista, venne fatto costruire da Giovanni Guglielmi di Fermo nel 1423, come ricorda un'iscrizione posta sulla facciata, e terminato nel 1425. La figura acefala del santo in passato fu identificata con un evangelista essendo raffigurato in evidenza un libro con croce stilizzata, ma la presenza di una spada dipinta sull'avambraccio destro potrebbe far pensare a San Paolo. La figura si caratterizza per il panneggio sinuoso del mantello blu in contrasto con la veste verde sottostante. Le pieghe marcate, tipiche dell'arte tardogotica, si ritrovano anche in molti personaggi raffigurati negli splendidi affreschi interni, convalidando l'idea di un raffinato progetto unitario che coinvolse l'intera fabbrica in tutte le sue parti. La presenza del decoro a zaffera diluita e a rilievo in alcune statuette, che in origine dovevano essere nove, contribuisce alla datazione delle maioliche. Pur nella semplicità delle decorazioni, come alcuni dettagli dei mantelli o delle mani spesso profilate di manganese, le statuette rappresentano un unicum nel panorama ceramico italiano perché ancora distanti da quel linguaggio figurativo che sul finire dal XV secolo caratterizzò la produzione plastica sia faentina che pesarese. Purtroppo a causa degli agenti atmosferici molte parti sono andate perse e così si sono resi necessari il consolidamento e il distacco dalla parete. Ora grazie al recente restauro e alla loro messa in sicurezza, le statuette possono essere analizzate in tutte le loro parti, mostrando il retro cavo con una leggera invetriatura.

Claudio Paolinelli

Bibliografia / References:

BUERGER 1974, p. 246; MONTUSCHI SIMBOLI 1986, pp. 256-257, 261-262; GELICHI 1988, pp. 100-102; GELICHI 1992, p. 15, 20; ERMETTI 1997, p. 27; MONTEVECCHI 2004, pp. 112-113; ANNIBALI 2006.

Saint (St. Paul?)

Anonymous modeller, Marche
First quarter of the 15th cent. / 1423 - 1425
Maiolica, h 34 cm x 7.5 cm
Fermo, Oratory of St. Monica

The small statue of a Saint, coming from the façade of the Oratory of St. Monica in Fermo, can be considered a rare example of maiolica plastic from the Marche region, together with four more sculptures still existing. The position of the statue, resting on small terracotta consoles located under hanging arches along the top section of the church façade, suggests it is contemporary to the rest of the façade itself. The ancient oratory, originally dedicated to St. John the Baptist, was ordered in 1423 by Giovanni Guglielmi from Fermo - as indicated by an inscription on the façade - and concluded in 1425. The saint's headless statue was previously identified as an evangelist, because it holds a book with a stylized cross in its hand; however, the sword painted on its right forearm suggests it might be St. Paul. The figure features a blue mantle with a twisting draping in contrast with the green robe underneath. The sharp pleats, typical of late Gothic art, are also to be found in many figures depicted in the wonderful frescos inside the church, supporting the hypothesis that the whole architecture was developed according to a consistent delicate design. The diluted and rilievo "zaffre" decoration of some statues - they were originally nine - helps identify the maiolica dating. Despite featuring simple decorations, like some details of mantles or hands - often having manganese profiles - these small statues are really unique in the Italian ceramics production, as they are still far from the figurative art typical of the Faenza and Pesaro plastic works at the end of the 15th century. Unfortunately, weathering exposure caused the deterioration of many parts of these statues, so they had to be strengthened and removed from the wall. Recently, the statues underwent restoration works and safety measures; now, they can be observed globally, also at the back where they are hollow and slightly glazed.

Translation by Ilaria Lucertini



S. Paolo Eremita e S. Antonio Abate

Anonimo plastificatore, Marche
Secondo quarto del XVI sec.
Maiolica, h 21 cm x 17 cm
Cento, collezione privata

Il piccolo gruppo che si presenta in questa occasione è un inedito esempio di piccola plastica devozionale realizzata probabilmente in ambito marchigiano negli anni Trenta del XVI secolo. La plastica vede i due santi eremiti raffigurati affrontati, come in un intimo colloquio, all'interno di uno scenario roccioso, elemento necessario per tradurre in modo palese l'ascetismo o l'anacoretismo dei due personaggi.

Grande rilevanza è data agli elementi del paesaggio, che reso con gusto descrittivo è protagonista della scena tanto quanto i santi. In effetti, grazie anche alla vasta gamma cromatica, l'anonimo plastificatore ha potuto rendere nel dettaglio i dati ambientali come la sorgente che scorre sulla superficie erbosa, l'arbusto spezzato che si insinua tra le rocce o i piccoli animali alle spalle dei santi. La minuziosa descrizione degli elementi accessori è utile per richiamare anche la simbologia sacra così, se la serpe e lo scorpione che salgono sull'erta erbosa sembrano indicare le tentazioni e i pericoli del deserto, vengono messi in risalto i più noti attributi iconografici dei santi: il corvo con il pezzo di pane nel becco che nutrì San Paolo e il rosario appoggiato sul saio di Sant'Antonio Abate.

La piccola plastica rientra in una tipica tipologia di opere devozionali di carattere domestico diffusa in particolare modo in ambito toscano dai primi anni del Cinquecento, atta a suscitare tangibili espressioni di dolore e pratiche di penitenza. Infatti numerosi soggetti sacri quali il San Girolamo penitente, il San Giovanni Battista adolescente o la Maria Maddalena furono largamente diffusi dalla bottega dei Della Robbia e da altri anonimi plastificatori.

Claudio Paolinelli

St. Paul the Hermit and St. Anthony the Abbot

Anonymous modeller, Marche
Second quarter of the 16th cent.
Maiolica, h 21 cm x 17 cm
Cento, private collection

The small group depicted in this work is a unique example of a small devotional plastic presumably produced in the Marche region in the 30's of the 16th century. The two hermit saints are facing each other as if they were privately talking; they are shown in a rocky setting, necessary to visually translate asceticism and anchoritism typical of the two saints.

The landscape elements are very important and described very clearly, being an integral part of the scene together with the saints. Using a series of different colours, the anonymous modeller was able to portray in detail natural elements such as the spring flowing on the turf, the broken shrub finding its way among the rocks, and the small animals behind the saints. The careful description of minor elements is also used to evoke sacred symbols - the snake and the scorpion climbing the turf steep seem to embody the temptations and the dangers in the desert, whereas the crow holding in its bill the piece of bread that fed St. Paul and the rosary on the habit of St. Anthony the Abbot, their most famous iconographic features, stand out clearly.

This small plastic piece can be included in a typical set of domestic devotional works particularly popular in Tuscany region since the beginning of the 16th century, which aim was to produce sorrow and punishment practices. Many sacred subjects, such as St. Jerome Penitent, adolescent St. John the Baptist and Mary Magdalene, were widely spread by Della Robbia's workshop and other anonymous modellers.

Translation by Ilaria Lucertini



Calamaio con Presepe

Anonimo plastificatore, Faenza

Prima metà del XVI sec.

Maiolica, h 22,5 cm x 14 cm

Cento, collezione privata

Il piccolo calamaio si caratterizza per racchiudere entro un'unica volta celeste, resa con una porzione di vaso rovesciato, l'intera raffigurazione presepiale. Così trovano spazio accanto al gruppo centrale della Madonna in adorazione al Bambino due piccoli pastori con cornamuse, l'asino, il bue e un defilato San Giuseppe, assiso accanto ad una botticella. Pur nell'ingenua interpretazione del modellato, la vivace cromia d'insieme e l'inconsueta copertura vascolare rendono l'opera di grande rarità ed interesse.

Gli elementi figurativi, ampiamente attestati a Faenza anche in contesti di scavo, rientrano nella tipica produzione di piccola statuaria dalla connotazione a volte seriale e spesso legata a contesti sacri.

L'originalità di questo singolare calamaio è data anche dal fatto che l'anonimo ceramista ha saputo 'nobilitare' il piccolo manufatto, realizzando sul retro della nicchia una rarefatta raffigurazione paesaggistica in cui alberi stilizzati di estrema modernità, si stagliano su di un cielo dal sapore quasi 'metafisico' reso a fasce alterne, gialle e azzurre.

Claudio Paolinelli

Inkstand with Crib scene

Anonymous modeller, Faenza

First half of the 16th cent.

Maiolica, h 22.5 cm x 14 cm

Cento, private collection

This small inkstand features a whole crib scene hosted under a single heavenly vault, made up of the upturned section of a vase. Next to the central group of the Virgin adoring the Child there are two small shepherds with bagpipes, the ass, the ox, and St. Joseph slightly out of sight sitting close to a small barrel. Although the modelling of this piece is quite naive, the bright colours and the uncommon vase topping make this work something very rare and interesting.

The figurative elements, which presence is widely proved in Faenza - also within excavations - can be referred to the typical production of small statues, sometimes serial and often referred to sacred subjects.

This inkstand is really unique: the anonymous ceramist made this small piece more valuable painting the back of the niche with a rarefied landscape. There are very modern stylized trees standing out from the sky, that gets a 'metaphysical' look through the alternating yellow and blue stripes.

Translation by Ilaria Lucertini



Bibliografia

ALBARELLI 1986

G. M. Albarelli, *Ceramisti pesaresi nei documenti notarili dell'archivio di Stato di Pesaro sec. XV-XVII*, a cura di Paolo M. Erthler, Bologna, 1986.

AMADORI 1999

M.L. Amadori, B. Fabbri, S. Gualtieri, *Indagini sui frammenti di mattonelle in maiolica del pavimento della chiesa dei Piattelletti di Fano e di palazzi pesaresi coevi*, in: C. Giardini (a cura di), *Immagini dai Piattelletti*, Fano, 1996, pp. 97-109.

AMADORI 2001

M. L. Amadori, B. Fabbri, F. Milazzo, S. Gualtieri, R. Piccioli, *Indagini archeometriche su impasti e rivestimenti di maioliche rinascimentali da Pesaro e da Fano e loro confronto con materie prime locali*, in: Atti della 5ª Giornata di Archeometria della Ceramica "La produzione di ceramica a rivestimento vetroso piombico in Italia", 9-10 aprile 2001, Castelnovo del Friuli, Imola, 2002, pp. 19-34.

AMADORI-FABBRI 2003

M.L. Amadori, B. Fabbri, *Studio sulla provenienza di albarelli pesaresi del XV secolo*, in: A. Ciaroni, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro*, Firenze, 2003, pp. 252-255.

ANNIBALI 2006

A. Annibali, *Le decorazioni in ceramica della Chiesa di Sant'Agostino e dell'Oratorio di Santa Monica a Fermo*, Tesi di laurea Università degli Studi di Urbino, A.A. 2005-2006, (relatore Giancarlo Boiani).

ARGNANI 1898

F. Argnani, *Il Rinascimento delle ceramiche maioliche in Faenza*, Faenza, 1898.

BARUCCA 2007

G. Barucca, *Le sculture invetriate dei Della Robbia nelle Marche*, in: S. Blasio (a cura di), *Marche e Toscana. Terre di grandi maestri tra Quattrocento e Seicento*, Ospedaletto, 2007, pp. 153-180.

BARUCCA 2011

G. Barucca, *Fortuna storica della Madonna di Senigallia di Piero della Francesca*, in: G. Barucca (a cura di), *La luce e il mistero. La Madonna di Senigallia nella sua città. Il capolavoro di Piero della Francesca dopo il restauro*, Ancona, 2011, pp. 27-45.

BERARDI 1984

P. Berardi, *L'antica maiolica di Pesaro dal XIV al XVII secolo*, Firenze, 1984.

BERARDI 2000

P. Berardi, *Marsilio di Michele da Firenze. Una congiuntura Pesaro-Castiglione Olona*, "Pesaro città e contà", 1, Pesaro, 2000.

BERLUTI 2004

A. Berluti, *Storia della sanità a Mondolfo e Marotta*, Mondolfo, 2004.

BOJANI 1993

G. C. Bojani, *Per un corpus delle plastiche maioliche tardo-quattrocentesche fra Emilia Romagna e Marche*, in: R. Varese (a cura di), *Studi per Pietro Zampetti*, Ancona, 1993, pp. 187-189.

BOJANI 2000

G. C. Bojani (a cura di), *Presepi delle Marche*, Milano, 2000.

BOJANI 2008

G. C. Bojani, *Maiolica and the Pesaro of the Sforzas. A Few Words on the Renewal of Ceramics Research*, in: G. Balla, Z. Jékely, *The Dowry of Beatrice. Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*, Budapest, 2008, pp. 11-20.

BONSANTI-PICCININI 2009

G. Bonsanti, F. Piccinini (a cura di), *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni Antonio Bagarelli. Sculture del Rinascimento emiliano*, Modena, 2009.

BONVINI MAZZANTI 1983

M. Bonvini Mazzanti, *Giovanni Della Rovere. Un "principe nuovo" nelle vicende italiane degli ultimi decenni del XV secolo*, Senigallia, 1983.

BORMAND 2009

M. Bormand, *Da David a San Girolamo: identità civica e devozione religiosa nella piccola statuaria robbiana*, in: G. Gentilini (a cura di), *I Della Robbia. Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*, Milano, 2009, pp. 119-127.

BUERGER 1974

J. Buerger, *Ceramica smaltata tardo medievale della costa adriatica*, in: "Atti VII Convegno internazionale delle ceramiche", Albisola, 1974, pp. 243-259.

CALDARI 2001

C. Caldari, *Lorenzo d'Alessandro* (scheda n. 26), in: *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, Milano 2001, pp. 176-177.

CALDARI 2002

C. Caldari, *Un pittore a servizio del sacro: le compagnie del Rosario ad Arcevia e nei castelli*, in: D. Matteucci (a cura di), *Ercole Ramazzani de la Rocha. Aspetti del Manierismo nelle Marche della Controriforma*, Venezia 2002, pp. 49-57.

CALDARI 2004

C. Caldari, *Gli apparati decorativi e le opere d'arte mobili di Santa Maria delle Grazie: considerazioni e restauri*, in: M. Bonvini Mazzanti, G. Piccinini (a cura di), *La quercia dai frutti d'oro. Giovanni della Rovere (1457-1501) e le origini del potere roveresco*, Atti del Convegno di studi, Senigallia 23-24 nov. 2001, Ostra Vetere, 2004, pp. 253-274.

CALDARI 2008

C. Caldari, *La statua di Santa Barbara. Una testimonianza lignea nelle Marche di secondo Quattrocento*, Ostra Vetere 2008.

CALDARI 2009

C. Caldari, *L'ambiente artistico urbinato nell'ultimo trentennio del Quattrocento*, in: L. Mochi Onori (a cura di), *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Milano, 2009, pp. 28-37.

CALDARI 2011

C. Caldari, *Il culto della Vergine nella Senigallia dei Della Rovere*, in: G. Barucca (a cura di), *La luce e il mistero. La Madonna di Senigallia nella sua città. Il capolavoro di Piero della Francesca dopo il restauro*, Ancona, 2011, pp. 82-93.

CALDARI 2013

C. Caldari, *Sotto un'altra luce. Attestati figurativi nel patrimonio della Diocesi*, in: C. Caldari, E. Gregorini (a cura di), *Sotto un'altra luce. Antologia di opere restaurate dal territorio*, Bastia Umbra, 2013.

CAMBARERI 2007

M. Cambareri, *Italian Renaissance Sculpture in Glazed Terracotta and Maiolica in the Museum of Fine Arts, Boston*, in: R. Casciaro (a cura di), *La statua e la sua pelle. Atrifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Galatina, 2007, p. 61-79.

- CARLI 1960
E. Carli, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano, 1960.
- CASCIARO 2000
R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, 2000.
- CASTRI 2002
S. Castri, *In virginis gremium repositus. Dall'archetipo del Vesperbild alla "Bella Pietà": un excursus, non solo alpino*, in: E. Castelnuovo, F. De Gramatica (a cura di), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Trento, 2002, pp. 171-185.
- CASTRI 2004
S. Castri, *Un capolavoro dimenticato: il Vesperbild di Sant'Agostino*, in: M. Baldelli (a cura di), *Tardogotico e Rinascimento a Pergola. Testimonianze artistiche dai Malatesta ai Montefeltro*, Fano, 2004, pp. 116-122.
- CATALOGUE DES OBJETS 1904
Catalogue des objets d'art et de Haute curiosité de la Renaissance, tapisseries, tableaux anciens composant la collection Emile Gaillard, Paris, 1904.
- CATALOGUE DES TABLEAUX 1931
Catalogue des Tableaux Anciens per ou attribués a L. Cranach, F. Francken..., Objets d'Art et de haute curiosité..., composant la collection Henri de la Broise et dont la vente aura lieu a Paris...: le mercredi 10 Juin 1931, Hotel Drouot, [s.l. s.n.], n. 29.
- CATALOGUE OF TURKISH 1947
Catalogue of Turkish Faience, the property of Sir George Hill, K.C.B., Fine Italian Majolica including the property of the late W.H. Whittall, Esq. and a Selected Portion of the Celebrated Collection of Italian Majolica, formed by the late A. Imbert, Esq comprising important example of 15th century, Faenza, Tuscany and Orvieto wares a 15th century Hispano-mouresque bowl also fine Deruta, Siena, Caffaggiolo, Gubbio, Urbino and Venice Majolica..., London 1947.
- CECCARELLI 2002
L. Ceccarelli, "Non mai". *Le imprese araldiche dei Duchi d'Urbino, gesta e vicende familiari tratte dalla corrispondenza privata*, Urbino, 2002.
- CECCHETTI 2000
M. Cecchetti, *Targhe devozionali dell'Emilia Romagna*, Faenza, 2000.
- CENTANNI-PIERAGOSTINI 1997
C. Centanni, L. Pieragostini, *La cattedrale di San Ciriaco di Ancona. Interpretazione strutturale e la cronologia della fabbrica. Regesto iconografico e bibliografico*, Ancona, 1997.
- CERAMICANTICA 1992
"CeramicAntica", *Mensile sull'arte della maiolica, della porcellana e del vetro*, II, 11, 1992.
- CERAMICHE VARIE 1984
Ceramiche varie, maioliche, porcellane italiane a cura de "Il mercato dell'arte", Milano, 1984.
- CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO 1983
M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Pietro Torrigiano nelle Marche*, in: M. G. Ciardi Duprè, P. Dal Poggetto (a cura di), *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Firenze, 1983, pp. 273-278.
- CIARONI 2004
A. Ciaroni, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro. Frammenti di storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, Firenze, 2004.
- CIARONI 2007
A. Ciaroni, *I bronzi del Rinascimento Il Quattrocento*, Bologna, 2007.
- CIATTI 1984
M. Ciatti, *I costumi e i tessuti. Proposta di lettura*, in: *Restauro di una terracotta del Quattrocento. Il 'Compianto' di Giacomo Cozzarelli*, Modena, 1984, pp. 115-142.
- CONSONI 1991
C. Consoni, *Il presepe fittile in San Francesco a Leonessa*, in: "Leonessa. Storia e cultura di un centro di confine", 43-44, Roma, 1991, pp. 95-104.
- CORBARA 1973
A. Corbara, *Le plastiche fiammingheggianti del tardo Quattrocento e la "linea" Faenza - Ferrara*, in: "Faenza", 1973, II-V, pp. 64-72.
- CURZI
V. Curzi, *Museo civico parrocchiale di Ostra Vetere. Guida*, [s.l.], [s.a.].
- CURZI 2011
V. Curzi, *I musei*, in: *Guida di Ostra Vetere. La storia, l'arte, i musei*, Ancona, 2011, pp. 27-45.
- DAL CARLO 2009
E. Dal Carlo, *Ceramiche e vetri di qualità per esigenti palati inglesi*, in: "CeramicAntica", XVII, 9, 2007, pp. 46-47.
- DAL POGGETTO 1998
P. Dal Poggetto (a cura di), *Fioritura tardogotica nelle Marche*, Milano, 1998.
- DANNI DI GUERRA 1946
Danni di guerra e providenze per le antichità, i monumenti e l'arte, Ancona - Urbino, 1946.
- DELLA GHERARDESCA 1950
U. Della Gherardesca, *Una rara plastica maiolicata*, in: "Faenza", XXXVI, IV, 1950.
- DE MARCHI 2002
A. De Marchi, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, 2002.
- DE MARCHI 2006
A. De Marchi, *Eredità di Gentile da Fabriano in patria*, in: L. Laureati e L. Mochi Onori (a cura di), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, Milano, 2006.
- DE MARCHI 2008
A. De Marchi, *Ancona, porta della cultura adriatica. Una linea pittorica, da Andrea de'Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in: DE MARCHI-MAZZALUPI 2008, pp. 16-95.
- DE MARCHI-MAZZALUPI 2008
A. De Marchi, M. Mazzalupi (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Milano, 2008.
- DI ALCUNI ANTICHI MARMI 1857
Di alcuni antichi marmi scritti e sculti posti nella cappella di N. Donna delle Lacrime nella chiesa cattedrale di Ancona: lettera all'Avv. G. Fracassetti del novembre 1834, Ancona, 1857.
- DONNINI 1992
G. Donnini, *Antonio da Fabriano*, in: P. Zampetti, G. Donnini, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Firenze, 1992.
- DONNINI 2005
G. Donnini, *Appunti d'arte tra Marche e Umbria, Sant'Angelo in Vado*, 2005.
- ERMETI 1997
A. L. Ermeti, *La maiolica arcaica nelle Marche*, in: G. C. Bojani (a cura di), *Fatti di ceramica nelle Marche dal Trecento al Novecento*, Milano, 1997, pp. 19-29.
- FABBRI 1990
B. Fabbri, R. Maldera, N. Morandi, *Composizione chimica di argille e reperti ceramici da Castelli, Deruta e Faenza*, in: *Atti del convegno "Castelli e la Maiolica Cinquecentesca Italiana"*, Pescara, 1990.
- FABBRI 2001
B. Fabbri, S. Gualtieri, A. Lega, *Application technology and composition of the glazes of the Renaissance "Italo-Moresque and Diluted Zaffera" majolica manufactured in Faenza (Italy)*, in: *32nd International Symposium Archeometry*, Mexico, 2001, CD-Rom.
- FAENZA 2000
Faenza-Faïence 2000. Mostra mercato della ceramica di antiquariato, 16-24 settembre 2000, [s.l.][s.n.].
- FAÏENCE ITALIENNES 1911
Faïence Italiennes de la Collection Al. Imbert, catalogue descriptif par André Dubrujeaud, préface de Gaston Migeon, Paris, 1911.

- FALASCHINI 2011
N. Falaschini, *Museo diocesano di Ancona*, catalogo della Pinacoteca, I, Ancona, 2011.
- FERRETTI 2011
M. Ferretti, *Storia delle arti figurative a Faenza. La scultura nel Quattrocento*, Faenza, 2011, p. 15.
- FRATE GRAZIA DE FRANCIA 1522
Frate Grazia De Francia, ms., *Questo libretto ho scripto io frate gratia de frantia essendo guardiano de Sancta Maria de le Gratie de Senegalia nel 1522*, Archivio Provinciale dei Frati Minori delle Marche, Falconara.
- GARDELLI 1986
G. Gardelli, *La Via Crucis nella storia della ceramica: gli ascendenti*, in: *La Via Crucis in maiolica a Peglio 1733-1734*, n. 1, [s.l.], [s.n.], Urbana, 1986, pp. 11-16.
- GARDELLI 1999
G. Gardelli, *Italika: maiolica italiana del Rinascimento*, Faenza, 1999.
- GARDELLI 2010
G. Gardelli (a cura di), *Maioliche del primo Rinascimento tra Marche e Romagna d'arte, di fede, di uso e di potere*, in: "Valori tattili", 7, Dogana di San Marino, 2010.
- GELAO-TRAGNI 1992
C. Gelao, B. Tragni, *Il presepe pugliese. Arte e folklore*, Bari, 1992.
- GELICHI 1988
S. Gelichi, *La maiolica italiana della prima metà del XV secolo. La produzione in Emilia-Romagna e i problemi della cronologia*, in: "Archeologia Medievale", XV, Firenze, 1988, pp. 65-104.
- GELICHI 1992
S. Gelichi, *La ceramica da mensa tra XIII e XVI secolo nell'Italia centrale*, in: G. C. Bojani (a cura di), *Ceramica fra Marche e Umbria dal Medioevo al Rinascimento*, Faenza, 1992, pp. 11-21.
- GENNARI 1958
G. Gennari, *Un presepe del '400 faentino a Pesaro*, in: "Faenza", XLIV, VI, 1958, pp. 56-57.
- GENTILINI 1991
G. Gentilini, *Una pietà di Andrea della Robbia*, Firenze, 1991.
- GENTILINI 1996
G. Gentilini, *La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie*, in: M. G. Vaccari (a cura di), *La scultura in terracotta. Tecniche e conservazione*, Firenze, 1996, pp. 64-103.
- GIANNATIEMPO LOPEZ 2001
M. Giannatiempo Lopez, *Scultore maceratese dell'ultimo quarto del XV secolo (scheda n. 52)*, in: *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, Milano, 2001, pp. 246-247.
- GIARDINI 1996
C. Giardini, *Pesaro. Museo delle ceramiche*, Bologna, 1996.
- GUARNIERI 2009
C. Guarnieri, *Il bello dei butti. Rifiuti e ricerca archeologica a Faenza tra Medioevo e Età Moderna*, Firenze, 2009.
- HAUSMANN 1972
T. Hausmann, *Majolika. Spanische und italienische keramik vom 14 bis zum 18 Jahrhundert*, Berlin, 1972.
- LEONI 2007
D. Leoni, *Frammenti nella storia. Riflessioni sulla pittura ad affresco del XIV secolo conservata a Forlì*, [s.l.][s.n.], 2007.
- LIVERANI 1960
G. Liverani, *Una nuova versione del presepio maiolicato faentino tardo quattrocentesco*, in: "Faenza", XLVI, III, 1960, pp. 57-58.
- LIVERANI 1962
G. Liverani, *Figulini romagnoli a Roma Lo scultore Pietro Barilotto*, in: "Faenza", XLVIII, 1962, pp. 87-89.
- LIVERANI 1962
G. Liverani, *Plastiche maiolicate in una collezione Americana*, in: "Faenza", 1962, XLVIII, pp. 100-101.
- LIVERANI 1975
G. Liverani, *Di un calamaio quattrocentesco al Museo di Cluny*, in: "Faenza", LXI, I-III, 1975, pp. 7-12.
- LUCHETTI 2013
M. Luchetti, *Le confraternite a Pesaro dal XIII al XVII secolo*, in: "Studi pesaresi", 2, Ancona, 2013.
- MAGNANI 2000
R. Magnani, *La Biennale delle "Belle Donne"*, in: "CeramicAntica", X, 8, 2000, pp. 44-67.
- MALLET 1974
J. V. G. Mallet, *Alcune maioliche faentine in raccolte inglesi*, in: "Faenza", LX, I-III, 1974, pp. 3-23.
- MALLET 2002
J. V. G. Mallet, *Il Pittore del Bacile di Apollo*, in: G. C. Bojani (a cura di), *La maiolica italiana del Cinquecento. Il lustro eugubino e l'istoriato del Ducato di Urbino*, Atti del Convegno Gubbio 21-23 sett. 2008, Firenze, 2002, pp. 85-112.
- MANCINELLI
L. Mancinelli, *Le soppressioni dell'ordine religioso dei conventuali a Montenovio (Ostra Vetere) nel XX secolo*, [s.l.], [s.d.].
- MANCINI DELLA CHIARA 1979
M. Mancini Della Chiara, *Maioliche del Museo Civico di Pesaro. Catalogo*, Bologna, 1979.
- MARCELLI 1997
F. Marcelli, *Botteghe di artisti a Fabriano*, in: B. Cleri (a cura di), *Antonio da Fabriano eccentrico protagonista nel panorama artistico del Quattrocento marchigiano*, Cinisello Balsamo, 1997.
- MARCELLI 1998
F. Marcelli, *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Camerano, 1998.
- MARCHI 2010
A. Marchi, *Due sculture per Santa Chiara*, in: A. Vastano (a cura di), *Il monastero di Battista. Ritrovamenti dall'ex monastero di Santa Chiara a Urbino*, S. Angelo in Vado, 2010, pp. 31-43.
- MARINI 2007
M. Marini, *Calamaio con figure plastiche configurato a presepe*, in: T. Wilson, E. P. Sani (a cura di), *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia*, II, Città di Castello, 2007, pp. 54-65.
- MARITANO 2008
C. Maritano, *Le ceramiche di Palazzo Madama. Guida alla collezione*, Savigliano, 2008.
- MAZZALUPI 2008
M. Mazzalupi, *Nicola di maestro Antonio*, in: DE MARCHI-MAZZALUPI 2008, pp. 250-273.
- MONACCHI 1997
W. Monacchi, *Documenti materiali della vita di Palazzo*, in: M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *Urbino Palazzo Ducale. Testimonianze inedite della vita di corte*, Milano, 1997, pp. 77-99.
- MONTEVECCHI 1992
B. Montevercchi, *Giusto, Berruguete e i fiamminghi a Palazzo*, in: P. Dal Poggetto (a cura di), *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, Venezia, 1992, pp. 338-342.

- MONTEVECCHI 2004
B. Montevocchi, *Arti minori*, in: *Atlante del gotico nelle Marche*. Ascoli Piceno e provincia, Milano, 2004, pp. 83-124.
- MONTUSCHI SIMBOLI 1986
B. Montuschi Simboli, *Ricerche su bacini tardo-medievali di produzione spagnola presenti in chiese delle Marche*, in: "Atti XIX Convegno internazionale delle ceramiche", Albisola, 1986, pp. 251-262.
- MORLEY-FLETCHER/MCILROY 1984
H. Morley-Fletcher, R. McIlroy, *Christie's pictorial history of european pottery*, Oxford, 1984.
- MORLEY-FLETCHER 1993
H. Morley-Fletcher, *Early European Porcelain and faience as Collected by Kiyi and Edward Pflueger*, 2 volumes, London, 1993, vol. 2., pp. 88-89.
- MUSEO DIOCESANO 1993
Museo Diocesano di Ancona, Ancona, 1993.
- NATALUCCI 1940
M. Natalucci, *La cattedrale di Ancona nella storia e nell'arte*, Ancona, 1940.
- NATALUCCI 1958
M. Natalucci, *Visita al Duomo di San Ciriaco e breve itinerario della città di Ancona*, Città di Castello 1958.
- NATALUCCI 1972
M. Natalucci, *Visita al Duomo di san Ciriaco e breve itinerario della città di Ancona*, Città di Castello, 1972.
- NATALUCCI 1979
M. Natalucci, *Ancon dorica civitas fidei. Guida storico-artistica della città di Ancona e della riviera del Conero*, Città di Castello, 1979.
- NATALUCCI 1980
M. Natalucci, *Ancon dorica civitas fidei. Uomini e monumenti della Chiesa nella storia della città di Ancona*, Ancona, 1980.
- PACIARONI 1976
R. Paciaroni, *Di un'opera perduta di Lorenzo d'Alessandro per la chiesa dei Conventuali di Corinaldo*, in: "Commentari", XXVII, nn. 1-2, 1976, pp. 127-128.
- PACIARONI 2001
R. Paciaroni, *Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate. Memorie e documenti*, Milano, 2001.
- PALVARINI GOBIO CASALI 2000A
M. Palvarini Gobio Casali, *Ceramiche d'arte e devozione popolare in territorio mantovano*, Mantova, 2000.
- PALVARINI GOBIO CASALI 2000B
M. Palvarini Gobio Casali, *"Compianto" di Santa Croce*, in: S. Savoia (a cura di), *La chiesa di Santa croce in Lagurano. Sermide*, Mantova, 2000, pp. 55-67.
- PAOLINELLI 2003
C. Paolinelli, *Maioliche quattrocentesche nel Museo Civico di Fano*, in: "Nuovi studi fanesi", n. 8, Fano, 2003.
- PAOLINELLI 2008A
C. Paolinelli, *Addenda per i 'Piattelletti' di Fano*, in: C. Giardini (a cura di), *Immagini dai Piattelletti*, edizione aggiornata a cura di Claudio Paolinelli, Fano, 2008, pp. 112-134.
- PAOLINELLI 2008B
C. Paolinelli, *Le ceramiche del Museo Civico di Fano: catalogo delle opere restaurate*, in: C. Giardini (a cura di), *Maiolika-keramos. Ceramiche restaurate del Museo Civico dal XIV al XVII secolo*, n. 1, Fano, 2008, pp. 36-87.
- PAOLINELLI 2010
C. Paolinelli, *Nuove testimonianze ceramiche ad Urbino dal Palazzo Ducale e dal Monastero di Santa Chiara*, in: A. Vastano (a cura di), *Il monastero di Battista. Ritrovamenti dall'ex monastero di Santa Chiara a Urbino*, S. Angelo in Vado, 2010, pp. 47-101.
- PAOLINELLI 2011A
C. Paolinelli, *Il "sacro" lavoro nella bottega artigiana*, in: M. Marcucci (a cura di), *La ceramica d'uso nella sacra liturgia e nella tradizione religiosa*, Cesena, 2011, pp. 21-65.
- PAOLINELLI 2011B
C. Paolinelli, *Inediti reperti ceramici dall'ex convento di Santa Chiara ad Urbino*, in: A. Vastano (a cura di), *Ceramica d'eccellenza. Il monastero di Santa Chiara a Urbino. Nuovi ritrovamenti*, Urbino, 2011, pp. 11-49.
- PAOLINELLI 2011C
C. Paolinelli, *La ceramica a Fano al tempo di Pandolfo III Malatesti*, in: A. Falcioni, A. De Berardinis (a cura di), *Letà di Pandolfo III Malatesti. Mostra storico-documentaria*, Fano, 2011, pp. 63-74, 113-118.
- PAOLINELLI 2011D
C. Paolinelli, *Nota per un corredo stemmato nel contado di Senigallia*, in: "Accademia Raffaello. Atti e Studi", 1, S. Angelo in Vado, 2011, pp. 63-70.
- PAOLINELLI 2012A
C. Paolinelli, *Crèche en majolique*, in: *Feu et Talent II. Majoliques italiennes de la Renaissance*, Paris, 2012, pp. 10-17.
- PAOLINELLI 2012B
C. Paolinelli, *Devozione privata. Un capolavoro di Nicola da Urbino per la sua città*, introduzione di Timothy Wilson, Monsano, 2012.
- PAOLINELLI 2013
C. Paolinelli, *Maioliche a decoro gotico-floreal da Urbino*, in: A. Marchi, B. Mastracola (a cura di), *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra gotico e rinascimento*, Camerino, 2013, pp. 123-130.
- PAPA 2007
R. Papa, *Contributo per una storia iconologica della Natività*, in: G. Adani, G. Gentilini, C. Grimaldi Fava (a cura di), *La Madonna del Presepe da Donatello a Guercino. Una devozione antica e nuova nella terra di Cento*, Argelato, 2007, pp. 73-105.
- PARAVENTI 1994
M. Paraventi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia del rosario tra '400 e '500 e la sua diffusione nelle Marche nel corso del XVI secolo*, in: *Le Marche. Folklore. Religiosità*, Camerano, 1994, pp. 77-107.
- PERUGINI DUNBAR 2007
F. Perugini Dunbar, *The conservation of Italian Renaissance polychrome terracotta sculpture at the Boston Museum of Fine Arts* in: R. Casciaro (a cura di), *La statua e la sua pelle. Atrefici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Galatina, 2007, pp. 101-123.
- PETRIOLI TOFANI 1969
A. Petrioli Tofani, *Per Girolamo Genga*, in: "Paragone", 229, 1969, pp. 18-36.
- PIATKIEWICZ-DERENIOWA 1975
M. Piatkiewicz-Dereniowa, *Majolika wloska w zbiorach wawelskich*, Krakow, 1975.
- PICCIOLI 2000
R. Piccioli, *I tondini con 'putti ludenti': un caso ancora aperto*, in: "Faenza", LXXXVI, I-III, 2000, pp. 65-82.
- POSTI 1912
C. Posti, *Guida storico-artistica del Duomo di San Ciriaco*, II, Jesi, 1912.
- RACKHAM 1933
B. Rackham, *Guide to Italian Majolica*, London, 1933.
- RACKHAM 1940
B. Rackham, *Catalogue of italian maiolica*, London, I, 1940.
- RAGNINI 1920
R. Ragnini, *Il Duomo di Ancona dopo il bombardamento del 1915*, Osimo, 1920.

- RAVANELLI GUIDOTTI 1985
C. Ravanelli Guidotti, *Ceramiche occidentali del Museo Civico Medievale di Bologna*, Bologna, 1985.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1988
C. Ravanelli Guidotti, *Il pavimento della Cappella Vaselli in San Petronio a Bologna*, Casalecchio di Reno, 1988.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1998
C. Ravanelli Guidotti, *Thesaurus di opere della tradizione di Faenza nelle raccolte del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*, Faenza, 1998.
- RAVANELLI GUIDOTTI 2000
C. Ravanelli Guidotti, *Delle gentili donne di Faenza. Studio del "ritratto" sulla ceramica faentina del Rinascimento*, Ferrara, 2000.
- REALE-SGARBI 2008
G. Reale, E. Sgarbi, *Il pianto della statua nelle sculture sacre in terracotta di Niccolò dell'Arca, Guido Mazzoni e Antonio Bagarelli*, Milano, 2008.
- RICHTER 2006
R. G. Richter, *Götter. Das Goldene Zeitalter Helden und der Majolika Grottesken*, Dresden, 2006.
- ROMANO 2005
G. Romano, *Presentazione*, in: G. Romano, C. Salsi (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, Milano, 2005, pp. 17-23.
- SANTONI 1997
F. Santoni, *Il maestro dei rosari. Le terrecotte policrome di Avacelli, Serra San Quirico, Genga e Murazzano. Arte e devozione*, Jesi, 1997.
- SANTUCCI 1999
C. Santucci, *Pittura e scultura in San Rufino*, in: F. Santucci (a cura di), *La cattedrale di San Rufino in Assisi*, Cinisello Balsamo, 1999, pp. 132-139.
- SENIGALLIESI 2003
R. Senigalliesi, *Nuovi tesori al Museo Diocesano: l'inaugurazione di domani*, in: "Corriere Adriatico", 4 maggio 2003, p. VII.
- SERRA 1925
L. Serra, *Elenco delle opere d'arte mobili delle Marche*, Pesaro, 1925.
- SERRA 1930
L. Serra, *Una maiolica nel Duomo di Ancona*, in "Faenza", XVIII, 1930, pp. 14-16.
- SERRA 1934
L. Serra, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma, 1934.
- SERRA 1936
L. Serra, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, VII. Province di Ancona e Ascoli Piceno*, [s.l.], 1936.
- SKULPTUREN & KUNSTHANDWERK 2013
Skulpturen & kunsthandwerk, volkskunst & keramik, majolika, asiatika, gemälde 19 jahrhundert, juwelen, living, III, Hampel Fine Art Auctions, Auktion Freitag 13 Dezember 2013, München, 2013.
- STRINGA 2011
N. Stringa (a cura di), *Museo del Santuario, Tolentino. Catalogo delle ceramiche*, Tolentino, 2011.
- SWARZENSKI 1960
H. Swarzenski, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, vol. LVIII, 1960, p. 93.
- TEMPESTINI 1999
A. Tempestini, *L'iconografia del Cristo morto nelle regioni adriatiche occidentali*, in: R. Varese (a cura di), *Giovanni Santi*, Atti del Convengo, Urbino 17-19 marzo 1995, Milano, 1999, pp. 171-176.
- TEMPESTINI 2001
A. Tempestini, *Imago Pietatis: Bellini tra Donatello e Marco Zoppo*, in: *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Milano, 2001, p. 371.
- TONTI-BARTOLUCCI 2008
D. Tonti, S. Bartolucci (a cura di), *Imago pietatis: il corpo*, Urbino, 2008.
- THORNTON-WILSON 2009
D. Thornton, T. Wilson, *Italian renaissance ceramics. A catalogue of the British Museum collection*, I, London, 2009.
- VALAZZI 2001
M. R. Valazzi, *Nicodemo*, in: P. Dal Poggetto (a cura di), *Opere restaurate. 1999-2000*, Urbino, 2001, pp. 24-27.
- VASARI 1930
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568, 3 voll., ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, 9 voll., ed. a cura di P. Pecchiai, Milano 1930, 3 voll.
- VYDROVÁ 1960
J. Vydrová, *Italienische majolika in tschechoslowakischen sammlungen*, Praha, 1960.
- VON FALKE 1907
O. Von Falke, *Majolika*, Berlin, 1907.
- WATSON 2001
W. M. Watson, *Italian Renaissance Ceramics: from the Howard I. and Janet H. Stein Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, 2001.
- WILSON 2002
T. Wilson, review of Wendy M. Watson, *Italian Renaissance Ceramics*, in: *The Burlington Magazine*, vol. cxliv, no. 1191 (June 2002).
- WILSON 2005
T. Wilson, *Some 'incunabula' of istoriato-painting from Pesaro*, in: "Faenza", XCI, I-VI, 2005, pp. 8-24.
- WILSON 2011
T. Wilson, *Un servizio in maiolica per Giuseppe Baviera di Senigallia*, in: "Accademia Raffaello. Atti e Studi", I, S. Angelo in Vado, 2011, pp. 55-62.
- ZERI 1961
F. Zeri, *Antonio d'Agostino di ser Giovanni, detto Antonio da Fabriano*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1961.
- ZERI 1992
F. Zeri, *Giovanni Antonio da Pesaro*, in: "Proporzioni", II, 1948 ripubblicato in: *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia Centrale e Meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Torino, 1992.

Finito di stampare
nel mese di aprile 2014
presso Tecnostampa - Ostra Vetere - An