

  
F O N D A Z I O N E  
CASSA RISPARMIO PERUGIA

Le maioliche rinascimentali  
nelle collezioni della Fondazione  
Cassa di Risparmio di Perugia

II

*A cura di*

TIMOTHY WILSON ed ELISA PAOLA SANI

*Con contributi di*

Carola Fiocco, Gabriella Gherardi, Marino Marini,  
Claudio Paolinelli, Elisa Paola Sani, Timothy Wilson



PETRUZZI EDITORE

*Comitato scientifico*

Mario Bellucci  
Giuliano Masciarri  
Mauro e Giuseppina Cesaretti  
Carola Fiocco  
Gabriella Gherardi  
Elisa Paola Sani  
Timothy Wilson

*Ringraziamenti*

Alessandro Alinari  
Bridget Allen  
Elisabetta Alpi  
Giovanna Bandini  
Beatrice Baragatti  
Hugo Blake  
Michael J. Brody  
Bruno Brunetti  
Giulio Busti  
Catherine Casley  
Francesco Cioci

Timothy Clifford  
Enrico Colle  
Judith Crouch  
Paolo Ficola  
Luciano Franchi  
Fabrizio Frizzi Baccioni  
Claudio Giardini  
Anthony Griffiths  
Anna Grossi  
Nardo Guerra  
Suzanne Higgott  
Bieke Hillewaert  
Michael Hughes  
Georges e Louis Lefebvre  
Johanna Lessmann  
Reino Liefkes  
Mario Luccarelli  
Daniele Lupattelli  
Giovanni Maccherini  
John Mallet  
Giuliano Masciarri e collaboratori  
Clara Menganna  
Elizabeth McGrath  
Benedetta Mazzanobile

Maria Grazia Merendi  
Elizabeth Miller  
Ennio Napolitano  
Cassandra Parsons  
Giovanna Perini  
Raffaella Pozzi  
Giorgio e Justin Raccanello  
Frances Rankine  
Lorella Ranzi  
Carmen Ravanelli Guidotti  
Jeremy Rex-Parkes  
Raymonde Royer  
Karine Sauvignon  
Marco Spallanzani  
Giuditta Sparvoli  
Dora Thornton  
Alida Treossi  
Nicholas Turner  
Patrizia Turrini  
Cesare Ugolini  
Jon Whiteley  
Alastair Wilson  
Jane Wilson  
Rainer Zietz

*Progetto e coordinamento editoriale:*  
Daniele Lupattelli

*Redazione:*  
Timothy Wilson, Elisa Paola Sani

*Foto:*  
Ars Color di Paolo Ficola - Perugia

*Grafica ed impaginazione:*  
Sandro Pasini

*Stampa:*  
Petruzzi - Città di Castello (Perugia)

129 **Coppa, *Faustina Bella***

Urbino o dintorni (Castel Durante?), 1540 ca.

## Note

<sup>1</sup> Su Xanto cfr. n. 34 del primo volume del presente catalogo ed il catalogo della recente mostra monografica sull'artista, tenutasi alla Wallace Collection di Londra, Mallet 2007.

<sup>2</sup> Bartsch XIV, pag. 123, n. 139.

<sup>3</sup> Nella collezione Lehman al Metropolitan di New York, Rasmussen 1989, n. 73.

<sup>4</sup> Giacomotti 1974, n. 600.

<sup>5</sup> Conservata al Castello Sforzesco, Triolo in Ausenda 2000, n. 214.

<sup>6</sup> Bartsch XIV, pagg. 53-54, n. 47.

<sup>7</sup> Per una lista delle 12 incisioni maggiormente usate da Xanto, v. Triolo in Ausenda 2000, pag. 203, n. 209.

<sup>8</sup> Bartsch XIV, pag. 200, n. 247. Riprodotta al n. 122.

<sup>9</sup> Corrispondenza con l'autrice, febbraio 2007. La coppia di bambini è visibile su una coppa conservata a Glasgow, Mallet 2007, n. 27.

<sup>10</sup> Bartsch XV, pag. 89, n. 53.

<sup>11</sup> Sulle rappresentazioni di strumenti musicali sulla maiolica v. Ravanelli Guidotti 2004B e la scheda 5 del catalogo per uno Xanto "musicale".

<sup>12</sup> Datato 1513, inv. 577.

<sup>13</sup> Cfr. Sani in Mallet 2007, nn. 39-43.

<sup>14</sup> Cfr. Cioci 1993 e Mallet 2007, n. 20 e corrispondenza con l'autrice. Cfr. anche Wilson 2007, pag. 275.

<sup>15</sup> Per una sintesi del problema, cfr. pag. 177 del primo volume di questo catalogo. L'argomento è stato approfondito da Carola Fiocco e Gabriella Gherardi al simposio su Xanto della Wallace Collection (23-24 marzo 2007); gli atti del convegno verranno pubblicati in un numero speciale di *Faenza*.

<sup>16</sup> Triolo 1988, parte seconda, tav. LX.

<sup>17</sup> Per esempio Norman 1976, C92.

<sup>18</sup> Tra i soggetti religiosi e devozionali di Xanto: Cfr. Sani in Mallet 2007; nn. 21, 45, 72, 121, 122, 130, 170, 317, 322, 327, 352, 353, 364, 389, 393, 395, 403, 410. Cfr. anche Rondot 1994, pagg. 43-44.

<sup>19</sup> Rackham 1940, n. 628; Mallet 2007, n. 21.

<sup>20</sup> Cfr. Sani in Mallet 2007, n. 410.

<sup>21</sup> Pesaro, Museo delle Ceramiche, Mancini Della Chiara 1979, n. 197.

<sup>22</sup> La targa non è illustrata in catalogo ma l'accurata descrizione fatta dal Robinson, non lascia dubbi sull'identificazione della targa: N. 5.252. *Targa verticale rettangolare; dipinta con la Vergine con Gesù Bambino tra le braccia, seduta in gloria tra le nuvole, circondata da nove angioletti che suonano vari strumenti musicali. Un superbo esempio del miglior periodo e finezza esecutiva da parte di Francesco Xanto, eseguito intorno al 1532 e lustrato nella 'botega' di Maestro Giorgio, Robinson 1863, pag. 432. Anche le misure corrispondono.*

All'interno della coppa campeggia il busto di una giovane donna su di un fondale blu intenso, ritratta di tre quarti con lo sguardo rivolto alla sua sinistra. La donna ha i capelli raccolti dietro la nuca, trattenuti da un nastro bianco passante tra le ciocche che separa la scriminatura sulla fronte. I colori sono blu, arancio, giallo, grigio e bruno. Alle spalle del busto si snoda un nastro con scritto *FAUSTINA BELLA*, decorato con girali fitomorfi bruni che richiamano il ricamo sul colletto della camicia<sup>1</sup>. La donna è abbigliata secondo la moda del tempo: indossa una camicia bianca di tessuto leggero, con il colletto aperto, legato da un cordone sottilissimo, che lievemente tende ad arricciarsi al di sotto della pesante veste color oca con scollo quadrato, che cinge i seni<sup>2</sup>.

Questa tipologia di coppe, dette delle *Belle donne*, in largo uso nelle produzioni ceramiche centro-italiane<sup>3</sup>, spesso viene attribuita alla sola produzione durantina, ma è piuttosto probabile credere che venisse prodotta in larga parte in tutto il Ducato di Urbino<sup>4</sup>. Si tratta di un genere di vasellame *amatorio*<sup>5</sup>, in uso dagli anni venti del XVI secolo<sup>6</sup>, utilizzato come dono tra amanti o promessi sposi.

I volti<sup>7</sup> che ornano questo genere di coppe non risultano essere veri e propri ritratti ma piuttosto figure idealizzate a cui veniva accostato il nome della donna amata dal committente con l'aggettivo *bella*<sup>8</sup>. Vedi anche il n. 47 del primo volume del presente catalogo.



129 verso





**130 Piatto, *Diana e Callisto*(?).**

Urbino (bottega di Guido di Merlino?),  
1540-1550 ca.

La figura femminile ritratta, pur non potendo essere ricondotta ad un preciso autore<sup>9</sup>, si caratterizza per la *mezza tinta calda* utilizzata per sfumare l'incarnato delle gote e per l'espressione di timida riservatezza data dallo sguardo sfuggente. Questi particolari pittorici, che donano alla *Faustina Bella* un carattere di elegante dolcezza, possono essere riconosciuti in una serie di coppe accomunate dagli stessi stilemi<sup>10</sup>. [CP]

Coppa con basso piede svasato. Smalto su *verso* e *recto*. Lo smalto si è parzialmente ritirato nell'attaccatura interna del piede. Sul rovescio c'è un vistoso difetto di cottura che rende la superficie dello smalto più scura e meno levigata.

Diam: 22,8 cm.

Una sottile incrinatura corre sulla parte inferiore esternamente all'orlo, lievemente abraso.

Provenienza: Semenzato, Venezia, "Mobili italiani ed europei, sculture, marmi e argenti", 18 dicembre 2005, lotto 45; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliografia: Tubi Ravalli 2006, pag. 64, fig. 53.

#### Note

<sup>1</sup> Gli stessi girali impreziosiscono sovente le vesti di altre *Belle*. V. Giacomotti 1974, n. 813; Mancini Della Chiara 1979, nn. 105-106; Wilson 1987, n. 232.

<sup>2</sup> L'abbigliamento della *Bella* di questa coppa presenta strette analogie con la *Ierolima Bella* dell'Ashmolean Museum di Oxford; Wilson 2003, n. 21.

<sup>3</sup> Ravanelli Guidotti 1992, pag. 106.

<sup>4</sup> Wilson 2003D, pag. 156.

<sup>5</sup> Passeri in Vanzolini 1879, I, pag. 63: "E principalmente ebbero una sorta di bacinetti particolari, che si potrebbero chiamare amatorii, ne' quali gli amorosi giovani facevano ritrarre al vivo le loro favorite col nome proprio...".

<sup>6</sup> L'esempio datato più antico che si conosca è la coppa con *FAUSTINA BELLA 1522* dei Musei Civici di Pesaro. V. Dal Poggetto 2004, n. XII.4.

<sup>7</sup> Generalmente si tratta di figure femminili ma non sono rare coppe con volti maschili.

<sup>8</sup> Polidori 1953; Ajmar-Thornton 1998.

<sup>9</sup> Per alcune *Belle* è stata avanzata l'ipotesi che si tratti del *Pittore in Casteldurante*. V. Gresta 1995B, pag. 50.

<sup>10</sup> Rackham 1940, n. 554; Mariacher 1958, n. 21; Christie's, Londra, 3 ottobre 1983, lotto 236, Fiocco *et al.* 2001, n. 141.

Il piatto fondo è dipinto in blu, verde, giallo, arancio, viola di manganese, nero e bianco. In un paesaggio composto da alberi, acque e montagne distanti, sulla destra una donna seduta e una delle sue ninfe, guardano una figura nuda, muscolosa ma apparentemente femminile, che si avvicina. Sulla sinistra due altre figure guardano la scena; una, vestita in maniera simile a quella seduta, fa una mossa teatrale di stupore, indicando verso l'alto. Il bordo è dipinto giallo con una linea blu sul bordo interno. Il rovescio è privo di decorazione.

Il soggetto non è descritto da un'iscrizione, ma è probabilmente la scoperta da parte di Diana (la figura seduta, nonostante che sia assente il suo emblema, il crescente lunare, che spesso la contraddistingue) che Callisto, una delle sue ninfe, è rimasta incinta. La storia è nel secondo libro della *Metamorfosi* di Ovidio, alle



130 verso

**135 Piatto con amorini e trofei.**

Ducato di Urbino, ambito di Zoan Maria, 1515 ca.

Il piatto, pur essendo molto frammentario, rivela, grazie ad un accurato restauro, un raffinato impianto decorativo su fondo blu, disposto simmetricamente lungo un'asse centrale sottolineata dalla figura di un amorino bendato poggiate su di un piedistallo reso prospetticamente. I colori sono blu, giallo, arancio, violaceo, verde e bianco. L'orlo è dipinto di blu scuro.

Alle spalle dell'amorino centrale si innalza una sorta di candelabra che termina con una composizione di volute e foglie decorate da una testina di putto tra ali ripiegate. Ai lati del basamento campeggiano due protomi di satiro dai tratti grotteschi, dalle quali dipartono due serti puntinati terminanti con un girale fiorito formato da sette pomi. Su quest'ultimi siedono affrontati due amorini intenti a trattenere due cornucopie cariche di frutti. A contornare la composizione centrale, trofei e panoplie, inserite tra nastri e ghirlande, vanno a campire l'intera superficie di fondo. Al di sotto di una corazza compare una cartella in cui si intravede la lettera *A*.

Gli amorini, con i loro corpi torniti messi in risalto dalle lueggiate che ne evidenziano la muscolatura, dimostrano l'alta qualità pittorica di questo prezioso piatto. Non presentano capigliatura ed un sottilissimo tratto blu ne definisce i contorni quasi a ritagliarne le forme sul fondale. L'amorino stante con le braccia legate dietro la schiena, ornato dalla sola collana perlina, come gli altri due putti, simboleggia *Eros cieco*<sup>1</sup>, riconoscibile per la benda stretta sul viso che, realizzata con toni chiari, ne fa intravedere gli occhi chiusi [fig. 1]. La figura di *Eros cieco* su basamento richiama in modo speculare quella di un amorino legato, ma non bendato, presente in un piatto conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge<sup>2</sup>, che sembra essere stato attinto da un comune modello incisivo<sup>3</sup> [fig. 2]. Anche gli altri due putti presenti nella decorazione trovano precisi riferimenti in un piatto realizzato a Gubbio nel 1518, oggi conservato al Museo Statale d'Arte di Arezzo<sup>4</sup>.

La tipologia decorativa, caratterizzata da trofei e putti realizzati con colori intensi su fondo blu scuro, riconduce il piatto alla famosa coppa della collezione Lehman al Metropolitan Museum of Art di New York<sup>5</sup>,

eseguita a Castel Durante nel 1508 da *Zoan Maria Vasaro* (cioè Giovanni Maria)<sup>6</sup>. Anche se il piatto non appartiene di sicuro alla stessa mano, si può però ragionevolmente proporlo come una produzione molto vicina alla maniera di *Zoan Maria*, in quanto il gusto cromatico e la predilezione per l'inserimento di putti corpulenti talora con la testa calva nell'impianto decorativo, può considerarsi un elemento distintivo. È però preferibile pensare che nell'intero Ducato di Urbino, e non solo a Castel Durante, nel primo quarto del XVI secolo, si producessero alcune maioliche ispirate da uno stesso prototipo figurativo, ma diversamente interpretato nelle singole botteghe<sup>7</sup>. Contribuisce a sostenere questa ipotesi anche la mancanza di riscontri materiali da scavo a Castel Durante<sup>8</sup> e la presenza di frammenti analoghi a questa tipologia a Pesaro<sup>9</sup>, Urbino<sup>10</sup> e Fano<sup>11</sup>.



135 verso







Fig. 1. L'incisione è tratta da J. B. Fulgosus, *Anteros*, Milano, 1496, pubblicata in: E. Panofsky 1975, p. 179. "Cupido bendato legato a un albero i cui rami simboleggiano gli antidoti alla passione sensuale, precisamente il Matrimonio, la Preghiera, l'Attività e l'Astinenza; le sue armi spezzate sono sparse al suolo e i suoi maligni effetti sono personificati dallo Scherno, dalla Povertà, ecc. mentre il Diavolo (*Mors Aeterna*) è raffigurato nell'atto di portarsi via un'anima colpita da amore".

Tuttavia le indagini documentarie condotte dalle studiosse Serena Balzani e Marina Regni<sup>12</sup> negli archivi di Castel Durante, hanno rivelato interessanti e possibili relazioni tra la produzione vascolare alla maniera di *Zoan Maria* con la produzione della bottega durantina di Ottaviano Dolci e Giovanni Maria Perusini. La famiglia di quest'ultimo, secondo le recenti proposte avanzate da Massimo Moretti ed Andrea Ciaroni<sup>13</sup>, sarebbe giunta a Castel Durante da Pesaro, dove alcuni suoi componenti svolgevano attività di vasai.

Quindi è necessaria ancora molta prudenza prima di poter attribuire con certezza questo tipo di maioliche ad un unico centro del Ducato di Urbino, ma resta



Fig. 2. Piatto con amorini e trofei. Ducato di Urbino, 1515-1525 ca. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

comunque molto probabile l'influenza di un maturo linguaggio pittorico tardo quattrocentesco dei maiolicari pesaresi verso le botteghe del piccolo centro metaurense. Un sicuro elemento di confronto tra i due centri è dato dall'analisi dei motivi decorativi<sup>14</sup>, dove campeggiano putti corpulenti con cornucopie e grandi infiorescenze formate da pomi, all'interno di una complessa decorazione a girali.

La provenienza mantovana del piatto, probabilmente da qualche sterro cittadino o villa suburbana<sup>15</sup>, pone maggiormente l'attenzione degli studiosi sul rapporto tra la Corte gonzaghesca e i vasai di Pesaro di cui si conoscono già alcune committenze ceramiche<sup>16</sup>. [CP]



Piatto piano privo di cavetto, con smalto su *recto* e *verso*. Il *verso* è decorato con fasce di linee concentriche blu intorno ad una spirale centrale su smalto bianco.

Diam: 24 cm.

Il piatto risulta frammentario e lacunoso, con ampie integrazioni della tesa. Ripristino pittorico del *recto*. Restauri eseguiti da Anna Grossi. Le parti originali sono tutto il centro e la maggior parte della parte sinistra della tesa, quasi tutta la parte destra della tesa è restaurata [fig. 3].

Provenienza: ritenuto di scavo dalla provincia di Mantova; collezione privata, provincia di Mantova; Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliografia: inedito.



Fig. 3. 135 prima del restauro, eseguito da Anna Grossi [foto Anna Grossi].

#### Note

<sup>1</sup> Il Cupido bendato rappresenta il carattere cieco ed irrazionale dell'amore sensuale. Panofsky 1975, pagg. 135-183. L'Amore bendato è presente in alcune maioliche accostabili stilisticamente a questo piatto. V. Rackham 1940, nn. 524, 525, 526 e 533; McNab 1995, pag. 521.

<sup>2</sup> Poole 1995, n. 364. La Poole attribuisce il piatto ad una produzione durantina o più genericamente marchigiana.

<sup>3</sup> La Ravanelli Guidotti in merito ad un piatto con putti lustrato a Gubbio e datato 1519, conservato al Petit Palais di Parigi, ricorda che "si avverte l'influenza dei maestri durantini..." e che "per simili figurazioni di putti o amorini..., si sia guardato piuttosto ad un modello silografico..." Barbe-Ravanelli Guidotti 2006, n. 1.

<sup>4</sup> Fuchs 1993, n. 274. Fiocco-Gherardi (2004E, pagg. 210-213) precisano che in quegli anni la decorazione a grottesche con "grandi putti" caratterizzò la produzione eugubina, senza considerarla una tipologia tipica durantina, come comunemente diffuso, sulla scia degli studi del Rackham (Rackham 1928-1929).

<sup>5</sup> Rasmussen 1989, n. 62.

<sup>6</sup> Rackham già cit. nota 4 e per la bibliografia più recente Wilson 2004B, pagg. 203-204.

<sup>7</sup> Fiocco-Gherardi 1997, pagg. 18-19.

<sup>8</sup> Ermeti 1997. L'Ermeti nella sua puntuale relazione sui materiali rinvenuti a Castel Durante non attesta la presenza di frammenti di questa tipologia.

<sup>9</sup> Ciaroni 2004, fig. 120.

<sup>10</sup> Giannatiempo Lopez 1997, n. 30. Un piatto frammentario trovato nelle volte del Salone del Trono in Palazzo Ducale ad Urbino presenta alcune analogie con il piatto oggetto della scheda. Anche se i colori di quest'ultimo piatto risultano essere più brillanti e la stesura pittorica più veloce, è evidente l'utilizzo dello stesso impianto decorativo con un amorino legato al centro, affiancato da due corazze su un fondo di color blu intenso.

<sup>11</sup> La città di Fano vide un notevole sviluppo della produzione ceramica nel corso del Cinquecento. La vicinanza con il Ducato di Urbino contribuì ad una continua "osmosi" di maestranze con i centri limitrofi. Nei depositi del Museo Civico si conserva un frammento di piatto con tesa decorata a trofei su di un fondo blu scuro e nastri riempitivi (inv. n. C 444). Cfr. Paolinelli 2003.

<sup>12</sup> Balzani-Regni 2002B.

<sup>13</sup> Ciaroni 2004, pagg. 92-95.

<sup>14</sup> Wilson 2005, pag. 15. Per un ulteriore confronto con alcuni frammenti provenienti dal sottosuolo pesarese, V. Piccioli 2000.

<sup>15</sup> Ad esempio si ricordano tra le residenze legate alla famiglia ducale, la Villa di Bosco della Fontana a Marmirolo e Villa Gherardina a Motteggiana.

<sup>16</sup> Ciaroni 2004, pagg. 49-56.

**136 Piatto con putto che cavalca un grifo.**

Ducato di Urbino, 1525 ca.

Il piatto presenta al centro del cavetto un tondo con putto alato che cavalca un grifo affrontato ad una rupe erbosa resa in modo stilizzato. Le figure si stagliano su di un fondale di color blu intenso. Un'ampia fascia bianca con segni grafici disposti circolarmente, orna la parete del cavetto e separa il tondo centrale dall'ampia tesa sulla quale si alternano trofei a cornucopie e tralci fioriti. La superficie del retro decorata in monocromia blu, è scandita da tratti ondulati in sei porzioni radiali con elementi bulbiformi tagliati a spicchi. Al centro un graticcio composto da segni paralleli sovrapposti. I colori sono blu, verde, giallo, bruno-arancio.

L'eccezionalità dell'oggetto è data dal particolare impianto decorativo e dall'originalità con cui sono stati resi alcuni segni grafici, non riscontrati fino ad ora nelle produzioni dei centri già noti. Il piatto probabilmente è stato prodotto in una bottega di un centro poco conosciuto delle Marche<sup>1</sup>. Riprendendo l'attribuzione del Falke<sup>2</sup> recentemente è stata avanzata l'ipotesi che il piatto in oggetto sia stato realizzato a Castel Durante<sup>3</sup>, o comunque nel Ducato di Urbino<sup>4</sup>. Tuttavia è importante evidenziare come questo singolare piatto si rapporti in modo diretto con una serie di oggetti che mostrano un comune linguaggio decorativo, specie nell'impianto compositivo della tesa, suddivisa in otto quartieri, quattro a quattro simmetrici. Si veda ad esempio un piatto conservato al Victoria & Albert Museum di Londra<sup>5</sup> ed uno conservato nei Musei Civici di Pesaro<sup>6</sup>. Entrambi presentano lungo la tesa alcuni caratteri simili, inquadrando all'interno di otto porzioni cornucopie ed elementi vegetali alternati. In particolare, i biondi putti corpulenti che si stagliano sul cupo fondale blu, al centro del piatto delle collezioni civiche pesaresi, offrono ulteriori elementi di confronto.

Sembrerebbe quasi che le temperie culturali che influenzarono il gusto di alcuni ceramisti metaurensi durante il primo quarto del XVI secolo<sup>7</sup>, fossero state acquisite in qualche modo dalla cultura umbra, mediata anche da esperienze eugubine<sup>8</sup>, espressa dai grandi piatti da pompa derutesi in cui "la tesa è larga, col bordo rialzato, e la sua decorazione è autonoma rispetto a quella centrale, di cui costituisce in un certo senso la cornice"<sup>9</sup>.

La decorazione centrale con putto alato ritratto nell'atto di cavalcare un grifo, finora è stata ricondotta a qualche rappresentazione allegorica tratta dai bestiari medioevali<sup>10</sup>, oppure sfidando le "nostre possibilità di lettura" anche alla personificazione di un personaggio quale lo stesso duca di Urbino<sup>11</sup>. Tuttavia questo soggetto a volte rappresenta un semplice motivo ornamentale che unisce animali anche mostruosi, quali ippocampi, draghi o fiere, a putti ludenti<sup>12</sup>.

A dar maggior risalto al disco centrale, corrono lungo la parete del cavetto alcuni segni grafici che donano all'oggetto una connotazione misterica. In effetti è stato più volte cercato di scioglierne il significato<sup>13</sup>. Anche se recenti studi mettono in relazione i segni grafici con il Duca di Urbino Francesco Maria I Della Rovere<sup>14</sup>, un'ipotesi più verosimile sarebbe pensare ad una sorta di composizione in caratteri ebraici. Ennio Napolitano dell'Università L'Orientale di Napoli è riuscito a darne una plausibile interpretazione [fig. 1]:



Fig. 1. I numeri indicano i vertici dei triangoli che formano le Stelle di David.









136 verso

“Nel piatto compaiono per ventiquattro volte quattro lettere dell’alfabeto ebraico: 8 alef (א), 8 lamed (ל), 6 dalet (ד), 2 samekh (ס).

א	א א א א א א א א
ל	ל ל ל ל ל ל ל ל
ד	ד ד ד ד ד ד ד ד
ס	ס ס ס ס

Se consideriamo di ogni lettera quella ad essa opposta, otteniamo quattro gruppi di sei lettere disposte tutte in maniera perfettamente speculare tra di loro. Questi quattro gruppi in realtà formano quattro Stelle di Davide unite in questo modo:

1 א	9 ל	17 א
2 א	10 ד	18 ל
3 ד	11 א	19 ל
4 ל	12 ס	20 א
5 א	13 ל	21 ד
6 ל	14 א	22 ד
7 ד	15 ל	23 א
8 א	16 ל	24 ס

I vertici dei due triangoli che formano ciascuna stella uniscono le tre lettere che compongono un nome; un triangolo segna la lettura in senso orario e l’altro in senso antiorario. Procedendo in questo modo si legge su tre stelle il nome dell’angelo Aladiah (fig. 2-4) e su



Figg. 2-5. Le elaborazioni grafiche ideate da Ennio Napolitano evidenziano le quattro Stelle di David, i cui vertici indicano le lettere che compongono i nomi Aladiah e Sealiah.

quella in posizione centrale (fig. 5) il nome dell’angelo Sealiah.

Nella tradizione biblica Aladiah è il decimo angelo che ha come caratteristica la conoscenza dei colpevoli dei crimini ignoti e/o di coloro i quali temono di essere scoperti, mentre Sealiah, il quarantacinquesimo angelo, è associato a coloro i quali confondono la cattiveria con l’orgoglio.

Servendosi della Gemetria (dottrina della cabala che, tramite procedimenti esegetici basati sui valori numerici relativi alle lettere, spiega le corrispondenze e i significati di parole e frasi della lingua ebraica) andrebbero analizzati in maniera approfondita tutti i valori numerici derivati dall’analisi delle lettere che compongono i due nomi e che proponiamo, per ora, soltanto nella loro forma basilare.

Le tre lettere che compongono il nome di Aladiah sono



alef-lamed-dalet (א ל ד), quelle che compongono il nome di Sealiah sono samekh-alef-lamed (ס א ל).

Vediamo dunque che la coppia alef-lamed (א ל) è presente in entrambi i casi, mentre variabili sono la samekh (ס) e la dalet (ד).

La alef (א) è la lettera il cui valore è 1 e rappresenta l'origine, l'unicità, il punto centrale, la creazione e *Dio*. Da un punto di vista grafico, invece rappresenta un *volatile*. La lamed (ל) ha come valore 30 e ha come significato la misurazione, *la forma misurante*. Graficamente viene indicata con un *braccio*, oppure un'*ala*.

La lettera dalet (ד) ha come valore 4 e graficamente indica una *porta* o anche una *mano*. Talvolta viene utilizzata anche per riferirsi a qualcuno che *protende la mano*. Il suo significato principale è però il Quaternario Universale (emanazione-creazione-formazione-azione). La lettera samekh (ס), infine ha come valore 60 e indica l'oppressione, il gesto di picchiare o schiacciare. In realtà è la forma che preme, *che punisce e schiaccia per poi fecondare*. Per questo il suo valore grafico è il torchio, spesso rappresentato da un *tondo*.

Va da sé il riferimento al disegno centrale:

- il volatile
- il braccio e l'ala
- la porta
- il tondo

Proponiamo una prima lettura dei significati dei due nomi:

Aladiah:

- alef: *Dio*
- lamed: *la forma misurante*
- dalet: *che protende la mano*

Sealiah:

- alef: *Dio*
- lamed: *la forma misurante*
- samekh: *che punisce e schiaccia per poi fecondare*

Nelle diverse somme relative ai valori numerici dei due nomi ritornano frequentemente le cifre 10 e 45; è da tener presente che tutte le lettere compiono un movimento rotatorio di 360° tranne le due samekh in alto e in basso che ruotano di 180°.

Il nome dell'angelo Aladiah compare molto frequentemente nella tradizione ebraica su amuleti e oggetti portafortuna, associato al pianeta Venere, mentre Sealiah è associato a Giove. Ci siamo limitati, dunque, a fornire soltanto alcuni spunti quali input per la pianificazione di una possibile ricerca approfondita che analizzi ed ordini le osservazioni fin qui proposte<sup>15</sup>.

L'analisi di Ennio Napolitano contribuisce ad ipotizzare una committenza colta<sup>16</sup> che fece realizzare il piatto in una bottega altamente qualificata, in grado di tradurre perfettamente le precise indicazioni grafico-simboliche mutate dall'alfabeto ebraico. Una limitata produzione di questo tipo di maioliche, permeate di un complesso significato simbolico, rende questo singolare oggetto un esempio ancora più raro e prezioso dell'aspetto anche ermetico della cultura rinascimentale.

Se il *recto* del piatto, connotato da una rigida ma elegante decorazione, può considerarsi un *unicum* per l'enigmatica suggestione data dei segni grafici che ornano il cavetto, anche la decorazione del *verso* non trova molti riscontri nelle produzioni centro italiane<sup>17</sup>. Simili elementi bulbiformi tagliati e disposti in modo radiale si ritrovano sui *versi* di piatti di produzione faentina<sup>18</sup>, e sono stati segnalati tra i materiali provenienti dal sottosuolo riminese<sup>19</sup>. Tuttavia non è da escludere che, supponendo una produzione di un centro del Ducato di Urbino<sup>20</sup>, si possa pensare a contaminazioni stilistiche date dalla vicina produzione romagnola.

È interessante poter proporre come elemento di confronto per un futuro e più approfondito studio, un piatto conservato al Petit Palais di Parigi<sup>21</sup>, dove è rappresentato Cristo seduto su di un sarcofago, affiancato da Maria e da Maddalena. In questa maiolica si ritrovano alcuni segni particolari, attorno al busto all'antica che orna il fronte del sarcofago e al di sotto di questo<sup>22</sup>. L'inserimento di questi elementi grafici di chiara ispirazione ebraica in un contesto dove palesemente viene messa in relazione la Chiesa, rappresentata dalla Pietà, con il mondo classico, identificato dal sarcofago, non sembra essere del tutto casuale e svela come in alcune botteghe dell'Italia centrale, forse proprio del Ducato di Urbino, si producessero oggetti di carattere simbolico<sup>23</sup>.



In generale c'è una deludente assenza, nella storia della maiolica, di committenze ebraiche o di ceramisti ebrei. Un gruppo di piatti con scritte ebraiche datati dal 1532 sono stati considerati falsi da Vivien Mann e ritenuti realizzati nel XIX secolo<sup>24</sup>; mentre l'ipotesi di un collegamento tra una committenza ebraica ed un piatto di Faenza del 1500 ca., già nella collezione Italika<sup>25</sup> è stata ritenuta infondata da un recente studio di Lucio Donati e Patrizia Proto, in cui si discute una questione più generale. Una ceramica ebraica dello stesso periodo è un piatto conservato nel Museo d'Israele, probabilmente realizzato a Manises nel 1500, sul quale compare un'iscrizione riferita alla Pasqua ebraica<sup>26</sup>. [CP]

Piatto con largo e basso cavetto con centro convesso. Smalto su *recto* e *verso*. Difetti di cottura sul rovescio.

Diam: 43 cm.

Conservazione buona. Sul verso lievi abrasioni. Lievi ridipinture sull'orlo.

Provenienza: Eugen Gutmann; Bachstitz Gallery, L'Aia; Conte e Contessa Guy du Boisrouvray, Neuilly sur Seine; Sotheby's, New York, 9-10 gennaio 1990, lotto 113; Paolo Sprovieri; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliografia: Falke 1912, n. 217; Bachstitz Gallery tav. 48; Wilson 1996, n. 139; Fiocco-Gherardi in Dal Poggetto 2004, n. XII.8; Gardelli 2005, pagg. 146-159; Cioci 2006.

## Note

<sup>1</sup> Il Wilson esprime dubbi circa il luogo di produzione, e afferma che esistono diversi centri di produzione nelle Marche, al di fuori della produzione principale, dove questo tipo di maioliche potrebbero essere state realizzate; indica Fabriano come un'ipotesi che varrebbe la pena approfondire. Wilson 1996, n. 139.

<sup>2</sup> Falke 1912, n. 217.

<sup>3</sup> Fiocco-Gherardi in Dal Poggetto 2004, n. XII.8. Carola Fiocco e Gabriella Gherardi (2004E, pagg. 210-213), pur affermando che l'attribuzione è "più tradizionale che realmente verificata", trovano interessanti confronti con i frammenti rinvenuti al Palazzo Ducale di Urbino (Giannatiempo Lopez 1997, pagg. 48-49).

<sup>4</sup> Si confrontino anche alcuni frammenti provenienti dal sottosuolo pesarese; Wilson 2005B, tav. 16/a; Cioci 2006, pag. 60.

<sup>5</sup> Rackham 1940, n. 531; Berardi 1984, pagg. 154, 276, fig. 64.

<sup>6</sup> Mancini Della Chiara 1979, n. 299.

<sup>7</sup> L'impianto decorativo della tesa, in cui si alternano cornucopie a trofei, trova confronti in un piatto dell'Hermitage attribuito a Castel Durante e datato 1532: Ivanova 2003, pag. 30, fig. 7.

<sup>8</sup> Si veda come ad esempio un tondino attribuito alla bottega di Maestro Giorgio conservato nei Musei Civici di Pesaro (Mancini Della Chiara 1979, n. 139); è presente sulla tesa la stessa partitura ove si alternano cornucopie fogliate e clipei con trofei incrociati, molto simili a quelli del piatto oggetto della scheda.

<sup>9</sup> Fiocco-Gherardi, 1994B, pag. 46.

<sup>10</sup> Gardelli 2005, pag. 151: "Il drago... rappresentazione allegorica delle pulsioni negative dell'animo...".

<sup>11</sup> Cioci 2006, pag. 61: "Il putto che cavalca il drago è immagine dello stesso duca [Francesco Maria]..., che seppe padroneggiare la sorte avversa".

<sup>12</sup> Rackham 1940, nn. 432, 564; Fiocco Gherardi 1988-1989, I, n. 229; Ravanelli Guidotti, 1988, nn. 204, 211; Luccarelli, 1991, pag. 125, fig. 10; Fiocco-Gherardi, 1994B, n. 28a; Poole, 1995, n. 206; Hausmann, 2002, n. 24.

<sup>13</sup> Wilson riferisce l'analisi della dott.ssa Lippincott del National Maritime Museum di Greenwich che identifica nei segni grafici una sorta di scrittura immaginaria divenuta motivo decorativo (Wilson 1996, pag. 344). La Gardelli ipotizza che i vari simboli appartengano a diverse lingue antiche, uniti in una sorta di "commistione assolutamente casuale che pur tuttavia è volutamente ermetica" (Gardelli 2005, pag. 151).

<sup>14</sup> Cioci 2006, pag. 61: "Ricapitolando, con due *d* e otto *x*, dando ai due segni contigui posti dopo le *x* il significato delle iniziali di Francesco Maria, si ripete per sei volte l'espressione: *dux f m.* ... Non mi sembra necessario spendere molte parole per dire che il piatto fu un omaggio al titolo di duca, che la perfidia di un papa aveva cercato di cancellare".

**137 Piatto con Sansone e decoro a trofei.**

Pesaro o Urbino (Bottega di Guido di Merlino?),  
1540 ca.

<sup>15</sup> Sono molto grato a Ennio Napolitano, assistente all'insegnamento di Epigrafia Islamica - Facoltà di Studi arabo-islamici dell'Università "L'Orientale" di Napoli, per avermi fornito questa accurata analisi dei segni grafici ed il suo prezioso contributo per interpretare il significato di questa importante maiolica rinascimentale. Comunicazioni scritte all'autore del 17 dicembre 2006 e del 15 gennaio 2007.

<sup>16</sup> Senza alcuna fonte archivistica o altre testimonianze materiali, oggi non è possibile avanzare ipotesi su quale personaggio notevole di cultura ebraica possa aver commissionato questa maiolica.

<sup>17</sup> L'inserimento di elementi bulbiformi tagliati a spicchi nella decorazione del *verso* si riscontra anche in un piatto derutense conservato al Museo dell'Hermitage; Kube 1976, n. 44.

<sup>18</sup> Ravanelli Guidotti 2000, n. 56; Ravanelli Guidotti in Ausenda 2000, n. 131; Anversa 2004, n. 34. Un frammento di maiolica conservato nei depositi del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza presenta lo stesso motivo ornamentale (Collezione Girelli, cassa n. 119/c). Si confronti anche un piatto della collezione De Ciccio nel Museo di Capodimonte a Napoli (inv. n. 43).

<sup>19</sup> Gardelli 2005, pag. 152. La Gardelli suggerisce anche la città di Ravenna quale probabile centro di produzione.

<sup>20</sup> A testimoniare il gran numero di centri che nel Ducato, oltre a quelli già noti, producevano ceramiche anche di notevole qualità, si segnala Mondavio, piccolo centro fortificato alle propaggini sud del Ducato di Urbino, che ha rivelato negli ultimi anni interessanti materiali da sterri cittadini oggi conservati nel locale museo civico ed in collezioni private.

<sup>21</sup> Barbe-Ravanelli Guidotti 2006, pagg. 88-89, n. 23.

<sup>22</sup> Il dottor Napolitano in merito a questi segni grafici precisa che "è d'uso in questo periodo ed anche in questa zona [Marche] (vedi le opere di Gentile da Fabriano) l'utilizzo di caratteri o più diffusamente di pseudo-iscrizioni imitative delle scritture semitiche: aramaico, ebraico, arabo. Deve essere chiaro però che questo particolare utilizzo delle scritture, nella maggioranza dei casi, non cela nessun significato avverso all'immagine della Chiesa, dei Papi o della religione cristiana in generale, ma anzi viene utilizzato per evocare nell'immaginario collettivo la lingua di Cristo e delle Sacre Scritture. Si tratta dunque di pseudo iscrizioni oppure di copie di iscrizioni di altri media, delle quali si ignora completamente il significato". Comunicazione scritta all'autore del 21.01.2007.

<sup>23</sup> Circa le comunità ebraiche nel Ducato di Urbino, cfr. riferimenti bibliografici in Biscarini-Nardelli 2006; Piermattei 1997.

<sup>24</sup> Mann 1990.

<sup>25</sup> Gardelli 1999, n. 38; Donati-Proto 2005.

<sup>26</sup> Washington 1991, n. 54. Ringraziamo Dora Thornton per la segnalazione.

Il piatto si caratterizza per una singolare decorazione a trofei che si sviluppa sulla parete del cavetto e sulla tesa, contrapponendo prima un ricercato decoro realizzato *bianco sopra bianco* e poi un intenso fondale blu. La figura virile al centro del piatto, che si erge imponente ad occupare la scena, può essere riconosciuta con molta probabilità in Sansone. Il giovane dalla muscolatura evidente, imberbe e dalla lunga chioma fluente, è panneggiato e rappresentato nell'atto di brandire la mascella d'asino con la mano destra. Il pittore ha reso la figura stante, inserendo un'esile asta su cui l'uomo poggia la mano sinistra. I colori sono blu, verde, bruno, arancio, giallo e bianco. L'orlo esterno è dipinto di giallo. Come succede spesso, la mascella d'asino, con la quale, secondo la Bibbia, Sansone si è servito per sconfiggere i Filistei, viene semplificata nelle forme e rappresentata come una sorta di bastone ricurvo<sup>1</sup>. Il personaggio biblico è stato scelto come simbolo di virilità ma al tem-



137 verso





137



po stesso quale emblema della forza vinta dal fascino femminile e dalla passione amorosa. Infatti tutta la decorazione del piatto è legata al tema amoroso. Il richiamo evidente all'amore non corrisposto del probabile committente<sup>2</sup>, è esplicitamente ricordato in due cartigli in cui è scritto: *aime tu me fai batista(?) bella morire [la] spera[n]za*; e *camila diva mia be lla aime t'amo*<sup>3</sup>. La decorazione a trofei che corre lungo l'ampia tesa, accanto ai consueti motivi riconducibili all'arte militare quali scudi e armi, presenta alcuni singolari elementi, frutto dell'estro di un abile pittore: un pavone con volto di donna<sup>4</sup>, un melograno ed una zucca da cui fuoriesce una protome umana. Questi particolari decorativi possono essere riconosciuti quale esplicito riferimento alla donna amata o quale simbolo di prosperità e fecondità.

I trofei e i diversi emblemi amorosi sono realizzati in *grisaille*, con toni in tenue marroncino, ed ornati da piccoli girali graffiti sul fondo blu brillante<sup>5</sup>. Questa tipologia di *trofei*, attribuita solitamente alla produzione di Castel Durante<sup>6</sup>, dopo recenti studi<sup>7</sup>, supportati da ritrovamenti<sup>8</sup>, trova anche in Pesaro numerosi riscontri<sup>9</sup>. La produzione di oggetti decorati a *trofei*, allo stato attuale delle conoscenze, non può essere assegnata ad un centro specifico del Ducato di Urbino dove era "in uso dappertutto"<sup>10</sup>. Mentre è possibile in base ai confronti con oggetti datati, pensare che questo tipo di decoro non superi la metà del XVI secolo<sup>11</sup>.

La figura di Sansone, trova un confronto iconografico in un piatto istoriato conservato al Museo Civico di Padova, attribuito alla bottega di Girolamo di Lanfranco<sup>12</sup>. Nel nostro caso però lo stile pittorico con cui sono stati resi i segni anatomici ricordano piuttosto la mano di un pittore non ancora identificato riconducibile alla cerchia di Guido di Merlino vicino ai modi del pittore chiamato "il Pittore del bacile di Orfeo"<sup>13</sup>. Tuttavia non sono da escludere anche altre analogie stilistiche sia nella resa del paesaggio che nella definizione dei volti con alcuni oggetti genericamente attribuiti ad Urbino<sup>14</sup>.

Forse i *trofei* in tono *grisaille* lungo la tesa potranno in futuro costituire un elemento non secondario per attribuirne definitivamente la paternità. [CP]



137 particolare.

Piatto con basso cavetto e corto piede ad anello. Smalto sul verso e sul recto.

Diam: 37,2 cm.

Piatto frammentato e reintegrato con lievi ridipinture. Sbecature sul bordo. Macchie blu sul verso.

Provenienza: Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliografia: A. Bettini in Dal Poggetto 2004, n. XII.74.



137 particolare.

#### Note

<sup>1</sup> Il testo biblico riferisce con esattezza il gesto compiuto da Sansone: “Trovò allora una mascella d’asino ancora fresca, stese la mano, l’afferrò e uccise con essa mille uomini. Sansone disse: Con la mascella dell’asino, li ho ben macellati. Con la mascella dell’asino ho colpito mille uomini.” (Libro dei Giudici 15, 15-16).

<sup>2</sup> Bettini in Dal Poggetto 2004, n. XII.74.

<sup>3</sup> Il Bettini, traslascia il nome poco leggibile di *batista* e legge *viva* al posto di *diva*. V. Dal Poggetto 2004, pag. 430, n. XII.74. È logico pensare che l’attributo di *bella* sia da riferirsi ad un soggetto femminile piuttosto che alla *spera[n]za*, sottolineando così maggiormente il senso di vano desiderio causato dalla donna amata.

<sup>4</sup> Due uccelli piumati con protomi umane sono inseriti in una decorazione a trofei lungo la tesa di un piatto conservato al Victoria & Albert Museum di Londra; Rackham 1940, n. 527.

<sup>5</sup> In collezioni pubbliche e private si ritrovano oggetti con decoro simile; si vedano ad esempio alcuni piatti conservati nei musei francesi; Giacomotti 1974, nn. 767, 769, 770, 772. In particolare, un tagliere conservato al Louvre (n. 772) è datato 1540 ed ha inserito tra i trofei un cartiglio con iscrizione di carattere amoroso.

<sup>6</sup> Ravanelli Guidotti 1990, n. 116; Fiocco-Gherardi 1997, n. 10.

<sup>7</sup> Bettini 2001.

<sup>8</sup> Gresta-Bonali 2001, pag. 349.

<sup>9</sup> Il Berardi (1984, pag. 191) tuttavia analizzando la decorazione a *trofei grisaille*, sottolinea come “A Pesaro, dove invece giunge probabilmente solo in fase manierista, la sua produzione è scarsa o dubbia nella variante a mezza tinta fredda”.

<sup>10</sup> Piccolpasso 1980, II, pag. 111; Bartolomei 1988, pag. 101.

<sup>11</sup> Fiocco-Gherardi 1997, già cit. nota 6: “Particolarmente importante è, nel piatto in esame, la data 1541, che prolunga verso la metà del secolo questo gruppo di opere”.

<sup>12</sup> Bonali-Gresta, 1987, pag. 76-77, tav. XVIII. Il piatto rappresenta *Sansone quando ucise i filistei*, e vede l’eroe biblico rappresentato nell’atto di scagliare con la mano destra la mascella d’asino, anche in questo caso resa in modo approssimativo, contro gli avversari. Sansone è ritratto nudo, con la caratteristica folta chioma e un panneggio svolazzante alle spalle. L’impianto decorativo del piatto di Padova richiama quasi fedelmente la scena rappresentata su di un piatto conservato al Museo di Sèvres (Giacomotti 1974, n. 913) datato 1540 e fatto in Pesaro. Pur trattandosi di opere diverse, realizzate da pittori differenti, è evidente che si riferiscono ad una stessa fonte iconografica che circolava nelle botteghe del Ducato di Urbino. Bonali e Gresta, segnalano quale modello iconografico la stampa di Sebald Beham col “Rapimento di Elena” (Bartsch

**138 Piatto con putto e decoro a trofei.**

Castel Durante o Pesaro, 1540 ca.

VIII, pag. 143, n. 70), ma in questa fonte non compare la figura virile utilizzata per rappresentare Sansone.

<sup>13</sup> Mallet 1996. Fiocco-Gherardi 2002, pagg. 121-123: "...le sue figure hanno visi dall'espressione trasognata, con le palpebre abbassate, mentre le gambe sono stilizzate in maniera inconfondibile, con le ginocchia ingrossate e rotonde e il piede incurvato..."; Wilson 2004C, 138: "Several pieces which are marked as or attributed to Pesaro seem to me to have stylistic affinities to Francesco [Durantino] or to work from Guido di Merlino's workshop in the early 1540s. It has already been noted that the 'Painter of the Orpheus basin', who was working in the workshop of Guido di Merlino in Urbino in 1542, is either identical with or very close in style to the 'Painter of Samson and the Philistines', whom Gresta and Bonali argue to have worked at Pesaro".

<sup>14</sup> Lessmann 1979, n. 504 (piatto con iscrizione sul verso: *Proserpina*); Norman 1976, C95 (piatto con iscrizione sul verso: *1543 fabulatrice di baccho*).

Nel cavetto del piatto è raffigurato un putto incidente a destra e volto di spalle, ritratto nell'atto di reggere un ramo di quercia, probabile riferimento al Duca di Urbino (si veda n. 139). Sulla tesa trofei d'armi e strumenti musicali realizzati con i toni del giallo e del bruno su di un fondo blu intenso impreziosito da riccioli graffiti che scoprono il bianco della maiolica sottostante. I colori sono blu, giallo, verde, bruno e bianco. L'orlo è dipinto di giallo.

Questa tipologia di oggetti comunemente è stata attribuita a botteghe durantine<sup>1</sup> ma resta ancora difficile poter distinguere con certezza i vari centri di produzione del Ducato di Urbino<sup>2</sup> dove la decorazione a *trofei*, come afferma il Piccolpasso<sup>3</sup>, era in largo uso. Resta inoltre da considerare il fatto che numerosi ceramisti, da Castel Durante migrarono in diversi centri limitrofi<sup>4</sup> anche del territorio ducale, come a Pesaro dove si innestarono sulla tradizione ceramica locale<sup>5</sup>.



138 verso





138

In quest'ultima città i numerosi ritrovamenti effettuati nel centro cittadino, soprattutto se paragonati ai pochi frammenti conservati a Castel Durante<sup>6</sup>, contribuiscono a comprovare una produzione di qualità che finora era supportata da documenti d'archivio<sup>7</sup> e testimonianze storiografiche<sup>8</sup>.

Gli studi recenti sulla maiolica pesarese mettono in evidenza come si possano distinguere più tipologie di *trofei* in base alle diverse tinte utilizzate, sulla scia delle ricerche effettuate dal Berardi<sup>9</sup>, distinguendo una raffinata produzione in *mezzatinta gialla*<sup>10</sup> a cui si potrebbe ricondurre il tondino in oggetto. Tuttavia anche se i frammenti<sup>11</sup> di maiolica rinvenuti a Pesaro presentano molte affinità cromatiche con il tondino in esame, è da evidenziare come sia maggiormente diffusa una produzione più tarda, oltre la metà del XVI secolo, con tinte più rossastre ed una impostazione grafica più sbrigativa. Piatti con putto centrale e tesa decorata a *trofei* sono oggetti abbastanza comuni<sup>12</sup> e probabilmente prodotti in tutto il Ducato di Urbino, ma risulta difficile poter accostar esemplari simili al tondino in esame in quanto si distingue per un'esecuzione grafica accurata ed una ricercatezza calligrafica delle decorazioni non facilmente rintracciabile.

Il putto al centro del piatto, che si staglia sul fondale giallo, affiancato da grandi massi arrotondati dai toni azzurri, si caratterizza per alcuni particolari distintivi. Risulta essere una figura molto aggraziata, ingentilita dal nastro passante sotto il braccio destro che svolazza alle spalle, con alcuni particolari anatomici leggermente lumeggiati di bianco. Il putto presenta notevoli somiglianze con quello su di un piatto, delle stesse dimensioni ed attribuito a Castel Durante, conservato al Victoria & Albert Museum di Londra<sup>13</sup> [fig. 1]. I due piatti possono a ragione essere ricondotti alla mano dello stesso pittore che probabilmente li realizzò in una data<sup>14</sup> entro la metà del XVI secolo. [CP]



Fig. 1. Piatto con putto e decoro a trofei, Castel Durante o Pesaro, 1540 ca. Victoria & Albert Museum, Londra.



Piatto con profondo cavetto (*tondino*). Smalto su *recto* e *verso*.

Diam: 24,2 cm.

Alcune sbecature sul bordo. Al centro del cavetto lieve caduta di smalto.

Provenienza: Jacob, sedicesimo barone Hastings prima del 1857; per successione al ventesimo barone; Asta Hastings, 1888, lotto 32; probabilmente Alfred Spero, Londra, la sua vedova, Winifred Spero; in prestito al Norwich Castle Museum; Bonham's, Londra, 24 maggio 2000, lotto 98; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Etichetta circolare rossa con scritta stampata *ART TREASURES EXHIBITION MUSEUM LORD HASTINGS*, con numero 160 ad inchiostro, relativa all'esposizione all'omonima mostra tenutesi a Manchester nel 1857.

Bibliografia: Fiocco-Gherardi in Dal Poggetto 2004, n. XII.9.



138 particolare

## Note

<sup>1</sup> Dal Poggetto 2004, n. XII.9.

<sup>2</sup> Gardelli 1991, pag. 128: "Almeno dal 1480 ca. esiste una uniformità culturale che coinvolge non solo Pesaro e Urbino ma anche Casteldurante. Così è difficile operare per alcuni decenni delle discriminazioni fra i prodotti dei tre centri".

<sup>3</sup> Piccolpasso 1980, II, pag. 111; Bartolomei 1988, pag. 101.

<sup>4</sup> Un cospicuo numero di frammenti in maiolica decorati a *trofei* (c. 172) conservati presso il Museo Civico di Fano, è indicativo per stabilire eventuali migrazioni di maestranze durantine nelle città limitrofe: Paolinelli 2003, p. 50.

<sup>5</sup> Bettini 2001, pag. 107; per i documenti d'archivio, v. Albarrelli 1986.

<sup>6</sup> Bettini 2001, pag. 110.

<sup>7</sup> Bonali-Gresta 1987, pagg. 178-179. I due studiosi riportano l'Inventario della bottega di Girolamo di Lanfranco del 1549, in cui si menzionano ben sette tipologie di decoro a trofei.

<sup>8</sup> Passeri 1838, pagg. 52-53; Vanzolini 1879, I, pag. 37. Il Passeri descrive un piatto "tutto pieno di trofei militari di chiaroscuro giallo, che campeggiano in bellissimo fondo di zaffera..., fatto in la bottega de Mastro Baldassar Vasaro da Pesaro e fatto per mano di Terenzio fiolo di Mastro Matteo Boccalaro / 1550 Terenzio fecit".

<sup>9</sup> Il Berardi nota che la produzione di maioliche decorate a trofei con toni in "mezza tinta calda", anche se attestata a Pesaro risulta essere "piuttosto rara"; Berardi 1984, pag. 191.

<sup>10</sup> Gresta 2003, pagg. 319-321.

<sup>11</sup> Si confrontino i frammenti in collezioni private pubblicati in: Berardi 1984, pag. 315, fig. 114b; Gresta-Bonali 2001, pag. 349, fig. 17; Gresta 2003, fig. 2.

<sup>12</sup> Giacomotti 1974, nn. 765, 766; Mancini Della Chiara 1979, nn. 54, 55, 88; Battistelli-Diotallevi 1982, pag. 132; Fiocco-Gherardi 1997, nn. 14, 17.

<sup>13</sup> Rackham 1940, n. 608.

<sup>14</sup> Il Rackham trova stringenti analogie in un piattello con putto centrale e tesa a trofei datato 1540, conservato al British Museum, Wilson 1987, n. 123.



**139 Crespina con *cerquate*.**

Urbino o dintorni, 1545-1555 ca.

La crespina è dipinta con rami di quercia su fondo verde e medaglione centrale con putto stante. La decorazione principale che caratterizza l'oggetto può facilmente riconoscersi nel motivo delle *cerquate*, in uso in tutto il Ducato di Urbino come segno di "veneratione" nei confronti della famiglia dei Della Rovere<sup>1</sup>. I colori sono verde, giallo, blu, arancio, bruno.

Analizzando la composizione pittorica della crespina, si nota come la disposizione dei serti di quercia ricalchi fedelmente il disegno del Piccolpasso (riprodotto alla pagina 210 del primo volume del presente catalogo), inquadrando quattro coppie di rami secanti attorno al medaglione centrale con putto. L'attribuzione a Castel Durante di queste tipologie decorative al momento degli studi è più tradizionale che verificata e non essendo supportata da ritrovamenti da scavo<sup>2</sup>, una produzione urbinata è parimenti possibile<sup>3</sup>, già attestata negli anni venti del Cinquecento<sup>4</sup>, protrattasi sin oltre la metà del secolo<sup>5</sup>. La crespina si caratterizza per un *ductus* pittorico diluito che però non tralascia un'impostazione grafica sicura nel rendere le nervature delle foglie e lo spessore dei rami.

La crespina non è facilmente accomunabile in senso stilistico-cromatico ad altri oggetti<sup>6</sup> anche se nei musei francesi<sup>7</sup> sono conservate due maioliche con *cerquate* che adottano la stessa soluzione di campire il fondo con pennellate addensate in verde. In particolare il piatto conservato nel museo di Sèvres, presenta un'analogia soluzione, nell'inserire all'interno dello spazio alla base dei rami che si intersecano, una sola foglia su fondo blu intenso. Anche il modo di rendere la superficie corrugata delle foglie con una sorta di quadrettatura e l'inserimento di riccioli apicali possono ricondurre i due oggetti alla stessa bottega [fig. 1].

Nel medaglione centrale si staglia su di un paesaggio appena accennato, un putto alato, reso con pennellate veloci. Lo stile della figura, quasi compendiario<sup>8</sup>, aiuta a determinare una datazione della crespina attorno alla metà del XVI secolo. [CP]

Crespina su basso piede smaltata sul *recto* e *verso*, realizzata a rilievo a stampo con quattro archi concentrici con sedici lobi. Cfr. il n. 133.

L'orlo è evidenziato da una sottile linea gialla sia sul *verso* che sul *recto*. Piccoli difetti dello smalto sul *verso*.

Diam: 28,4 cm. H: 7,7 cm.

Lievi abrasioni sull'orlo ed evidente sbeccatura sul piede. Ritocchi.

Provenienza: J. M. Béalu & Fils, Parigi; Romano Graffi, Bologna; Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliografia: Rossi Guzzetti 2002, pag. 15.



139 verso



139



## 140 Albarello.

Castel Durante, 1550 ca.

## Note

<sup>1</sup> Si veda pag. 210 del primo volume del presente catalogo. “Queste [cerquate] sono molto in uso a noi [nel Ducato di Urbino] p[er] la veneratione et obbligo che tenemo alla Rovere all’ombra della quale vivemo lietame[n]te a tal ch[e] si può dir ch[e] gli pittura al Urbinata”. In segno di riverenza nei confronti della famiglia ducale, è plausibile credere che in diverse arti applicate venissero utilizzate le caratteristiche foglie lobate e le ghiande di quercia quale motivo decorativo non solo accessorio. V. Montevicchi 2001, pagg. 323-334.

<sup>2</sup> Zumstein 1997, pag. 87, fig. 87. Tra i materiali provenienti da sterri cittadini si conosce finora solo un frammento con decorazione a *cerquate*. Anche a Pesaro questo tipo di frammenti sembrano non essere comuni (Berardi 1984, pag. 196), mentre a Fano se ne conoscono sei.

<sup>3</sup> Wilson 2003D, pagg. 157-160: “If the Piccolpasso manuscript was wholly written and illustrated ..., around 1557, it is curious that this is one of several designs that seem to have been old-fashioned when he wrote ... , the conclusion that the Blumka plate and other *cerquate* ... were made in Urbino, rather than in Castel Durante ...”.

<sup>4</sup> Ivanova 2003, n. 109. L’esemplare all’Hermitage è datato 1526.

<sup>5</sup> Fiocco-Gherardi 1997, n. 6.

<sup>6</sup> Rackham 1940, nn. 597, 598, 604, 605; Hausmann 2002, n. 65.

<sup>7</sup> Giacomotti 1974, nn. 786, 787.

<sup>8</sup> Ravanelli Guidotti 1996C.



Fig. 1. Piatto con putto e *cerquate*. Urbino o dintorni, 1545 ca. Musée national de Céramique, Sèvres.

L'albarello presenta corpo cilindrico con alta spalla che sostiene un'ampia bocca con orlo estroflesso. La decorazione, tra la spalla e la carenatura inferiore, è suddivisa in tre fasce orizzontali sottolineate da un sottile tratto giallo. I colori sono blu, arancio, giallo, verde, bruno e bianco.

La fascia superiore presenta sulla parte frontale un busto di giovane su fondo giallo, ritratto all'antica, entro ghirlanda di foglie e pomi. Tutt'attorno si alternano cornucopie a trofei e panoplie realizzate in *mezza tinta* su di un fondo blu intenso messo in risalto da girali graffiti sullo smalto. La fascia centrale è occupata frontalmente dal cartiglio con l'indicazione del contenuto: *DIA / CURCUMA / MA*<sup>1</sup> [fig. 1]. Nello spazio restante, su di un fondo arancio, in netto contrasto cromatico con le fasce laterali, si allunga tra i trofei una lepre in corsa, rivolta verso la coda, che la fantasia del pittore ha tramutato in cornucopia.

La fascia inferiore, presenta una partitura verticale che alterna due volti di putto alato su fondo giallo, a due porzioni con cornucopie e trofei su fondo blu.

Sul collo e al di sopra del piede si sviluppa una ghirlanda di foglie e frutti su smalto bianco.

L'esemplare fa parte di un gruppo abbastanza omogeneo di albarelli<sup>2</sup>, realizzati a Castel Durante intorno alla metà del XVI secolo, connotati da un simile impianto decorativo e dalle stesse soluzioni cromatiche. L'attribuzione al centro metaurense è dovuta alla presenza in alcuni di questi<sup>3</sup> o altri vasi di uso farmaceutico, dell'indicazione precisa del luogo e dell'anno di produzione come nell'esemplare già in collezione Pringsheim, in cui compare l'iscrizione *fato in tera Duranti 1550*<sup>4</sup>, inserita all'interno di un cartiglio<sup>5</sup>.

Alcuni di questi albarelli in base a riscontri archivistici<sup>6</sup> potrebbero essere ricondotti probabilmente all'ordinativo del mercante genovese, abitante in Palermo, Nicola Canizia, che si rivolse alla bottega dei Picchi<sup>7</sup> di Castel Durante per una partita di vasellame negli anni 1548-1550. Tuttavia pur constatando numerose affinità stilistiche tra gli esemplari superstiti, è probabile pensare che si tratti di diversi corredi<sup>8</sup>, realizzati comunque nella stessa bottega durantina tra la metà ed il terzo quarto del XVI secolo<sup>9</sup>.







140 retro



L'albarello in esame trova particolari analogie con un esemplare conservato all'Aboca Museum di Sansepolcro, che presenta anche gli stessi brevi tratti serpentiformi tra le lettere indicanti il prodotto farmaceutico<sup>10</sup>, evidenziando come forse una medesima mano realizzò queste maioliche. Anche se al momento non ci sono elementi per poter associare con precisione questi albarelli ad un corredo specifico, alcuni segni grafici e pittorici riconducono questa produzione ad un vaso realizzato in Castello durante nel 1562 da mastro Simono conservato al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza<sup>11</sup>. Probabilmente è da riconoscere questo maiolicaro in Simone da Colonnello<sup>12</sup> che collaborò già con la bottega dei Picchi nel 1548 per la realizzazione della commissione siciliana di Nicola Canizia. [CP]

Albarello smaltato all'interno e all'esterno. La base è carenata con piede leggermente svasato e lasciata a biscotto.

H: 20,2 cm.

Orlo abraso con cadute di smalto anche all'interno. Alcune sottili filature.

Provenienza: Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliografia: Fiocco-Gherardi in Dal Poggetto 2004.



140 lato



Fig. 1. Curcuma, in: Lonitzer Adam, *Naturalis historiae opus novum*, Francoforte sul Meno 1551-1555, pag. 31, cap. LXII.



**141** *Piatto, il profeta Elia nutrito dai corvi.*  
Urbino, bottega dei Fontana, 1560-1570 ca.

Note

<sup>1</sup> Fiocco-Gherardi in Dal Poggetto 2004, XII.11. Nella scheda relativa all'oggetto, in merito al contenuto apotecario si specifica che si tratta di *elettuario diacurcuma o diacrocuma maggiore, così chiamato dal croco o zafferano d'India*. Questa sostanza era un prodotto comune nelle spezierie del tempo come annotato nelle *Constitutiones* del protomedico siciliano Giovanni Filippo Ingrassia nel 1564. V. Santoro 2006. Il Drey specifica che di questa pianta si usano le radici (Drey 1978, pag. 197). Il Melichio (1660, pag. 40) indica quali giovamenti si possano ottenere dall'uso di questa sostanza: "la Diacurcuma maggiore conferisce all'infermità antiche e alla cachessia e hidropisia e diradica, l'infermità del fegato e della milza, che già siano indurate conferisce al color pallido e citrino e alla corruttion dell'humidità dello stomacho freddo, e alla ventosità grossa di quelli al dolor delle reni e della vesica e provoca l'orina".

<sup>2</sup> Rackham 1940, n. 614; Bojani *et al.* 1985, nn. 306, 307; Wilson 2003, n. 22; Biscontini Ugolini 1997, n. 20. Anversa 2004, n. 77.

<sup>3</sup> Rackham 1940, n. 615; Giacomotti 1974, nn. 794, 795, 796; Wilson 1987, n. 128; Curnow 1992, n. 50.

<sup>4</sup> Falke 1994, II, n. 233.

<sup>5</sup> Il Wilson ha individuato un nucleo di oggetti della stessa tipologia, conservati in collezioni pubbliche e private, in cui viene menzionata la città di Castel Durante e a volte la data di esecuzione: Wilson 2002D.

<sup>6</sup> Ragona 1976.

<sup>7</sup> Leonardi-Moretti 2002.

<sup>8</sup> Per un'indagine sui corredi farmaceutici prodotti a Castel Durante, Moretti 2005.

<sup>9</sup> È da evidenziare come questo albarello si differenzi per la lieve rastrematura del ventre e per le ridotte dimensioni rispetto alla maggior parte di quelli già noti, sia in collezioni pubbliche che private, che misurano mediamente 30 cm di altezza.

<sup>10</sup> Urbana 2005, pag. 119, fig. 63.

<sup>11</sup> I caratteristici putti pelati con lo sguardo volto di lato, comuni nella produzione durantina del periodo, ricordano nei tratti alcune maioliche attribuite a Simone di Pietro da Colonello che utilizza la "mezza tinta, diluita e calda per la grottesca, composta di forme fantastiche più pittoriche che plastiche", Ravanelli Guidotti 1990, n. 117.

<sup>12</sup> Raffaelli 1846, pagg. 41, 42.

Il piatto presenta un ampio cavetto con disco centrale istoriato. Sulla parete del cavetto e sulla tesa corre un motivo a grottesche su fondo dipinto bianco che interpreta, con fantasie sempre nuove, le decorazioni delle Logge Vaticane affrescate da Raffaello, divenute la principale fonte di ispirazione per i maiolicari urbinati dalla metà del XVI secolo attraverso le riproduzioni a stampa<sup>1</sup>.

Sulla tesa si alternano figure fantastiche, delfini, tritoni, satiri e figure metà umane e metà vegetali, in un gioco cadenzato di festoni, interrotto da due preziosi cammei polilobati realizzati con i toni dell'azzurro, su cui si stagliano minute *silhouette* bianche mutuata dal mondo classico. Sulla parete del cavetto, in modo speculare si alternano quattro chimere a figure femminili fantastiche, caratterizzate da lunghe code bipartite terminanti a voluta. I colori sono blu, arancio, verde, bruno, giallo, bianco.



141 verso





La scena rappresentata al centro del cavetto, si riferisce ad un episodio biblico del Libro dei Re (I Re, 17, 1-6). Il profeta Elia, per ordine del Signore, si dovette ritirare presso il torrente Cherit, un affluente del Giordano, per sfuggire al re Acab. Il Signore avrebbe avuto cura del suo servitore mentre era nascosto alla vista del suo popolo, sovvenendo alle sue necessità, inviandogli durante il giorno dei corvi con pane e carne. Elia si sarebbe poi dissetato con le acque del ruscello Cherit. Il brano biblico è stato reso accuratamente rispettando le indicazioni dei sacri testi. Il profeta, accovacciato al centro della scena, è stato ritratto mentre si volge a ricevere il cibo dai volatili, nell'atto quasi repentino di colui che è colto di sorpresa, lasciando intravedere alle sue spalle le acque del Cherit.

La pittura, attenta e precisa, dal carattere grafico ancora solido riconduce la pregevole maiolica alla bottega urbinata dei Fontana, che riuscirono magistralmente ad inserire brani di *istoriato* in complesse composizioni di *grottesche* su fondo bianco già dai primi anni sessanta del XVI secolo<sup>2</sup>.

La bottega dei Fontana beneficiò del mecenatismo dei Duchi di Urbino, e realizzò numerosi servizi istoriati e stemmati, per le famiglie notabili italiane<sup>3</sup>, nonché è probabile che abbia prodotto un imponente servizio per conto del duca Guidubaldo della Rovere, in omaggio al re di Spagna Filippo II<sup>4</sup>.

L'attività della bottega Fontana ebbe origine con Guido Durantino, proveniente da Castel Durante, ma abitante ad Urbino già dal 1519. Guido, che non dopo il 1541, assunse l'appellativo di Fontana, fu "a capo di una fra le più operose e produttive botteghe dell'epoca" e lavorò per commissioni italiane e straniere<sup>5</sup>. L'appellativo di Fontana fu tramandato anche ai figli, tra i quali si distinse Orazio che dal 1565 separò la sua attività da quella del padre<sup>6</sup>. Il piatto, che si distingue per la raffinatezza dell'esecuzione e per la sobria distribuzione delle *raffaellesche* sullo smalto brillante, è avvicinabile stilisticamente ad altre opere della bottega Fontana come ad esempio i vasi delle collezioni estensi di Modena<sup>7</sup>, il bacile del Getty Museum<sup>8</sup> e un piatto dei Musei Civici di Padova<sup>9</sup>. [CP]

Piatto con profondo e largo cavetto. Smalto su *verso* e *recto*. Sul verso sei cerchi concentrici gialli che ornano l'orlo della tesa, sottolineano il cavetto e definiscono il piede. Sulla tesa un difetto di cottura rende la superficie leggermente corrugata. Inciso nel biscotto, prima dell'applicazione dello smalto, un segno somigliante ad una C.

Diam: 32 cm.

Stato di conservazione buono. Alcune lievi cadute di smalto sull'orlo.

Provenienza: Alberto Subert, Milano; collezione Viviana Terenzi, Rimini; Asta Finarte-Semenzato, Firenze, 19 dicembre 2002, lotto 187; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Etichetta stampata all'interno di un cartiglio A. G. G. SUBERT S. Pietro all'Orto, 26 – Spiga 22 MILANO.

Bibliografia: *CeramicAntica* anno 5, n. 4 (aprile 1995), pag. 50; Fiocco-Gherardi 1996B, pagg. 84-85.



141 particolare



## Note

<sup>1</sup> Poke 2001.

<sup>2</sup> Il piatto può essere attribuito alla bottega dei Fontana in base al confronto stilistico con altre maioliche, sia per il tondo istoriato che per la decorazione a grottesche su fondo bianco. Rackham 1940, n. 844; Mancini Della Chiara 1979, n. 229; Rasmussen 1989, n. 97; Dal Poggetto 2004, n. XII.52; Barbe-Ravanelli Guidotti 2006, n. 73.

<sup>3</sup> Wilson 2004B, pagg. 205-206.

<sup>4</sup> Si veda n. 142.

<sup>5</sup> Fiocco-Gherardi 2004E, pag. 212.

<sup>6</sup> Circa le opere firmate da Orazio Fontana, v. Ravanelli Guidotti 1992, pagg. 109-116.

<sup>7</sup> Sassuolo 2000, pagg. 136-137.

<sup>8</sup> Hess 2002.

<sup>9</sup> Banzato-Munarini 1995, n. 256, qui riprodotto al n. 133, fig. 3.



141 particolare

129 **Shallow bowl, *Faustina Bella*.**

Urbino or nearby (Castel Durante?), c1540.



The bowl is painted with the bust-length portrait of a young woman on a deep blue ground; she is shown three-quarters full face, looking to her left. Her hair is gathered at the nape of her neck, held in place by a white ribbon passing through the locks which separate the parting of her hair. The colours are blue, orange, yellow, grey, and brown. At her shoulders is a scrolling ribbon inscribed *FAUSTINA BELLA*, decorated with brown plant scrolls echoing the embroidery on the neck of her blouse<sup>1</sup>.

The woman is dressed in contemporary clothing: she has a white blouse of light fabric, with an open neck held by a thin lace which curls under the edge of the substantial ochre-coloured dress, with a square-cut opening above her breasts<sup>2</sup>.

Dishes of this type, known as *Belle donne*, were widely made in Central Italy<sup>3</sup>; they are often attributed only to Castel Durante, but it is more likely that they were produced all over the Duchy of Urbino<sup>4</sup>. It is a category of pottery connected with love<sup>5</sup>, current from the 1520s<sup>6</sup> and used as gifts between lovers or engaged couples. The faces<sup>7</sup> on this kind of maiolica are not really proper portraits, but rather idealized figures to which the name of the woman beloved by the man commissioning it is applied, with the adjective *bella*<sup>8</sup>. See no. 47 of the first volume of this catalogue. The style of painting, though not attributable to a particular painter<sup>9</sup>, is characterized by the warm-toned modelling used to express the flesh tones and for the expression of timid shyness in her indirect look. These characteristics of the painting, which give *Faustina Bella* a quality of sweet elegance, can be recognized in other bowls with the same qualities. [CP]

Bowl on low flaring foot. Tin-glazed front and back. The reverse undecorated. The glaze has crawled off the body at the junction of foot and bowl. On the back misfiring has darkened and roughened the glaze. Diam: 22.8 cm.

There is a fine crack along the lower part. Wear and chipping to the edge.

Provenance: Semenzato, Venice, *Mobili italiani ed europei, sculture, marmi e argenti*, 18 December 2005, lot 45; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliography: Tubi Ravalli 2006, p. 64, fig. 53.

Notes

<sup>1</sup> Similar scrollwork often ornaments the clothing of *Belle*: Giacomotti 1974, no. 813; Mancini Della Chiara 1979, nos 105, 106; Wilson 1987, no 232.

<sup>2</sup> The clothing of this *Bella* is close to that of the *Ierolima Bella* in the Ashmolean Museum, Oxford, Wilson 2003, no. 21.

<sup>3</sup> Ravanelli Guidotti 1992, p. 106.

<sup>4</sup> Wilson 2003D, p. 156.

<sup>5</sup> Passeri in Vanzolini 1879, I, p. 63: "And in particular they had a kind of special small bowls, which one might call *amatorii*, on which young men in love would have their beloved portrayed with their name".

<sup>6</sup> The earliest dated example known is the *FAUSTINA BELLA* in the Civic Museums, Pesaro: see Dal Poggetto 2004, no. XII.4.

<sup>7</sup> Most of the figures are female, but there are examples with men as well.

<sup>8</sup> Polidori 1953; Ajmar and Thornton 1998.

<sup>9</sup> An attribution of some *Belle* to the "In Castel Durante Painter" has been suggested, Gresta 1995B, p. 50.

<sup>10</sup> Rackham 1940, no. 554; Mariacher 1958, no. 21; Christie's, London, 3 October 1983, lot 236; Fiocco *et al.* 2001, no. 141.

**135 Plate with cupids and trophies.**

Duchy of Urbino, circle of "Zoan Maria", c1515.



Although in a very fragmentary condition, this plate, thanks to a skilful restoration, displays a refined decorative plan on the blue ground, with ornament arranged symmetrically around a central axis emphasized by the blind cupid on a pedestal, shown in perspective. The colours are blue, yellow, orange, purple, green, and white. The edge is painted dark blue.

Behind the central cupid is a sort of candelabrum, terminating in a composition of volutes and leaves, with a putto's head with folded wings. The pedestal is flanked by two grotesque satyr masks, from which issue two dotted tendrils ending in floral volutes containing seven roundels. On these are seated two putti concentrating on keeping hold of cornucopias full of fruit. Around the central composition, trophies and panoplies, between ribbons and garlands, fill the entire surface. Under a breastplate appears a cartouche with the letter *A*.

The cupids, with their shapely bodies set in relief by the highlighting of the muscles, reveal the high pictorial quality of this precious plate. They have no hair, and a thin blue outline seems almost to render them cut-outs on the blue ground. The standing cupid with his arms tied behind his back, dressed only in a necklace of beads, as are the other two, represents Blind Love<sup>1</sup>, recognizable by the blindfold which, in its pale colouring, reveals that his eyes are closed. This figure of Blind Love on a pedestal recalls in mirror image the figure of a bound putto on a plate in the Fitzwilliam Museum, Cambridge<sup>2</sup>, which seems to be derived from the same graphic source<sup>3</sup>. The other two putti have precise analogies on a plate made in Gubbio in 1518, now in the Museum at Arezzo<sup>4</sup>.

The decorative type, with trophies and putti in strong colours

on a dark blue ground, relates the plate to a famous bowl in the Lehman Collection at The Metropolitan Museum of Art, New York<sup>5</sup>, made at Castel Durante in 1508 by the potter "Zoan Maria" (a form of the name Giovanni Maria)<sup>6</sup>. Even if not certainly by the same hand, our plate can reasonably be located close to the style of "Zoan Maria"; the colouring and use of chubby, sometimes bald, putti are distinctive. It is, however, better to suppose that in the Duchy of Urbino, and not only at Castel Durante, in the first quarter of the sixteenth century a number of pieces of maiolica were produced, inspired by a common figural prototype, but interpreted in different ways in different workshops<sup>7</sup>. This hypothesis is strengthened by the lack of excavated parallels from Castel Durante<sup>8</sup>, whereas fragments of similar ware have been found at Pesaro<sup>9</sup>, Urbino<sup>10</sup>, and Fano<sup>11</sup>.

Archival research by Serena Balzani and Marina Regni<sup>12</sup> in the Castel Durante archives have suggested interesting possible links between the pottery in the "Zoan Maria style" and the production of the Castel Durante workshop of Ottaviano Dolci and of Giovanni Maria Perusini. The family of this Giovanni Maria, according to a hypothesis recently proposed by Massimo Moretti and Andrea Ciaroni<sup>13</sup>, may have come from Pesaro, where some members of the family were potters, to Castel Durante.

For this reason extreme caution is needed in trying to attribute maiolica of this kind to any particular centre in the Duchy of Urbino; but it does seem likely that a mature late-fifteenth-century pictorial language used by potters in Pesaro had an impact on Castel Durante. A definite link between the two centres is provided by the analysis of the decoration<sup>14</sup>, with fat putti with cornucopias and large floral motifs composed of roundels, within elaborate scrolling ornament.

The provenance of the plate, which was probably found in the city of Mantua or from a suburban villa<sup>15</sup>, may direct the attention of scholars towards the relationship between the Gonzaga court and the potters of Pesaro, from whom some commissions are already known<sup>16</sup>. [CP]



Flattish plate without well. Tin-glazed front and back. The reverse is decorated on the white glaze with blue rings round a central spiral.

Diam: 24 cm.

The plate is fragmentary and incomplete, with extensive restorations and completion of the painting on the front. The restoration was carried out by Anna Grossi<sup>17</sup>. The original parts are the whole of the centre and the greater part of the left hand side; almost the whole of the right hand side is restoration.

Provenance: Said to have been found in the Province of Mantua; private collection, Province of Mantua; Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliography: none.

## Notes

<sup>1</sup> Blindfolded Cupid represents the blind, irrational nature of physical love (Panofsky 1975, pp. 135-183). Blindfolded love occurs on some maiolica similar to this: Rackham 1940, nos 524-526, 533; McNab 1995 p. 521.

<sup>2</sup> Poole 1995, no. 364, as "perhaps Castel Durante or elsewhere in the Marches".

<sup>3</sup> Ravanelli Guidotti notes (Barbe and Ravanelli Guidotti 2006, no. 1), with respect to a lustred Gubbio plate dated 1519 at the Petit Palais, Paris, influence from potters of Castel Durante and the likely use of a woodcut source for these figures of putti or cupids.

<sup>4</sup> Fuchs 1973, no. 274. Fiocco and Gherardi 2004E, pp. 210-213, note that in these years grotesque decoration with large putti was a characteristic of Gubbio production, and is not necessarily to be considered a specifically Castel Durante style, as as often been supposed following the studies of Rackham (1928-1929).

<sup>5</sup> Rasmussen 1989, no. 62.

<sup>6</sup> Rackham 1928-1929; and for the more recent bibliography, Wilson 2004, pp. 203-204.

<sup>7</sup> Fiocco and Gherardi 1997, pp. 18-19.

<sup>8</sup> Ermeti 1997 does not in her careful account of finds from Castel Durante mention material with this sort of decoration.

<sup>9</sup> Ciaroni 2004, fig. 120.

<sup>10</sup> Giannatiempo Lopez 1997, no. 30: a fragmentary plate found in the vaults of the Sala del Trono in the Ducal Palace in Urbino with similarities to the present plate. Though the colouring of the plate from Urbino is brighter and the execution more rapid, the same decorative scheme is used, with a bound cupid in the centre, flanked by two breastplates on a strong blue ground.

<sup>11</sup> Fano saw a notable growth in ceramic production in the sixteenth century. The proximity of the Duchy of Urbino generated a continuous "osmosis" of potters between adjoining districts. In the stores of the Museo Civico (inv. C444) is a fragment of a plate with a rim decorated with trophies on a dark blue ground and with ribbons filling the spaces; compare Paolinelli 2003.

<sup>12</sup> Balzani and Regni 2002B.

<sup>13</sup> Ciaroni 2004, pp. 92-95.

<sup>14</sup> Wilson 2005, p. 15. For further comparisons with fragments found at Pesaro, see Piccioli 2000.

<sup>15</sup> Among villas linked to the Gonzagas are the the Villa di Bosco della Fontana at Marmirolo and the Villa Gherardina at Monteggiana.

<sup>16</sup> Ciaroni 2004, pp. 49-56.

<sup>17</sup> We are grateful to Anna Grossi for her kind collaboration.

136 Plate with a putto riding a griffin.  
Duchy of Urbino, c1525.



In the centre of the plate is a roundel with a winged putto riding a griffin, which faces stylized grass-covered rocks. The figures stand out against a deep blue ground. A broad white band with symbols arranged around it on the sides of the well separates the central scene from the broad rim, which has trophies with cornucopias alternating with flowering scrolls. The reverse is decorated in blue, divided into six by radiating wavy lines with crossed bulb motifs between them. In the centre is a cross formed of multiple parallel lines. The colours are blue, green, yellow, and orange-brown.

This is an exceptional object in its decoration and in the band of graphic symbols, to which no parallel has been found from the known production centres. It was probably made in one of the lesser-known pottery-producing towns in Le Marche<sup>1</sup>. The attribution made by von Falke<sup>2</sup> to Castel Durante<sup>3</sup>, or at least to the Duchy of Urbino, has recently been re-proposed<sup>4</sup>. Nonetheless it is important to realise that this exceptional plate has a direct relationship to a number of objects with the same decorative language, especially in the arrangement of the border decoration divided into eight sections in fourfold symmetry. Comparison may be made with a plate in the Victoria & Albert Museum, London<sup>5</sup>, and with one in the Civic Museums of Pesaro<sup>6</sup>. Both arrange the rim in a way that has similarities, incorporating into eight sections cornucopias and plant motifs in alternation. Specifically, the corpulent blond putti that stand out against the deep blue of the ground in the centre of the plate in Pesaro offer further points of comparison. It seems that the mixture of cultural elements which influenced the taste of some potters from the River Metauro region in the first quarter of the sixteenth century<sup>7</sup> was in some degree adopted by Umbrian culture, mediated by the

experience of Gubbio<sup>8</sup>; the outcome was large Deruta display plates in which “the rim is broad and flanged at the edge and its decoration is independent of the centre, for which it in a certain sense provides a frame”<sup>9</sup>. The central decoration with the winged putto riding a griffin has hitherto been associated with allegorical representations in medieval bestiaries<sup>10</sup> or alternatively, in a challenging reading, as a personification of a particular person such as the Duke of Urbino himself<sup>11</sup>. Sometimes, however, this sort of subject is simply ornamental, bringing together monstrous creatures like hippocamps, dragons or wild beasts, with playing children<sup>12</sup>.

To emphasize the central roundel, the sides of the well have a series of graphic symbols which give the plate a quality of mystery and have given rise to several attempts at interpretation<sup>13</sup>. Although a recent study attempts to link these signs with Duke Francesco Maria I Della Rovere<sup>14</sup>, a more likely interpretation would seem to be to read them as a composition in Hebrew characters. Dr Ennio Napolitano of the “Orientale” University of Naples has succeeded in providing a plausible interpretation as follows:

“On the plate are twenty-four letters of the Hebrew alphabet repeated as follows:  
eight alef (א), eight lamed (ל), six dalet (ד), and two samekh (ס).

א	א	א	א	א
	א	א	א	א
ל	ל	ל	ל	ל
	ל	ל	ל	ל
ד	ד	ד	ד	ד
	ד	ד		
ס	ס	ס		

If we consider each letter in relation to the one opposite it we have four groups of six letters arranged mirror fashion. These four groups in reality form four stars of David as follows (the



numbers indicated the apexes of the triangles that form the stars):

7, 15, 23 - 19, 11, 3  
 21, 13, 5 - 17, 9, 1  
 22, 14, 6 - 18, 10, 2  
 20, 12, 4 - 16, 8, 24



The points of each of two triangles which form the stars unite three letters, forming a name, one clockwise, the other anti-clockwise. Proceeding thus we can read on three stars the name of the angel Aladiah and on the central one the name of the angel Sealiah. In Biblical tradition, Aladiah is the tenth angel, whose characteristic is to know those guilty of unsolved crimes and/or those who fear discovery; Sealiah, the forty-fifth angel, is associated with those who mix maliciousness and pride. By using “Gemetry” (a cabalistic doctrine which uses exegetic procedures based on assigning numerical values to letters to expound the relationships and meanings of words and phrases in Hebrew) one could analyse in depth all the numerical values that arise from analysing the letters that make up the two names and which we give now only in their most basic form.

The three letters which make up the name Aladiah are alef-lamed-dalet and those which make up Sealiah are samekh-alef-lamed. We can see that the pair alef-lamed is present in both cases, while samekh and dalet are not. Alef is the letter with the value of number one, which represents origins, uniqueness, the central point, creation, and God; graphically, on the other hand it represents a bird. Lamed has a value of thirty and represents measurement and the measuring form; graphically it represents an arm or a wing. Dalet has a value of four and graphically represents a door or a hand; sometimes it is used to represent someone extending a hand; its principal meaning, however, is the Universal Quaternary (emanation-

creation-formation-action). Samekh has a value of sixty and indicates oppression, beating, or crushing; in reality it is the form which presses, which punishes and crushes so as then to generate; its graphic value is therefore a torch, often represented as a roundel. The reference is therefore to the central design - bird, arm and wing, door, and roundel. We propose a preliminary reading of the meaning of the two names:

Aladiah: alef: God; lamed: the measuring form; dalet: stretching out the hand.

Sealiah: alef: God; lamed: the measuring form; samekh: that which punishes and crushes so as to generate.

In the various calculations of the numerical values of the two names the numbers ten and forty-five recur. It must be remembered that all the letters have a rotation of 360° except the two samekh at the top and bottom, which have a rotation of 180°. The name of the angel Aladiah appears very often in Hebrew tradition and on amulets and charms, associated with the planet Venus; whereas Sealiah is associated with Jupiter.

We have limited ourselves to providing some pointers as input for planning a programme of research which will analyse and put in order the above suggestions<sup>15</sup>.”

Dr Napolitano’s analysis allows us to suppose the plate a result of a sophisticated commission<sup>16</sup>, carried out in a skilled workshop able to execute accurately the detailed symbolic and graphic aspects of the Hebrew alphabet. The limited numbers of such works make this plate all the more special from revealing the Hermetic aspects of Renaissance culture.

If the front, with its stiff but elegant decoration, is unique in the enigmatic connotations of the graphic symbols on the side of the well, the back too is difficult to parallel in Central Italian production<sup>17</sup>. Similar bulb-like elements cut across and arranged radially are found in Faenza maiolica<sup>18</sup> and have been reported among material found in the ground in and near Rimini<sup>19</sup>. If we suppose this plate to have been made in the Duchy of Urbino<sup>20</sup>, one may discern stylistic contamination from the maiolica of neighbouring Romagna.

As a comparison for further study may be suggested a plate at the Petit Palais<sup>21</sup>, with Christ in front of a tomb, flanked by Mary and Mary Magdalene. On this piece there are, under and around the classicizing head on the sarcophagus<sup>22</sup>, some symbols; these symbols, which are clearly Hebrew in inspiration, in a context which is both Christian (the *Pietà*) and Classical (the sarcophagus), do not seem accidental and demonstrate how in some Central-Italian workshops objects resonant with symbolism were made<sup>23</sup>.

In general, there is a disappointing lack, in the history of maiolica, of commissions placed by Jewish patrons or by Jewish artisans. A group of plates with Hebrew inscriptions which bear dates from 1532 onwards have been convincingly shown by Vivien Mann<sup>24</sup> to be nineteenth-century fakes; while the hypothesis of a Jewish connection for a Faenza plate of around 1500, formerly in the Italika collection<sup>25</sup>, has been shown to be unfounded by a recent article by Lucio Donati and Patrizia Proto, in which the wider issue is discussed. One genuine Jewish ceramic object of similar date is a plate in the Israel Museum with an inscription relating to the Passover, probably made in Manises around 1500<sup>26</sup>. [CP]

Plate with broad shallow well and raised centre. Tin-glazed front and back. There are firing flaws on the back.

Diam: 43 cm.

Condition good. Some wear on the back. Retouchings to the edge.

Provenance: Eugen Gutmann; Bachstitz Gallery, The Hague; Count and Countess Guy du Boisrouvray, Neuilly sur Seine; Sotheby's, New York, 9-10 January 1990, lot 113; Paolo Sprovieri; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliography: Falke 1912, no. 217; Bachstitz Gallery, pl. 48; Wilson 1996, no. 139; Fiocco and Gherardi in Dal Poggetto 2004, n. XII.8; Gardelli 2005, pp. 146-159; Cioci 2006.

#### Notes

<sup>1</sup> Wilson (1996, no. 139) expressed uncertainty as to where the plate might have been made and noted that there exist a number of places in Le Marche where production of this sort might have taken place; he suggested Fabriano as a production centre which might be worth pursuing in this connection.

<sup>2</sup> Falke 1912, no. 217.

<sup>3</sup> Fiocco and Gherardi in Dal Poggetto 2004, no. XII.8. Carola Fiocco e Gabriella Gherardi, acknowledging that the attribution is more traditional than demonstrable, note comparisons with fragments found in the Ducal Palace at Urbino (Giannatiempo Lopez 1997, pp. 48-49).

<sup>4</sup> Compare fragments found at Pesaro: Wilson 2005B, tav. 16a; Cioci 2006, p. 60.

<sup>5</sup> Rackham 1940, no. 531.

<sup>6</sup> Mancini Della Chiara 1979, no. 299.

<sup>7</sup> The alternation of cornucopias and trophies may be compared with a plate in the Hermitage attributed to Castel Durante and dated 1532: Ivanova 2003, p. 30, fig. 7.

<sup>8</sup> Compare a plate attributed to the workshop of Maestro Giorgio in the Pesaro museums (Mancini Della Chiara 1979, no. 139), which has alternation of foliate cornucopias and shields with crossed trophies, very similar to our plate.

<sup>9</sup> Fiocco and Gherardi 1994B, p. 46.

<sup>10</sup> Gardelli 2005, p. 151: "The dragon [is a] representation of the evil impulses of the soul".

<sup>11</sup> Cioci 2006, p. 61: "The putto riding a dragon is an emblem of Duke Francesco Maria's ability to deal with adverse fortune".

<sup>12</sup> Rackham 1940, nos 432, 564; Fiocco and Gherardi 1988-1989, I, no. 229; Ravanelli Guidotti 1988, nos 204-211; Fiocco and Gherardi 1994B, no. 28a; Poole 1995, no. 206; Hausmann 2002, no. 24.

<sup>13</sup> Wilson (1996, p. 344) cites the comments of Dr Lippincott of the National Maritime Museum, Greenwich, identifying the signs as "a kind of imaginary script [used] as a decorative motif". Gardelli (2005, p. 151) hypothesizes that they are from various ancient languages, brought together in a blend which is "at the same time absolutely casual and deliberately Hermetic".

<sup>14</sup> Cioci 206, p. 61: "To recapitulate, with two letters *d* and ten letters *x*, interpreting the adjoining signs after the *x*'s as the initials of Francesco Maria, we have repeated six times *dux f m...* It does not seem to me necessary to labour the point that the plate is in honour of the ducal title, which the perfidy of a Pope had tried to wipe out".

<sup>15</sup> I am grateful to Dr Ennio Napolitano, teaching assistant in Islamic Epigraphy in the Faculty of Arab-Islamic Studies at the "Orientale" University, Naples, for this detailed analysis of the signs and for his valuable contribution to the understanding of this important piece of Renaissance maiolica. Letters to the author 17 December 2006 and 15 January 2007.

<sup>16</sup> In the absence of any archival indication or other evidence, one can make no hypothesis about which notable person of Jewish culture might have commissioned the plate.

<sup>17</sup> The segmented bulb-shaped motifs on the back can be paralleled in a Deruta plate in the Hermitage: Kube 1976, no. 44.

<sup>18</sup> Ravanelli Guidotti 2000, no. 56; Ravanelli Guidotti in Ausenda 2000, no. 131; Anversa 2004, no. 34. A fragment in store at the Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza (Girelli collection, box no. 119c) has the same motif. Cf. Also a plate in the De Ciccio Collection at Capodimonte, Naples, inv. 43.

<sup>19</sup> Gardelli 2005, p. 152, suggesting Ravenna as likely place of origin.

<sup>20</sup> In testimony of the numerous centres in the Duchy, in addition to the well-known ones, which made high-quality maiolica, one may mention Moldavio, a small fortified town on the southern edge of the Duchy, from which has come in recent years interesting material, now in the local museum and in private collections.

<sup>21</sup> Barbe and Ravanelli Guidotti 2006, no. 23.

<sup>22</sup> Dr Napolitano notes that "it was common in this period and in Le Marche (consider the work of Gentile da Fabriano) to use pseudo-inscriptions imitating semitic scripts (Aramaic, Hebrew, Arabic). It must be stressed that this use of these scripts does not generally imply any hostility to the Church, the Pope, or Christianity in general, but is used to evoke in the collective imagination the language of Christ and the Holy Scriptures. We are dealing with pseudo-inscriptions, or copies of inscriptions in other media, applied without knowledge of their meaning" (letter to the author of 21 January 2007).

<sup>23</sup> On the Jewish community in the Duchy of Urbino, see the references in Biscarini and Nardelli 2006 and Piermattei 1997.

<sup>24</sup> Mann 1990.

<sup>25</sup> Gardelli 1999, no. 38; Donati and Proto 2005.

<sup>26</sup> Washington 1991, no. 54. We thank Dora Thornton for this reference.

137 Plate with Samson and *trofei* decoration.

Pesaro or Urbino (workshop of Guido di Merlino), c1540.



The plate is distinguished by an unusual decoration of trophies, on both the sides of the well and on the rim, in the first case over an elaborate decoration *bianco sopra bianco* (white on white) and in the second on a dark blue ground. The manly figure in the centre, rising to dominate the space, is probably to be identified as Samson. The muscular figure, beardless, with long flowing hair, wears a cloak and brandishes in his hand the jawbone of an ass. The painter has shown him standing, leaning his left hand on a thin spear. The colours are blue, green, brown, orange, yellow, and white. The outer edge is painted yellow.

The jawbone of an ass with which, according to the Bible, Samson vanquished the Philistines, is, as often happens, simplified into the form of a sort of curved stick<sup>1</sup>. The Biblical figure is chosen as a symbol of virility but also as an emblem of masculine strength overcome by feminine charm and by passion. The entire decoration is on the theme of love. The evident unreciprocated love of the man presumed to have commissioned the plate<sup>2</sup> is explicitly referred to in two cartouches with the words *aime tu me fai batista(?) bella morire [la] spera[n]za* (alas you make my hopes die, beautiful Battista?) ; and *camila diva mia be lla aime ti amo* (my divine beautiful Camilla, alas I love you)<sup>3</sup>.

The trophy decoration around the broad rim, alongside the normal military elements like shields and arms, has some unusual features, fruits of the imagination of a talented painter: a peacock with the face of a woman<sup>4</sup>; a pomegranate and a pumpkin with a human mask issuing from it. These details can be interpreted as explicit references to the beloved woman or as symbolizing prosperity or fertility.

The trophies and emblems of love are painted in grisaille, with thin tones of pale brown, and decorated with little scrolls scratched through the blue ground to the white beneath<sup>5</sup>. This type of the ornament known as *trofei* is traditionally attributed to Castel Durante<sup>6</sup>, but recent studies<sup>7</sup> and finds have shown evidence too for production in Pesaro<sup>9</sup>. In the present state of knowledge, it is not possible to attribute maiolica with *trofei* to a single specific centre in the Duchy of Urbino, where it was “in use everywhere”<sup>10</sup>. On the basis of dated objects we may conclude that this particular version of the decoration did not extend beyond the middle of the sixteenth century<sup>11</sup>.

The figure of Samson finds an iconographic parallel in a plate in the Museo Civico, Pesaro, attributed to the workshop of Girolamo di Lanfranco<sup>12</sup>. The style of the anatomy, however, is reminiscent of the hand of an as-yet unidentified painter who worked in the circle of Guido di Merlino and close to the style of the “painter of the Orpheus basin”<sup>13</sup>. However, other parallels may be made with maiolica more vaguely attributed to Urbino<sup>14</sup>. It may be that the grisaille trophies on the border will in future provide a principal element in a more definite attribution. [CP]

Plate with shallow well and small foot ring. Tin-glazed front and back.

Diam: 37.2 cm.

Broken and mended with minor repainting. Chipping to the edge. There is blue spotting on the back.

Provenance: Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliography: A. Bettini in Dal Poggetto 2004, no. XII.74.



## Notes

<sup>1</sup> The Biblical text describes Samson's feat: "And he found a new jawbone of an ass, and put forth his hand, and took it, and slew a thousand men therewith. And Samon said, With the jawbone of an ass, heaps upon heaps, with the jaw of an ass have I slain a thousand men" (Judges, chap. 15, verses 15-16).

<sup>2</sup> Bettini in Dal Poggetto 2004, no. XII.74.

<sup>3</sup> Bettini, *loc. cit.*, omits the difficult to read name *batista* and reads *viva* instead of *diva*. It is logical to suppose the adjective *bella* qualifies a female subject, rather than the word "hope", stressing the sense of hopeless desire caused by the beloved woman.

<sup>4</sup> Two plumed birds with human faces are included in the trophy decoration of a plate in the Victoria & Albert Museum, London: Rackham 1940, no. 527.

<sup>5</sup> Objects of the same sort are in public and private collections; e.g. some in the French national museums, Giacomotti 1974, nos 767, 769, 770, 772. In particular, a plate in the Louvre (no. 772) is dated 1540 and has amatory inscriptions among the *trofei*.

<sup>6</sup> Ravanelli Guidotti 1990, no. 116; Fiocco and Gherardi 1997, no. 10.

<sup>7</sup> Bettini 2001.

<sup>8</sup> Gresta and Bonali 2001, p. 349.

<sup>9</sup> Berardi (1984, p. 191), however, in analysing the decoration of trophies in grisaille, stresses that "at Pesaro, where it arrives only in the Mannerist phase, production is rare or doubtful in the version in cool half-tones".

<sup>10</sup> Piccolpasso 1980, II, p. 111; Bartolomei 1988, p. 101.

<sup>11</sup> Fiocco and Gherardi 1997, no. 10: "The date 1541 on this plate is of particular importance since it extends the date range of this group of objects towards the middle of the century".

<sup>12</sup> Bonali and Gresta 1987, pp. 76-77, tav. XVIII. The plate, with *Samson killing the Philistines*, shows the Biblical hero hurling the jawbone of an ass, which is again shown imprecisely, at the enemy with his right hand. Samson is represented naked, with his characteristic thick hair and a fluttering cloak on his shoulders. The composition of this plate in Padua recalls almost exactly the scene on a plate at Sèvres (Giacomotti 1974, no. 913) which is marked as made in Pesaro and dated 1540. Although they are distinct works and by different painters, they must share an iconographic source which was available in workshops in the Duchy of Urbino. Bonali and Gresta suggest as the source an engraving by Sebald Beham with *The Rape of Helen* (Bartsch VIII, p. 143, no. 70), but this source does not include the virile figure used to represent Samson.

<sup>13</sup> Mallet 1996; Fiocco and Gherardi 2002, pp. 121-123: his figures have dreamy expressions, with droopy eyelids, while the legs are stylized in an unmistakable way with swollen rounded knees and curved feet". Wilson 2004C, p. 138: "Several pieces which are marked as or attributed to Pesaro seem to me to have stylistic affinities to Francesco [Durantino] or to work from Guido di Merlino's workshop in the early 1540s. It has already been noted that the 'Painter of the Orpheus Basin', who was working in the workshop of Guido di Merlino in 1542, is either identical with or very close in style to the 'Painter of Samson and the Philistines', whom Gresta and Bonali argue to have worked in Pesaro".

<sup>14</sup> Lessmann 1979, no. 504 (a plate inscribed on the back *Proserpina*); Norman 1976, no. C95 (a plate inscribed on the back *1543 fabulatrice di baccho*).

138 Plate with a putto and *trofei* decoration.

Castel Durante or Pesaro, c1540.



In the well is a putto walking to the right and looking over his shoulder; he holds a branch of oak leaves, probably a reference to the Dukes of Urbino (see no. 139). On the rim are trophies of arms and musical instruments, in yellow and brown tones on a dark blue ground, which is also decorated with small scrolls scratched through the blue to the white beneath. The colours are blue, yellow, green, brown, and white. The edge is painted yellow.

This type of object has been generally attributed to Castel Durante<sup>1</sup>, but it remains difficult to distinguish definitely the products of the various centres in the Duchy of Urbino<sup>2</sup>, where, as indicated by Piccolpasso<sup>3</sup>, *trofei* decoration was widely used. It is also the case that potters from Castel Durante moved to other nearby places<sup>4</sup>, including other parts of the territory of the Dukes, like Pesaro, where they became part of the local ceramic tradition<sup>5</sup>. In Pesaro, numerous finds in the city centre, especially when compared with the infrequency of such finds at Castel Durante<sup>6</sup>, demonstrate that there was local production of high quality, as had previously been implied both by archival material<sup>7</sup> and by the historiographic tradition<sup>8</sup>.

Recent studies on Pesaro maiolica have shown, following Bernardi<sup>9</sup>, how one can distinguish various versions of *trofei* on the basis of the tones of colour used; one type is the version in yellowish half-tones<sup>10</sup>, a category to which this plate belongs. Nonetheless, although some fragments from Pesaro<sup>11</sup> show similarities in colouring with the present plate, more widespread is a later production, from the second half of the sixteenth century, with more pinkish tonality and more rapidly executed drawing. Plates decorated with central figures of boys and rims with *trofei* are not uncommon<sup>12</sup> and they were probably made

throughout the Duchy of Urbino; but it is difficult to find exact parallels to this plate, with its careful drawing and an unusual detailed calligraphic quality in the decoration.

The putto in the centre, standing out against a yellow background and flanked by large rounded bluish-toned rocks, has some distinctive features. It is a graceful figure, rendered elegant by the ribbon which passes under his right arm and flutters over his shoulders; some anatomical details are lightly highlighted in white. The plate is similar to one in the Victoria & Albert Museum, London, which is the same size and is attributed to Castel Durante<sup>13</sup>. The two plates seem to be by the same painter and were probably made before the middle of the sixteenth century<sup>14</sup>. [CP]

Plate (*tondino*) with deep well. Tin-glazed front and back.

Chips to the edge and glaze losses in the well.

Provenance: Jacob, 16<sup>th</sup> Baron Hastings (by 1857); by descent to the 20<sup>th</sup> Baron Hastings; Hastings sale 1888, lot 32; probably Alfred Spero, London; his widow, Winifred Spero (by whom lent to Norwich Castle Museum); Bonham's, London, 24 May 2000, lot 98; Fabrizio Frizzi Baccioni.

A red circular printed label: *ART TREASURES EXHIBITION MUSEUM LORD HASTINGS*, with 160 in ink, referring to the Art Treasures exhibition held at Manchester in 1857.

Bibliography: Fiocco and Gherardi in Dal Poggetto 2004, no. XII.9.

## Notes

<sup>1</sup> Dal Poggetto 2004, no. XII.9.

<sup>2</sup> Gardelli 1991, p. 128: "From at least around 1480, there was a single cultural area, which included not only Urbino and Pesaro, but also Castel Durante; it is therefore difficult, over several decades, to distinguish the production of the three centres".

<sup>3</sup> Piccolpasso 1980, II, p. 111; Bartolomei 1988, p. 101.

<sup>4</sup> A substantial number (about 172) fragments in maiolica with *trofei* in the Museo Civico of Fano demonstrate the likely migration of potters from Castel Durante into the neighbouring towns: Paolinelli 2003, p. 50.

<sup>5</sup> Bettini 2001, p. 107; and for the archival documents, Albarelli 1986.

<sup>6</sup> Bettini 2001, p. 110.

<sup>7</sup> Bonali and Gresta 1987, pp. 178-179, recording that in the 1549 inventory of Girolamo di Lanfranco seven separate types of *trofei* decoration are listed.

<sup>8</sup> Passeri 1838, pp. 52-53; and in Vanzolini 1879, I, p. 37. Passeri describes a plate "full of military trophies in yellow chiaroscuro, on a beautiful blue ground... from the workshop of Maestro Baldassar, potter of Pesaro, and made by Terenzio son of Maestro Matteo, potter, 1550 *Terenzio fecit*".

<sup>9</sup> Berardi (1984, p. 191) notes that the production of maiolica with *trofei* in warm half-tones is not absent, but "rather rare" at Pesaro.

<sup>10</sup> Gresta 2003, pp. 319-321.

<sup>11</sup> Compare the fragments in private collections published in Berardi 1984, p. 315, fig. 114b; Gresta and Bonali 2001, p. 349, fig. 17; Gresta 2003, fig. 2.

<sup>12</sup> Giacomotti 1974, nos 765, 766; Mancini Della Chiara 1979, nos 54, 55, 58; Battistelli and Diotallevi 1982, p. 132; Fiocco and Gherardi 1997, nos 14, 17.

<sup>13</sup> Rackham 1940, no. 608.

<sup>14</sup> Rackham points out the analogy of a plate with a central putto and a *trofei* border in the British Museum, Wilson 1987, no. 123.



139 Fluted bowl with oak-leaf ornament (*cerquate*).  
Urbino or its neighbourhood, c1545-1555.



The bowl is decorated with oak-branches on a green ground and a central medallion with a standing putto. The decoration is that known as *cerquate*, much used in the Duchy in homage to the Della Rovere (meaning “of the Oak tree”) family<sup>1</sup>. The colours are green, yellow, blue, orange, and brown.

Analysing the composition of the bowl, one may note how the arrangement of the oak branches corresponds closely to Piccolpasso’s drawing (reproduced on p. 210 of the first volume of this catalogue), with four pairs of crossed branches around the central roundel. The attribution of this type to Castel Durante is, in the present state of knowledge, more traditional than demonstrable and is not supported by excavated material<sup>2</sup>. Manufacture in Urbino seems equally possible<sup>3</sup>; there is evidence of production from the 1520s<sup>4</sup> into the second half of the century<sup>5</sup>. The style of the painting is fluid, but with sound drawing in the rendering of the veining of leaves and the substance of the branches.

The bowl cannot easily be associated in its style and colouring with other pieces<sup>6</sup>, but in the French national museums<sup>7</sup> are two pieces with *cerquate* which adopt the same solution of filling the background with dense green brush-strokes. In particular, a plate at Sèvres adopts a similar solution by incorporating at the base of the intersecting oak branches a single leaf on a dark blue ground. Furthermore the way of painting the crinkled surface of the leaves with a sort of cross-hatching and the addition of little curls at the top may suggest the two pieces were made in the same workshop.

The winged putto in the centre is set in a rudimentary landscape and drawn with rapid strokes. The almost *compendiario*

(sketchy) style<sup>8</sup> of the figure suggests a dating around the middle of the sixteenth century. [CP]

The bowl is on a low foot. Tin-glazed front and back. It is mould-made, with four concentric arches and sixteen lobes. Compare no. 133. On the rim, front and back, is a narrow yellow line. Some firing flaws on the back.

Diam: 28.4 cm.; height 7.7 cm.

There is wear to the edge and chipping to the foot. Some retouching.

Provenance: J.M. Béalu & fils, Paris; Romano Graffi, Bologna; Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliography: Rossi Guzzetti 2002, p. 15.

#### Notes

<sup>1</sup> See p. 210 of Vol. I of this catalogue. “These *cerquate* are much in use with us [in the Duchy of Urbino] for the veneration and duty we have to the Oak Tree (*Rovere*), in whose shade we live happily; so that it may be called an Urbino style of painting”. It seems reasonable to think that the characteristic branches and acorns were used out of respect to the Ducal family, and not simply as subsidiary decoration, in various applied arts: Montevocchi 2001, pp. 323-334.

<sup>2</sup> Zumstein 1997, p. 87, fig. 87. At present only a single fragment with *cerquate* has been found in Castel Durante. It seems also uncommon at Pesaro (Berardi 1984, p. 196). Six fragments are known from Fano.

<sup>3</sup> Wilson 2003D, pp. 157-160: “If the Piccolpasso manuscript was wholly written and illustrated... around 1557, it is curious that this is one of several designs that seem to have been old-fashioned when he wrote..., the conclusion that the Blumka plate and other *cerquate*... were made in Urbino, rather than in Castel Durante”.

<sup>4</sup> Ivanova 2003, no. 109: the Hermitage example is dated 1526.

<sup>5</sup> Fiocco and Gherardi 1997, no. 6.

<sup>6</sup> Rackham 1940, nos 597, 598, 604, 605; Hausmann 2002, no. 65.

<sup>7</sup> Giacomotti 1974, nos 786, 787.

<sup>8</sup> Ravanelli Guidotti 1996C.

## 140 Albarello.

Castel Durante, c1550.



The albarello has a cylindrical body and shoulders that slope up steeply to the flanged rim. The decoration is divided into three horizontal areas by narrow yellow lines. The colours are blue, orange, yellow, green, and white. The upper band has on the front the bust of a young man in classical attire, on a yellow ground, between a garland of leaves and apples. Around this are cornucopias alternating with trophies and panoplies in half tones on the dark blue ground, and with small scrolls scratched through the blue to the white beneath. On the front of the central band is a scroll with the name of the contents: *DIA§CURCUMA§MA*. The rest of the band, on an orange ground that contrasts with the adjoining areas, is a hare running through trophies; it looks towards its tail, which is transformed by the fantasy of the painter into a cornucopia. The lower band is divided vertically: two panels with a yellow ground and the faces of winged cherubs alternate with two with *trofei* on a blue ground. Around the rim and base are garlands of leaves and fruit on a white ground.

The albarello is part of a relatively homogeneous group<sup>2</sup> made at Castel Durante in the mid-sixteenth century, which share similar decorative schemes and similar colouring. The attribution to Castel Durante is based on the presence on some of these albarellos<sup>3</sup> and other pharmacy jars of inscriptions with place and date of manufacture; for example, one formerly in the Pringsheim collection<sup>4</sup> has the inscription *fato in tera Duranti 1550* in a cartouche<sup>5</sup>. From archival evidence<sup>7</sup> it seems that some of these formed part of an order placed by a Genoese merchant resident in Palermo, Nicola Canizia, who commissioned pottery from the workshop of the Picchi family in Castel Durante in 1548-1550. However, notwithstanding the stylistic similarities between the surviving examples, it is likely that there were several sets<sup>8</sup>, but made in the same Castel Durante workshop between the second and third quarters of the sixteenth century<sup>9</sup>.

Our example is particularly close to one in the Aboca Museum, Sansepolcro; this has the same short serpentine strokes between the words of the pharmacy inscription<sup>10</sup>, suggesting they may be the work of the same hand. Although there is not at present the evidence to associate our albarello with a specific series, some graphic and pictorial elements suggest a link to a jar made *In Castello durante* in 1562 by *mastro Simono*, in the Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza<sup>11</sup>. This man is probably to be identified with Simone da Colonnello<sup>12</sup>, who worked with the Picchi workshop in 1548 to make the commission for Nicola Canizia in Sicily. [CP]

Tin-glazed inside and out. Unglazed beneath the flaring base.

H: 20.2 cm.

The edge is worn and there are glaze losses inside. Some fine cracks.

Provenance: Cesare Ugolini; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Bibliography: Fiocco and Gherardi in Dal Poggetto 2004, no. XII.11.

### Notes

<sup>1</sup> Fiocco and Gherardi in dal Poggetto 2004, no. XII.11, note that the electuary “diacurcuma” or “dicrocoma maggiore” is takes its name from Indian crocus or saffron. This was a common substance in pharmacies at the time, as noted in the *Constitutiones* of the Sicilian doctor Giovanni Filippo Ingrassia (1564). See Santoro 2006. Drey (1978, p. 197) notes that it was the roots that were used. Melichio (1660, p. 40) indicates the value of the substance: “Diacurcuma maggiore is useful for diseases of old age, cachexy and hydropsy, for diseases of the hardened liver and spleen, for pale and yellowish colouring and for the corruption of a damp and cold stomach, for windiness, and for kidney and bladder pain; and is a diuretic”.

<sup>2</sup> Rackham 1940, no. 614; Bojani *et al.* 1985, nos 306, 307; Wilson 2003, no. 22; Biscontin Ugolini 1997, no. 20; Anversa 2004, no. 77.

<sup>3</sup> Rackham 1940, no. 615; Giacomotti 1974, nos 794, 795, 796; Wilson 1987, no. 128; Curnow 1992, no. 50.

<sup>4</sup> Falke 1994, II, no. 233.

<sup>5</sup> Wilson 2002D assembles a group of objects of this type, from public and private collections, bearing the name of Castel Durante and sometimes the date.

<sup>6</sup> Ragona 1976.

<sup>7</sup> Leonardi and Moretti 2002.

<sup>8</sup> For Castel Durante pharmacy series, see Moretti 2005.

<sup>9</sup> The present albarello is unusual in having only slight waisting and for its small size; most known examples measure about 30 cm.

<sup>10</sup> Urbana 2005, p. 119, fig. 63.

<sup>11</sup> The characteristic “plucked” putti, looking sideways, which are common in Castel Durante production of the period, are reminiscent of some maiolica attributed to Simone di Pietro da Colonnello, using “warm dilute half-tones for the grotesques, which are made up of fantastic forms more pictorial than sculptural” (Ravanelli Guidotti 1990, no. 117).

<sup>12</sup> Raffaelli 1846, pp. 41-42.

141 **Plate, *The prophet Elijah fed by ravens.***  
Urbino, Fontana workshop, c1560-1570.



The plate has a broad well and central *istoriato* scene; the rim and sides of the well are covered with grotesques on a whitened ground derived, with new imaginative elements, from Raphael's frescoes in the Vatican Loggias, which became, via engravings, the main source of inspiration for maiolica painters after the middle of the sixteenth century<sup>1</sup>. On the border are fantastic figures, dolphins, tritons, satyrs, and half-human half-plant figures, in a rhythmical riot of garlands, broken by two precious multi-lobed blue cameos against which are represented small classicizing silhouettes. On the sides of the well, symmetrically arranged, are four chimeras alternating with fantastic female figures with long split tails terminating in volutes. The colours are blue, orange, green, brown, yellow, and white.

In the well is an episode from the Biblical Book of Kings (1 Kings, chap. 17, verses 1-6). The prophet Elijah was ordered by God to go to the brook Cherith before Jordan to escape from Ahab. God looked after his servant while he was hidden from his people, providing what he needed by sending ravens with bread and meat for him, and he drank the water of Cherith. The Biblical text has been represented accurately: the prophet is shown crouching and taking the food from the birds, as if showing surprise, with the stream behind him.

The style of painting, careful, precise, and firmly drawn, allows the piece to be attributed to the workshop of the Fontana, who successfully combined, from the 1560s, *istoriato* scenes with complex arrangements of white-ground grotesques<sup>2</sup>. The Fontana workshop enjoyed the patronage of the Dukes of Urbino and made numerous armorial *istoriato* services for major Italian families<sup>3</sup>; it was probably this workshop which made an imposing service which Guidobaldo Della Rovere presented

to King Philip of Spain<sup>4</sup>. The workshop began with Guido Durantino, who was from Castel Durante but already living in Urbino by 1519. By 1541 he had assumed the name "Fontana" and ran "one of the busiest and most productive workshops of the time", with commissions for both Italian and foreign clients<sup>5</sup>. The name Fontana was passed on to his sons, notable among whom was Orazio, who, in 1565, separated his business from his father's<sup>6</sup>. This plate, notable for the delicacy of execution and the balanced arrangement of the grotesques on the brilliant white ground, can be related to other Fontana workshop products, such as two jars in the Galleria Estense at Modena<sup>7</sup>, a basin in the Getty Museum<sup>8</sup>, and a plate in the Musei Civici, Padua<sup>9</sup>. [CP]

Plate with broad deep well. Tin-glazed front and back. On the back are six yellow lines round the edge, the junction of well and rim, and the foot. On the edge is a firing flaw wrinkling the glaze. On the back, incised before application of the glaze, is a sign resembling a letter C.

Diam: 32 cm.

Condition good. Some glaze losses on the edge.

Provenance: Alberto Subert, Milan; Viviana Terenzi collection, Rimini; Finarte-Semenzato, Florence, 19 December 2002, lot 187; Fabrizio Frizzi Baccioni.

Label with a cartouche printed: A.G.G. SUBERT S. Pietro all'Orto, 26 - Spiga 22 MILANO.

Bibliography: *CeramicAntica* anno 5, no. 4 (April 1995), p. 50; Fiocco and Gherardi 1996B, pp. 84-85.

#### Notes

<sup>1</sup> Poke 2001.

<sup>2</sup> The style of both the *istoriato* and the white-ground grotesques suggests an attribution to the Fontana by analogy with other pieces: Rackham 1940, no. 844; Mancini Della Chiara 1979, no. 229; Rasmussen 1989, no. 97; Dal Poggetto 2004, no. XII.52; Barbe and Ravanelli Guidotti 2006, no. 73.

<sup>3</sup> Wilson 2004B, pp. 205-206.

<sup>4</sup> See no. 142.

<sup>5</sup> Fiocco and Gherardi 2004E, p. 212.

<sup>6</sup> On works signed by Orazio Fontana, see Ravanelli Guidotti 1992, pp. 109-116.

<sup>7</sup> Sassuolo 2000, pp. 136-7.

<sup>8</sup> Hess 2002, no. 35.

<sup>9</sup> Banzato and Munarini 1995, no. 256. Here reproduced in the entry for no. 133, fig. 3.





## *Bibliografia*

---

*Indice analitico ai volumi I e II*

---

*Integrazioni al primo volume*







## A

- Ajmar-Wollheim-Dennis 2006. Ajmar-Wollheim, Marta e Dennis, Flora (a cura di). *At Home in Renaissance Italy*. Catalogo della mostra, Victoria & Albert Museum, Londra.
- Alexander 1970. Alexander, J. J. G. *The Master of Mary of Burgundy. A Book of Hours for Engelbert of Nassau. The Bodleian Library, Oxford*. Londra.
- Alinari 1987. Alinari, Alessandro. *Maioliche marcate di Cafaggiolo*. Firenze.
- Alinari 1990. Alinari, Alessandro. “La ceramica di Cafaggiolo fra 1498 e 1570. Relazioni formali con altre produzioni coeve”, in Pescara 1989, pagg. 166-174.
- Alinari 1990B. Alinari, Alessandro. “Cafaggiolo in Mugello: una bottega fuori contesto”, in Bojani 1990, pagg.134-167.
- Alinari 1994. Alinari, Alessandro. “Un vaso per l’abate Leonardo Buonafede”, *CeramicAntica* anno 4, n. 9 (ottobre 1994), pagg. 14-23.
- Alinari 2002. Alinari, Alessandro. “A proposito di carattere e diffusione della maiolica ‘montelupina’”, in *Le ceramiche di Roma e del Lazio, Atti del IV Convegno di Studi, Viterbo [1998]*, pagg. 33-41.
- Alinari-Berti 1991. Alinari, Alessandro e Berti, Fausto. “Zafferana fiorentina per lo speziale e la mensa”, in Conti *et al.* 1991, pagg. 25-94.
- Anversa 2004. Anversa, Giulia. *La Collezione Francesco Franchi*. Varallo Sesia.
- Ballardini 1911. Ballardini, Gaetano. “Per la storia della ceramica”, *Il Resto del Carlino*, 13 gennaio 1911, pag. 3.
- Ballardini 1940B. Ballardini, Gaetano. “Alcune marche di ‘Ca Pirota’”, *Faenza* 28, pagg. 66-82.
- Ballardini 1947. Ballardini Gaetano. “La ceramica di Montpellier”, *Faenza* 33, pagg. 42-98.
- Baltrusaitis 1977. Baltrusaitis, Jurgis. *Il Medioevo fantastico*. Milano (prima edizione, Parigi 1972).
- Baragatti-Marini-Moore Valeri 2003. Baragatti, Beatrice, Marini, Marino e Moore Valeri, Anna. “Ceramiche postmedievali nel Mugello: il ritrovamento di Villa Valle (Borgo San Lorenzo, Firenze)”, *Archeologia Postmedievale* 7, pagg. 235-263.
- Barbe-Ravanelli Guidotti 2006. Barbe, Françoise e Ravanelli Guidotti, Carmen. *Forme e ‘diverse pitture’ della maiolica italiana. La collezione delle maioliche del Petit Palais della Città di Parigi*. Catalogo della Mostra, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.
- Bartolomei 1988. Bartolomei, Gianni, *L’arte della ceramica secondo Cipriano Piccolpasso*. Rimini.
- Bascapè-Del Piazzo 1983. Bascapè, Giacomo C. e Del Piazzo, Marcello. *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*. Roma.
- Batini 1989, Batini Giorgio (a cura di). *Ceramica sacro e profano. Omaggio al collezionismo*. Catalogo della mostra, Monte San Savino.
- Battistelli-Diotallevi 1982. Battistelli, Franco e Diotallevi, Daniele, *Il Palazzo Malatestiano in Fano, storia e raccolte d’arte*. Urbino.
- Beck 1912-1913. Beck, Egerton. “The Ecclesiastical hat in heraldry and ornament before the beginning of the 17<sup>th</sup> century”, *Burlington Magazine* 22, pagg. 338-344.
- F. Berti 1986. Berti, Fausto. *La maiolica di Montelupo. Secoli XIV-XVIII*. Milano.
- F. Berti 1999. Berti, Fausto. *Ceramiche rinascimentali di Borgo San Lorenzo. Lo scarico di fornace di Via Montebello*. Archivio per la documentazione ceramica. I centri di produzione, 1, Firenze.
- F. Berti 2000. Berti, Fausto. “Le ceramiche”, in *Speziera di Santa Fina*, a cura di Patrizia La Porta, Siena, pagg. 53-108.

## B

Baart 1983. Baart, Jan M. “Ceramiche italiane rinvenute in Olanda e le prime imitazioni olandesi”, in *Atti del XVI Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola 1983*, pagg. 161-187.

Baart 1999. Baart, Jan M. “North Netherlands maiolica of the Sixteenth century”, in Gaimster 1999, pagg. 125-136.

Ballardini 1911. Ballardini, Gaetano. “Per la storia della ceramica”, *Il Resto del Carlino*, 13 gennaio 1911, pag. 3.

Beck 1912-1913. Beck, Egerton. “The Ecclesiastical hat in heraldry and ornament before the beginning of the 17<sup>th</sup> century”, *Burlington Magazine* 22, pagg. 338-344.

F. Berti 1986. Berti, Fausto. *La maiolica di Montelupo. Secoli XIV-XVIII*. Milano.

F. Berti 1999. Berti, Fausto. *Ceramiche rinascimentali di Borgo San Lorenzo. Lo scarico di fornace di Via Montebello*. Archivio per la documentazione ceramica. I centri di produzione, 1, Firenze.

F. Berti 2000. Berti, Fausto. “Le ceramiche”, in *Speziera di Santa Fina*, a cura di Patrizia La Porta, Siena, pagg. 53-108.

- F. Berti 2000B. Berti, Fausto. “La produzione delle botteghe dei figli di Montelupo nei secoli XV-XVII ed i rapporti con il mercato siciliano”, in *La maiolica siciliana tra i secoli XV e XVII ed i rapporti con le manifatture della penisola: il ruolo delle botteghe Saccensi*, Atti del Convegno di Studi di Sciacca, 8-9 ottobre 1999, a cura di Antonello Governale, pagg. 43-47.
- F. Berti-Buti 2002. Berti, Fausto e Buti, Sandra. *Terre fiorentine. Le città toscane di antica tradizione ceramica*. Firenze.
- F. Berti-Paskowski 2004. Berti, Fausto e Paskowski, Marina (a cura di). *Sette secoli di ceramica a Montelupo. Cultura, design e industria in un territorio fiorentino*. Catalogo della mostra di Fiorano Modenese.
- G. Berti 1996. Berti, Graziella. “Il vasellame da mensa a Lucca tra XV e XVI secolo”, *Momus, Rivista di Studi Umanistici, Istituto Storico Lucchese*, nn.V-VI, Lucca, pagg. 62-77.
- G. Berti *et al.* 1986. Berti Graziella, Cappelli Laura, Francovich Riccardo. “La maiolica arcaica in Toscana”, in *La ceramica medievale nel Mediterraneo occidentale*, Atti del Congresso Internazionale Siena-Faenza (1984), Firenze, pagg. 483-510.
- Biavati 1986. Biavati, Eros. “Oro metallico, decorazione a terzo fuoco sulla maiolica italiana dal Quattrocento al sec. XVIII”, in *Annali di studi, Pennabilli, VII convegno della ceramica, terza Rassegna nazionale*, pagg. 11-26
- Bikic 2002. Bikic, Vesna. “The appearance of vessels of maiolica in Serbian towns in the Danube Basin (the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries)”, *Faenza* 88, nn. 1-6, pagg. 35-46.
- Bilenchi-Fucecchi 2006. Bilenchi, Manola e Fucecchi Cristina. “Il pavimento della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena: la datazione, l’attribuzione e la composizione. I pezzi erratici dell’impianto quattro-cinquecentesco”, *CeramicAntica* anno 16, n. 10 (novembre 2006), pagg. 40-47.
- Bilski 2007. Bilski, Emily. “*Nichts als Kultur*” - *Die Pringsheims*. Catalogo della mostra, Museo Giudaico, Monaco di Baviera.
- Birukova 1991. Birukova, N.Y. “L’histoire de la collection de majolique italienne dans l’Ermitage”, in Wilson 1991, pagg. 194-196.
- Biscarini-Nardelli 2006. Biscarini, Patrizia E. P. e Nardelli, Giuseppe M., “Alcune riflessioni sulla coppa erotica dell’Ashmolean Museum di Oxford”, *CeramicAntica* anno 16, n. 10 (novembre 2006), pagg. 48-50.
- Blake 1999. Blake, Hugo. “*De nomine Jhesu*. An Italian export ware and the origin of Renaissance maiolica pottery-making in the Low Countries”, in Gaimster 1999, pagg. 23-56.
- Blake-Hughes 2003. Blake, Hugo e Hughes, Michael J. “The introduction of tin-glazed ceramics in North-Western Europe; new data from the British Museum neutron activation analysis programme”, in Bakirtzis, Charalambros (a cura di), *Actes VIIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée*, Salonico 1999, Atene, pagg. 447-454.
- Blake *et al.* 2003. Blake, Hugo, Egan, Geoff, Hurst, John e New, Elizabeth. “From popular devotion to resistance and revival in England: the cult of the Holy Name of Jesus and the Reformation”, in *The Archaeology of Reformation 1480-1580*, Atti del Convegno del 2001, a cura di David Gaimster e Roberta Gilchrist, pagg. 175-203.
- Blunt 1962. Blunt, Anthony Blunt. *Artistic Theory in Italy*. Seconda edizione, Londra.
- Bojani 1997B. Bojani, Gian Carlo (a cura di). *Per una storia della ceramica di Faenza. Materiali dalle mura del Portello*, Faenza.
- Bologna 1972. Bologna, Ferdinando. *Dalle arti minori all’industrial design*. Bari.
- Borgo San Lorenzo 2005. *La bella tavola. Ceramiche da mensa dall’antichità all’età moderna*. Exhib. cat., Borgo San Lorenzo.
- Britton 1987. Britton, Frank. *London Delftware*. Londra.
- Busti-Cocchi 2006. Busti, Giulio e Cocchi, Franco. *Un museo lungo secolo. Le origini del Museo della Ceramica di Deruta*. Giornale di Mostra, Museo Regionale della Ceramica di Deruta.

## C

Cantelli *et al.* 2005. Cantelli, Giuseppe, Pacchierotti, Lucia Simona e Pulcinelli, Beatrice (a cura di). *Il segreto della civiltà: la mostra dell’antica arte senese del 1904 cento anni dopo*. Catalogo della mostra, Museo Civico, Siena.

Caro 1957-1961. Caro, Annibale. *Lettere familiari*, a cura di A. Greco. Firenze.

- Casagrande 1988. Casagrande, Giovanna. *Gola e preghiera nella clausura dell'ultimo Cinquecento*. Foligno.
- Castellani 1931. Castellani, Giuseppe. "L'arte ceramica a Fano", *Faenza* 19, pagg. 59-70.
- Chaffers 1912. Chaffers, William. *Marks and Monograms on European and Oriental Pottery and Porcelain*. Londra (prima edizione 1863).
- Chaney 1985. Chaney, Edward. *The Grand Tour and the Great Rebellion. Richard Lassels and 'The Voyage of Italy' in the seventeenth century*. Biblioteca del Viaggio in Italia, testi 19. Genova.
- Chastel 1979. Chastel, André. *I centri del Rinascimento. Arte Italiana 1460-1500*. Milano 1979 (titolo dell'opera originale: *Renaissance méridionale*, Parigi 1965).
- Cherry 1995. Cherry, John (a cura di). *Mythical Beasts*. Londra.
- Chiarelli 1984. Chiarelli, Caterina. *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze. Analecta Cartusana I*, Salisburgo.
- Ciaconius 1677. Ciaconius (A. Chacon). *Vitae et Res Gestae Pontificum et S.R.E. Cardinalium*. Roma.
- Cioci 2006. Cioci, Francesco. "Simbologie ermetiche su maioliche metaurensi della corte roveresca. *Basta che trahemo la cijera*", *CeramicAntica* anno 16, n. 11 (dicembre 2006), pagg. 54-64.
- Clark, asta 1984. *Paintings and Works of Art from the collection of the late Lord Clark of Saltwood. Part 1: Paintings and Works of Art after 1850, European Ceramics and Oriental Works of Art*, Sotheby's, Londra, 27 giugno 1984.
- Clément de Ris 1877. Clément de Ris, Louis. *Les Amateurs d'autrefois*. Parigi.
- Coppel 1996. Coppel, Stephen. "George Salting (1835-1909)", in *Landmarks in Print Collecting*, a cura di Antony Griffiths, catalogo della mostra, British Museum, Londra, pagg. 189-210.
- Cora-Fanfani 1982. Cora, Galeazzo e Fanfani, Angiolo. *Storia della maiolica di Firenze e del contado. La maiolica di Cafaggiolo*, Firenze.
- Corradi 1887. Corradi, A., *Le prime farmacopee italiane ed in particolare dei ricettari fiorentini*. Milano.
- Cosnac 1884. Cosnac, Gabriel-Jules, Comte de. *Les Richesses du Palais Mazarin*. Parigi.
- Cotinat, asta 1997. *Collection Louis Cotinat*. Parigi (Drouot Montaigne: Briest e Guérin), 20 giugno 1997.
- Cserey 1975. Cserey, Eva S. "Di un calamaio in maiolica del Rinascimento al Museo delle Arti Applicate di Budapest", *Faenza* 61, pagg. 86-93.
- Curnow 1991. Curnow, Celia. "Some early private sources and donors of Italian maiolica in the National Museums of Scotland", in Wilson 1991, pagg. 201-206.
- Cutini 2005. Cutini, Clara. "*Domus Misericordie*" *Settecento anni di storia dell'Ospedale di Perugia*, Atti del Convegno di Perugia, 16-17 dicembre 2005. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Appendici al Bollettino, n. 25.

## D

Davillier 1870. Davillier, Charles. *La Fayence. Poème de P. de Frasnay suivi de Vasa Faventina Carmen (1735) avec une introduction sur l'usage et le prix des faïences aux siècles derniers*. Parigi.

Del Bravo 1970. Del Bravo, Carlo. *Scultura senese del Quattrocento*. Firenze.

De Marinis 1983. De Marinis, Giuliano. "Il pozzo di via de' Castellani: aspetti di vita nella Firenze rinascimentale", estratto da *Archeological Review* [n.d. ma 1983].

Demmin 1873. Demmin, Auguste. *Guide de l'amateur de faïences et porcelaines*. Parigi (quarta edizione).

Donati-Proto 2005. Donati, Lucio, e Proto, Patrizia. "Produzione ceramica ed ebrei a Faenza dal XV al XVII secolo", *Faenza* 91, nn. 1-6, pagg. 115-120.

Douglas 1903. Douglas, Robert Langton. "Le maioliche di Siena", *Bollettino Senese di Storia Patria* anno 10, n. 1, pagg. 3-23.

Drey et al. 1978. Drey, R.E.A., Boniface, François, e Heller, Anne. "Armoiries et emblèmes d'ordres religieux sur les vases de pharmacie", *Revue d'histoire de la pharmacie* 25, pagg. 11-20.



Dumortier 1987. Dumortier, Claire. “Les faïenciers italiens à Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle. Aspects Historiques”, *Faenza* 73, pagg. 161-72.

## F

Faenza 1992. *Faenza-Faïence 1992, III, Biennale della Ceramica di Antiquariato, Mostra Mercato*. Faenza.

Faenza 1996. *Mostra Mercato della Ceramica di Antiquariato e Modernariato*. Faenza.

Faenza 1998. *Faenza-Faïence 1998, Mostra Mercato della Ceramica di Antiquariato*. Faenza.

Faenza 2000. *Faenza-Faïence 2000, Mostra Mercato della Ceramica di Antiquariato*. Faenza.

Falke-Meyer 1935. Falke, Otto von, e Meyer, Erich. *Romanische Leuchter und Gefässe. Giessgefässe der Gotik*. Berlino.

Ferrari 1989. Ferrari, Virgilio. *L'araldica estense nello sviluppo storico del Dominio ferrarese*. Ferrara.

Fiocco-Gherardi 2004. Fiocco, Carola e Gherardi, Gabriella. “La grottesca faentina agli inizi del '500 (Siena o Faenza? A proposito di due piatti della collezione Gillet)”, in Glaser 2004, pagg. 199-214.

Francovich 1982. Francovich, Riccardo. *La ceramica medievale a Siena e nella Toscana meridionale (secc. XIV-XV)*, Ricerche di archeologia altomedievale e medievale, 5/6. Firenze.

Fumi Cambi Gado 1993. Fumi Cambi Gado, Francesca (a cura di). *Stemmi nel Museo Nazionale del Bargello*. Firenze.

Fusco-Corti 2006. Fusco, Laurie e Corti, Gino. *Lorenzo de' Medici Collector and Antiquarian*. Cambridge.

## G

Galgani 2004. Galgani, Mariacristina. “Colle Val d'Elsa”, in Moore Valeri 2004, pag. 88.

Gardelli 1985. Gardelli, Giuliana. “La ceramica dai restauri in Palazzo Ducale, 1983-1985”, in *Il Palazzo di Federico da Montefeltro. Restauri e Ricerche*, a cura di Maria Luisa Polichetti, Urbino, 1985, pagg. 643-698.

Gardelli 2005. Gardelli, Giuliana, “La ceramica fra magia, alchimia e raziocinio”, in Claudio Crescentini e Laura Monachesi (a cura di), *Elogio al nero. Margherite Yourcenar, l'Opera al Nero, la sua alchimia attraverso le arti*, catalogo della mostra, Roma, pagg. 146-159.

Gennari 1955. Gennari, Gualberto. “Un nuovo calamaio di Giovanni Acole datato 1509”, *Faenza* 41, pagg. 125-126.

G. C. Gentilini 1998. Gentilini, Gian Carlo. *I Della Robbia e l'“arte nuova” della scultura invetriata*. Firenze.

Gere-Turner 1983. Gere, John A. e Turner, Nicholas. *Drawings by Raphael*. Catalogo della mostra, British Museum, Londra.

Giachetti 1995. Giachetti, Marco. “Firenze nei secoli XV-XVIII: gli scarichi dei Viali e di Via Larga (scarti, istoriati, maioliche d'importazione)”, *Atti del XXVIII Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola 1995*, pagg. 69-78.

Goldthwaite 1993. Goldthwaite, Richard A. *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600*. Baltimora e Londra.

González Martí 1944. González Martí, Manuel. *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales, I, Loza*. Barcelona e Madrid.

Gresta 2003. Gresta, Riccardo, “La produzione pesarese cinquecentesca a trofei in mezzatinta gialla”, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica, per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, a cura di I. Chiappino di Sorio e L. De Rossi, Venezia, pagg. 319-321.

Grohmann 2004. Grohmann, Alberto (a cura di). *Il vino, l'olio, la terra. Dal territorio alla tavola nell'età di Perugino*. Catalogo della mostra, Museo del Vino, Torgiano.

Gronau 1932. Gronau, Georg. “Über künstlerische Beziehungen des bayerischen Hofes zum Hof von Urbino”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, neue Folge 9, pagg. 377-380.

Grossi 1992. Grossi, Lorella. “La moda femminile nel '400”, *Popeline*, Baricella (Bo), VI (dicembre), pagg. 7-8.

Guasti 1902. Guasti, Gaetano. *Di Cafaggiolo e d'altre fabbriche di ceramiche in Toscana secondo studi e documenti in parte raccolti da Comm. Gaetano Milanese*. Firenze.

## H

Haines 1995. Haines, M. "Gli intarsi della Sacrestia delle Messe", in *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, II, Firenze, pagg. 233-272.

Hausmann 2007. Hausmann, Tjark. *Fioritura. Blütezeiten der Majolika. Eine Berliner Sammlung*, vol. II.

Hiller von Gaertringen 2004. Hiller von Gaertringen, Rudolph. *Italienische Gemälde im Städel. 1300-1500*. Francoforte.

Houkjaer 2005. Houkjaer, Ulla. *Tin-glazed Earthenware 1300-1750: Spain-Italy-France. Catalogue of the Collection*. Danish Museum of Art and Design, Copenhagen.

Hughes-Gaimster 1999. Hughes, Michael e Gaimster, David. "Neutron activation analyses of maiolica from London, the Low Countries and Italy", in Gaimster 1999, pagg. 57-89.

Hughes-Gaimster 2002. Hughes, Michael e Gaimster, David. "Neutron activation analyses of majolika by the British Museum", in Veeckman 2002, pagg. 215-241.

Hurst 1977. Hurst, John G. "Spanish pottery imported into medieval Britain", *Medieval Archaeology* 21, pagg. 68-105.

Hurst 1999. Hurst, John G. "Sixteenth-century South Netherlandish maiolica imported into Britain and Ireland", in Gaimster 1999, pagg. 91-106.

## J

Jacquemart 1862. Jacquemart, Albert. "Musée Napoléon III. Collection Campana. Les majoliques italiennes", *Gazette des Beaux-Arts* 13, pagg. 289-312.

Jennings *et al.* 1981. Jennings, Sarah, *et al.* *Eighteen centuries of pottery from Norwich*. East Anglian Archaeology, Report n. 13. Norwich.

Jestaz 1994. Jestaz, Bernard. *Le Palais Farnèse III, 3. L'inventaire du palais et des propriétés Farnèse a Rome en 1644*. Roma.

## K

Kren-McKendrick 2003. Kren, Thomas e McKendrick, Scot.

*Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Kryzanovskaya 1990. Kryzanovskaya, Marta. "Alexander Petrovich Basilevsky: a great collector of medieval and Renaissance works of art", *Journal of the History of Collections* 2, pagg. 143-155.

## L

Lecchini Giovannoni 1991. Lecchini Giovannoni, Simona. *Alessandro Allori*. Torino.

Lefebvre 2006. *Collection Paul Gillet*. Lefebvre et fils, Parigi.

Lightbown 1986. Lightbown, Ronald. *Mantegna*. Oxford.

F. Liverani 1964. Liverani, Francesco. "Figure e stemmi in maioliche compendiarie faentine", *Faenza* 50, pagg. 52-54.

G. Liverani 1948. Liverani, Giuseppe. "Sulle maioliche turchine", *Faenza* 34, pagg. 106-109.

G. Liverani 1960. Liverani, Giuseppe. "Un ritrovamento di ceramiche trecentesche a Faenza", *Faenza* 46, pagg. 31-51.

G. Liverani 1975. Liverani, Giuseppe. "Di un calamaio quattrocentesco al museo di Cluny", *Faenza* 61, pagg. 7-12.

Lugt. Lugt, Frits. *Répertoire des Catalogues des Ventes*. L'Aia 1938 - Parigi 1987.

Luzi 2005. Luzi, Romualdo (a cura di). *Il Museo della Ceramica della Tuscia*. Viterbo.

## M

Maccherini-Pepi 2006. Maccherini, Giovanni e Pepi Alessandra. "La Ceramica" in *I vasi dell'Abbadia Nuova*, Siena, Nobile contrada del Nicchio, pagg. 41-75.

MacGregor 1994. MacGregor, Arthur (a cura di). *Sir Hans Sloane. Collector, Scientist, Antiquary, Founding Father of the British Museum*. Londra.

Mallet 2007. Mallet, John V.G., con contributi di Giovanna Hendel, Suzanne Higgott ed Elisa Paola Sani. *Xanto. Pottery-painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*. Catalogo della mostra, Wallace Collection, Londra.

- Malvasia 1678. Malvasia, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice. Vite dei pittori bolognesi*. Bologna.
- G. Mancini 1994. Mancini, Gabriella. *L'officina profumo-farmaceutica di Santa Maria Novella in Firenze: sette secoli di storia e di arte*. Roma.
- Mann 1990. Mann, Vivien. "Forging Judaica: the Case of the Italian Majolica Seder Plates", in *Art and its Uses. The Visual Image and Modern Jewish Society, Studies in Contemporary Jewry. An Annual* 6, pagg. 201-226.
- Mansuelli 1958. Mansuelli, Guido A. *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Parte I. Roma.
- Mantova 2006-2007. *Mantegna a Mantova*, a cura di Mauro Lucco. Catalogo della mostra, Palazzo Te, Mantova.
- Marini 2001. Marini, Marino. "Schede delle ceramiche", in *Rinascimento. Capolavori dei musei italiani. Tokyo-Roma 2001*, catalogo della mostra di Roma e di Tokyo, a cura di Antonio Paolucci.
- Marini 2006. Marini, Marino. "Notizie preliminari sullo scavo di Castelfiorentino (Firenze): prima campagna (2005)", *Faenza* 92, nn. 1-3, pagg. 22-30.
- Marzinot 1979. Marzinot, Federico. *Ceramica e ceramisti di Liguria*. Genova.
- Matile 2003. Matile, Michael. *Italienische Holzschnitte der Renaissance und des Barock. Bestandeskatalog der Graphischen Sammlung der ETH Zürich*. Basilea.
- Mazarin, Inventario 2004. *Inventaire dressé après le décès du Cardinal Mazarin*, a cura di Tomiko Yoshida-Takeda e Claudine Lebrun-Jouve, *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 30.
- Mazzanobile 2003. Mazzanobile, Benedetta. *La collezione di ceramiche Frizzi Baccioni a Scarperia, a Borgo San Lorenzo nel Mugello*. Tesi di Laurea, Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- Mazzucato 2006. Mazzucato, Otto. "Simboli alchemici per indicare in libbre ed once i prodotti della farmacopea", *CeramicAntica* anno 16, n. 8 (settembre 2006), pagg. 28-39.
- Melichio 1660. Melichio, Giorgio, *Avvertimenti alle composizioni di medicamenti per uso della spetiaria*. Venezia.
- Mesquida García 2002. Mesquida García, Mercedes. *La vajilla azul en la cerámica de Paterna*. Paterna.
- Messedaglia 1973. Messedaglia, Luigi. *Vita e Costume della rinascenza in Merlin Cocai*, a cura di Eugenio e Myriam Billanovich. Padova.
- Michel 1999. Michel, Patrick. *Mazarin, prince des collectionneurs*. Parigi.
- Milano 1988. *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50esimo anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-1988)*. Catalogo della mostra, a cura di Maria Goldoni, Alberto Milano, Giorgio Montecchi e Claudio Salsi. Milano.
- Milano 1991. *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*. Catalogo della mostra, Museo Poldi Pezzoli, Milano.
- Montevecchi 2001. Montevecchi, Benedetta, "'Arti rare' alla corte di Francesco Maria II" in *Pesaro nell'età dei Della Rovere* (Historica Pisarense, vol. III, parte seconda), Venezia, pagg. 323-334.
- Moore 1985. Moore, Andrew. *Norfolk and the Grand Tour*. Catalogo della mostra, Norwich.
- Moore Valeri 2000. Moore Valeri, Anna. "La ceramica ingobbata e graffita di Borgo San Lorenzo: la committenza religiosa", *Atti del XXXIII Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola 2000*, pagg. 243-256.
- Moore Valeri 2001. Moore Valeri, Anna. "Una produzione di graffita tarda a Borgo S. Lorenzo: piatti e scodelle policrome con emblemi araldici", *Faenza* 87, nn. 1-3, pagg. 17-26.
- Moore Valeri 2001B. Moore Valeri, Anna. "Mezzine, orcioli e fiasche di Borgo: un aspetto particolare della produzione di ceramica ingobbata nel Mugello", *Atti del XXXIV Convegno Internazionale della Ceramica, Albisola 2001*, pagg. 69-73.
- Moore Valeri 2004. Moore Valeri, Anna. *Ceramiche Rinascimentali di Castelfiorentino. L'ingobbata e graffita in Toscana* (Archivio per la documentazione ceramica. I centri di produzione 2). Firenze.
- Moore Valeri 2004B. Moore Valeri, Anna. "Ceramiche del XVI secolo da Santa Reparata in Salto", *Faenza* 90, nn. 1-6, pagg. 30-45.



Morselli 2000. Morselli, Raffaella. *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-7*. Milano e Mantova.

## N

Nepoti 1984. Nepoti, Sergio. “La maiolica arcaica nella Valle Padana”, in *La ceramica medievale nel Mediterraneo occidentale*, Atti del Congresso Internazionale Siena-Faenza (1984), Firenze, pp. 409-419.

Nepoti 1987. Nepoti, Sergio. “Lo scavo in San Petronio nel 1976”, in *Archeologia medievale a Bologna: gli scavi nel convento di San Domenico*, a cura di Sauro Gelichi, pagg. 31-41.

## O

O'Malley 2005. O'Malley, Michelle. *The Business of Art. Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*. New Haven e Londra.

## P

Palmer-Chilton 1984. Palmer, Jock e Chilton, Meredith. *Treasures of the George R. Gardiner Museum of Ceramic Art*. Toronto.

Panofsky 1975. Erwin, Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino.

Parker 1956. Parker, K.T. *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II, Italian Schools*. Oxford.

Pedrazzini 1934. Pedrazzini, Carlo. *La farmacia italiana nella storia e nell'arte*, Milano.

Perugia 1987. *Carte che ridono*. Catalogo della mostra, Archivio di Stato di Perugia, [1984-1985].

Petrioli 2004. Petrioli, Piergiacomo. *Gaetano Milanese. Erudizione e Storia dell'arte in Italia nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*. Accademia senese degli Intronati, Siena.

Piccini 2002B. Piccini, Alberto. “I calamai dei Manzoni”, *Fimantiquari Arte Viva* 30, pagg. 37-51.

Piccini 2004. Piccini, Alberto. “Cancros. Araldica e studiosi della maiolica del Rinascimento”, *Arte e News Antiquaria* 1 (novembre 2004), pagg. 20-27.

Pugliese 1964. Pugliese, Joseph. “The Matthias Corvinus maiolica service”, *Connoisseur* 105, pagg. 151-153.

Pyhrr-Godoy 1998, Pyhrr Stuart W. e Gody, José-A. *Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negrolì and his contemporaries*. Catalogo della mostra, The Metropolitan Museum of Art, New York.

## R

Rackham 1926. Rackham, Bernard. *Early Netherlands Maiolica with Special Reference to the Tiles at the Vyne in Hampshire*. Londra.

Ravanelli Guidotti 1991C. Ravanelli Guidotti, Carmen. “Il San Giorgio di Cora e la piccola plastica estense del '400”, in *I Quaderni dell'Emilceramica*, n. 14, pagg. 8-20.

Ravanelli Guidotti 2004E. Ravanelli Guidotti, Carmen. “Un'opera del 'Pittore delle caricature' della donazione Galeazzo Cora”, *Faenza* 90, nn. 1-6, pagg. 18-29.

Ravanelli Guidotti 2006. Ravanelli Guidotti, Carmen. *Majoliche della più bella fabbrica, selezione dalle civiche collezioni private e da collezioni private*. Catalogo della mostra, Brixantiquaria, Brescia.

Ray 2000. Ray, Anthony. *Spanish Pottery 1249-1898 with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*. Londra.

Redi 1990. Redi, Fabio (a cura di). *Medioevo vissuto. Primi dati sulla cultura materiale del Castello di Riprafatta. I reperti dello scavo*. Pisa.

Reid 1993. Reid, Jane Davidson. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. New York e Oxford.

Reitlinger 1961-1970. Reitlinger, Gerald. *The Economics of Taste*. Londra.

Riccetti 1999. Riccetti, Lucio. “Nascita di un paradigma: La ceramica medievale orvietana in alcuni inediti di Pericle Perali”, *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano* 48-49 (per 1992-93, ma 1999), pagg. 223-258.

Riccetti 2001. Riccetti, Lucio. “La ceramica medievale orvietana: la pista americana ed alcune precisazioni”, *Faenza* 87, nn. 4-6, pagg. 5-69.

Richter 2006. Richter, Rainer. *Götter, Helden und Grottesken*.

- Catalogo della mostra, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum in Schloss Pillnitz.
- Robertson 1992. Robertson, Clare. *“Il gran cardinale”*. *Alessandro Farnese patron of the arts*. New Haven e Londra.
- Roma 2002. *I Borgia*. Catalogo della mostra, Fondazione Memmo, Roma.
- Romanelli et al. 1986. Romanelli, Giandomenico et al. *Una città e il suo museo*. Catalogo della mostra, Museo Correr, Venezia (*Bollettino dei civici musei d'arte e di storia, Venezia*, nuova serie 30).
- Roncaglia 1992. Roncaglia, Giovanni. “L'attività ceramica nel territorio di Bacchereto (secoli XIV-XV)”, in *Artimino 1992*, pagg. 15-22.
- Roncaglia 2000. Roncaglia, Giovanni. “Fornaci e produttori fittili nel territorio pratese: Bacchereto, Carmignano, Figline di Prato”, in *Archeologia 2000, un progetto per la Provincia di Prato, Atti del convegno di Carmignano (1999)*, a cura di M.C. Bettini e G. Poggesi, pagg. 153-175.
- Roncaglia 2005. Roncaglia, Giovanni. “La ceramica medievale dal chiostro della Badia”, in *La Badia di San Salvatore di Vaiano. Storia e Restauro*, a cura di Riccardo Dalla Negra, Firenze, pagg. 183-201.
- Roncaglia 2006. Roncaglia, Giovanni. “Ceramiche medievali dagli scavi dell'ospedale Santa Maria Nuova”, in Coppellotti A., De Benedictis C., e Diana, E., *Santa Maria Nuova e gli Uffizi: vicende di un patrimonio nascosto*, Firenze, pagg. 26-30.
- Rosselli 1973. Rosselli, Giovanni de'. *Opera nova chiamata Epulario*, ristampa dell'edizione veneziana del 1518, a cura di Alberto Riccio editore. Roma.
- Rossi Guzzetti 2002. Rossi Guzzetti, Anna, “Ceramiche di pregio alla XXI Biennale des Antiquaires”, in *CeramicAntica* anno 12, n. 8 (settembre 2002), pagg. 6-26.
- Rubin-Wright 1999. Rubin, Patricia e Wright, Alison. *Renaissance Florence: The Art of the 1470s*. Catalogo della mostra, National Gallery, Londra.
- del collezionismo della ceramica, la raccolta di maioliche rinascimentali della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia”, *CeramicAntica* anno 16, n. 7 (luglio-agosto 2006), pagg. 36-51.
- Sani 2007. Sani, Elisa Paola. “A list of works by or attributable to Xanto” in *Mallet 2007*, pagg. 190-201.
- Santoro 2006. Santoro, Daniela, “Lo speciale siciliano tra continuità e innovazione: capitoli e costituzioni dal XIV al XVI secolo”, in *Mediterranea. Ricerche storiche*, Palermo, anno III, n. 8 (dicembre 2006), pagg. 465-484 (<http://www.storiamediterranea.it>).
- Satolli 1981. Satolli, Alberto. “Fortuna e sfortune della ceramica medievale orvietana”, in *Spoletto 1981*, pagg. 34-78.
- Scaglia 2000-2001. Scaglia, Gustina. “*Les Travaux d'Hercule* de Giovanni Andrea Vavassore reproduit dans les frises de Vélez Blanco”, *Revue de l'Art* 127/1, pagg. 22-31.
- Schnapper 1994. Schnapper, Antoine. *Curieux du grand siècle: Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. II: Oeuvres d'art*. Parigi.
- Schulze-Forster 2006. Schulze-Forster, Jens. “Die Sammlung Richard Zschille (1847-1903), Grossenhain. Rekonstruktion einer verlorenen Sammlung”, in *Richard Zschille (1847-1903) - Aufstieg & Fall eines Kunstsammlers*, catalogo della mostra, Museum Alte Lateinschule, Grossenhain, pagg. 45-57.
- Scott 1973. Scott, Barbara. “Pierre Crozat. A Maecenas of the Régence”, *Apollo* 97, pagg. 11-19.
- Sighinolfi 1916. Sighinolfi, Lino. “Per la storia dell'arte ceramica”, *Faenza* 4, pagg. 79-82.
- Sigillo 2000. Sigillo, Antonio. *Le maioliche del Palazzo Neri Orselli. Appunti per uno studio sulla produzione ceramica di Montepulciano*. Montepulciano.
- Spallanzani 1976. Spallanzani, Marco. “Vetri, Ceramiche, e Oggetti Metallici nella Collezione di Cosimo di Bernardo Ruccellai”, *Metropolitan Museum Journal* 11, pagg. 137-42.
- Spallanzani 1980. Spallanzani, Marco. “Ceramiche nelle raccolte medicee da Cosimo I a Ferdinando I”, in *Le Arti del Principato Mediceo*, catalogo della mostra, Firenze, pagg. 73-94.

## S

Spallanzani 1980B. Spallanzani, Marco. "Maiolica italiana e porcellana cinese", in *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo*, catalogo della mostra, Firenze, pagg. 173-186.

Spallanzani 1990. Spallanzani, Marco. "Quattro maioliche 'minori' del Bargello", *Faenza* 76, pagg. 277-282.

Spallanzani 2006. Spallanzani, Marco. *Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento*. Firenze.

Spallanzani-Gaeta Bertelà 1992. Spallanzani, Marco e Gaeta Bertelà, Giovanna. *Libro d' inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Firenze.

Strauss 1972. Strauss, Konrad, "Keramikgefäße, insbesondere Fayencegefäße auf Tafelbildern der deutschen und niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts", in *Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsblatt Nr. 84*, dicembre 1972, pagg. 3-41.

Susini 1976. Susini G. 1976, "Forum Livi, comune romano" in *Forlì Società e Cultura*, Forlì 1976, pagg. 35-36.

## T

Tait 1979. Tait, Hugh. *The Golden Age of Venetian Glass*. Catalogo della mostra, British Museum, Londra.

Tauch 1988. Tauch, Max. "Das Zeichen IHS auf niederrheinischer Keramik", in *Keramik vom Niederrhein, Die Irdenware der Döppel- und Pottbäcker zwischen Köln und Kleve*, a cura di Joachim Naumann, Colonia, pagg. 383-390.

Tervarent 1957. Tervarent, Guy de. "Le service de majolique de la Reine Christine de Suède", *Académie royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts* 39, pagg. 130-149.

Theuerkauff-Liederwald 1994. Theuerkauff-Liederwald, Anna. *Venezianisches Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg*. Coburg.

Thornton-Wilson di prossima pubblicazione. Thornton, Dora e Wilson, Timothy. *Italian Renaissance Ceramics: a catalogue of the British Museum collection*, Londra (British Museum).

Töpel 2004. Töpel, Roman. "Louis Richard Zschille. Aufstieg und Fall eines heute fast vergessenen Sammlers aus Grossenhain", *Archaeo. Archäologie in Sachsen* 1 (2004), pagg. 40-43.

Topfmeier 1958. Topfmeier, Christa. *Goethe's Majolikasammlung*. Tesi di Dottorato, Friedrich-Schiller-Universität, Jena.

Torre 1990. Torre, Paola (a cura di). *Le Mille e una Notte, ceramiche persiane, turche e ispano-moresche*. Catalogo della mostra, Faenza.

Tubi Ravalli 2006. Tubi Ravalli, Cristina. "Le ultime battute del 2005" *CeramicAntica* anno 16, n. 1 (gennaio 2006), pagg. 54-64.

## V

Vannini 1977. Vannini, Guido. *La maiolica di Montelupo: Scavo di uno scarico di fornace*. Catalogo della mostra, Montelupo.

Vannini 1981. Vannini, Guido (a cura di). *Una farmacia preindustriale in Valdelsa. La spezieria e lo spedale di S. Fina nella città di S. Gimignano (secc. XIV-XVIII)*. San Gimignano.

Vannini 1987. Vannini, Guido (a cura di). *L'antico Palazzo dei Vescovi a Pistoia. II.2. I documenti archeologici*. Firenze.

Vannini 2006. Vannini, Guido. "La spezieria di S. Fina: un osservatorio sulla società sangimignanese tra XV e XVIII secolo", in Cocuzza, Nicola e Medri, Maura (a cura di), *ARCHEOLOGIE. Studi in onore di Tiziano Mannoni*, Bari, pagg. 423-427.

Veeckman 2002. Veeckman, Johan (a cura di). *Majolica and glass from Italy to Antwerp and beyond: the transfer of technology in the 16<sup>th</sup>-early 17<sup>th</sup> century*, Atti del Convegno di Anversa (1999).

Vickers-Gill 1994. Vickers, Michael e Gill, David. *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*. Oxford.

Vittoria 1703. Vittoria, Vincenzo. *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice*. Roma.

## W

Wainwright 1989. Wainwright, Clive. *The Romantic Interior*. New Haven e Londra.

Wainwright 2002. Wainwright, Clive (a cura di Charlotte Gere). "The making of the South Kensington Museum, IV. Relationships with the trade: Webb and Bardini", *Journal of the History of Collections* 14, parte prima, pagg. 63-78.

Waring 1858. Waring, John Burley (a cura di). *Art Treasures*



of the United Kingdom from the Art Treasures Exhibition, Manchester. Londra.

Washington 1978-1979. *The Splendor of Dresden*. Catalogo della mostra, National Gallery of Art, Washington, D.C., Metropolitan Museum of Art, New York, e Fine Arts Museums of San Francisco.

Washington 1991. *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Catalogo della mostra, a cura di Jay Levenson, National Gallery of Art, Washington.

Wenkowska Verzi 1992. Wenkowska Verzi, Anna. "Italo-moresca", in Artimino 1992, pagg. 57-80

Wenkowska Verzi 2000. Wenkowska Verzi, Anna. "Le indagini archeologiche nel centro storico di Prato: Piazza del Duomo e Palazzo Vescovile", in Bettini, Maria Chiara e Poggesi Gabriella (a cura di). *Archeologia 2000, un progetto per la Provincia di Prato*, Atti del convegno di Carmignano del 1999, pagg. 80-96.

Wenkowska Verzi-Guidoni 2004. Wenkowska Verzi, Anna e Guidoni, Giuliana. "Pomaranca", in Moore Valeri 2004, pagg. 110-111.

Wilson 1990D. Wilson, Timothy. Schede in "Recent acquisitions of post-medieval ceramics and metalwork in the British Museum's Department of Medieval and Later Antiquities (1988-1990)", *Burlington Magazine* 132, pagg. 671-676.

Wilson 2007. Wilson, Timothy. "Xanto", recensione di Mallet 2007, *Burlington Magazine* 149 (aprile 2007), pagg. 274-275.

## Z

Zanotti 1705. Zanotti, Gio. Pietro Cavazzoni. *Lettere familiari Scritte ad un Amico in difesa del Conte Carlo Cesare Malvasia*. Bologna.

Zauli Naldi 1942. Zauli Naldi, Luigi. "Una credenza di 'Don Pino' per Alberto V di Baviera", *Faenza* 30, pagg. 79-89.

Zischke *et al.* 1993. Zischke, Ulrike, Ottomeyer, Hans e Bäumlér, Susanne. *Die anständige Lust von Esskultur und Tafelsitten*. Catalogo della mostra, Monaco di Baviera.

Zumstein 1997. Zumstein, Isabelle. "Rilevazioni tecniche sulla ceramica da sterri a Casteldurante - Urbani", in Bojani-Spike 1997, pagg. 83-92.

## Indice analitico ai volumi I e II

L'indice fa riferimento soltanto al testo italiano e non alla traduzione in inglese. Tutti i riferimenti sono a numeri di pagina. I musei sono elencati sotto la località. Gli autori principali e i contributori dei presenti volumi non sono stati citati per i loro contributi, ma soltanto quando le loro opinioni sono discusse nel testo. Visto che la maggior parte delle maioliche del primo volume appartenevano a Paolo Sprovieri e quelle del secondo a Fabrizio Frizzi Baccioni, le provenienze relative a questi due collezionisti non sono comprese nell'indice.

- A**
- AB* (marca): I, 72  
Abbondanza: I, 80  
*Abbrochiate*: I, 178, 184-198  
Abramo e Melchisedek: II, 17  
Accorsi, Pietro: II, 92  
Adamo e Eva: I, 158  
Adams, Sylvia: II, 78  
Adda, Fernand: I, 28 (nota 1), 82-84, 86, 122, 204; II, 23, 89 (nota 3), 100, 166, 283, 289 (nota 7)  
Adriano VI, Papa: I, 56  
Agnello Mistico: I, 190, 192, 196  
Agostini, Niccolò degli: I, 96, 116, 134-137, 138-141  
Agostino Veneziano: I, 96, 122; II, 224-226  
L'Aia, Gemeentemuseum: I, 44 (nota 2), 177 (nota 12)  
Alberici, Alberico degli: II, 182  
Albrecht V, Duca di Baviera: II, 25 (nota 36)  
Alessandro preserva l'opera di Omero: II, 210-213  
Alinari, Alessandro: I, 20  
*Alla damaschina*: II, 38, 42  
*Alla porcellana*: I, 218; II, 46, 178, 196, 202  
Allori, Alessandro: II, 307  
Altopascio: I, 20  
Altoviti, Bindo: I, 74  
Altoviti, stemma: II, 62 (nota 44)  
Alverà Bortolotto, Angelica: I, 218, 234 (nota 11)  
Amburgo (Hamburg), Museum für Kunst und Gewerbe: I, 40 (nota 2), 80, 170 (nota 2), 236 (nota 2); II, 164  
Amfiarao: II, 19  
Amherst of Hackney, collezione: II, 15, 22  
Amsterdam, Rijksmuseum: I, 20; II, 32  
Andrea da Negroponte: I, 172 (nota 3); II, 191 (nota 16)  
Andreoli, Giorgio (Maestro Giorgio): I, 78, 96, 106, 110, 113, 118, 176-198; II, 214, 217, 280-292  
Andreoli, Salimbene: I, 176; II, 283  
Andreoli, Ubaldo: I, 176, 192  
Andreoli, Vincenzo: I, 113, 176, 177  
Andries, Guido: v. Guido di Savino  
Annibale: I, 88 (nota 1), 162-165  
Antimonio: I, 22  
Antinori, Francesco: II, 66  
Anversa (Antwerpen): I, 222; II, 300-309  
Anversa, Giuliana: II, 234  
*Ao* (marca): I, 40  
Apollo e Dafne: I, 134  
Apollo e Marsia: I, 102, 134-136; II, 182, 216  
Apollo e Mida: I, 148  
Apollo e le Muse: I, 106-109  
Apollo e Pan: I, 148; II, 182, 216  
Arbace, Luciana: II, 54  
Ardente, Alessandro: I, 63 (nota 12)  
Arezzo, Museo Statale d'Arte Medioevale e Moderna: I, 54 (nota 1), 88 (nota 1), 144; II, 21, 97 (nota 5), 244  
Argnani, Federico: I, 62, 72; II, 27 (nota 81), 110  
Argo, Pittore di: I, 104 (nota 2), 116  
Ariosto, Ludovico: I, 92  
Assisi: I, 52  
Augusta (Augsburg): II, 16, 223 (nota 3)  
Augusto: I, 102  
Aureli, conti: I, 12  
Ausenda, Raffaella: II, 190  
Avalos, cardinale Inigo d': II, 16-17  
Avelli, Francesco Xanto: I, 96, 102, 106-115, 118, 130, 134, 160, 176, 188; II, 170, 212, 214-218, 228, 231  
D'Azeglio, collezione: II, 150
- B**
- B* (marca): II, 162, 164  
Bacchereto: I, 28; II, 41 (nota 3), 42-46  
Bachstitz Gallery: II, 253  
Baden, Granduchi di: I, 136 (nota 6), 234 (nota 11)  
Baglioni, Ercole: I, 46  
Baglioni, stemma: II, 76, 79 (note 7, 10), 100  
Bak, collezione: I, 98  
Baldassar vasaro: II, 261 (nota 8)  
Baldi, Bernardino: I, 201; II, 274  
Baldi, [Giovanni] Luca: I, 176; II, 210 (nota 3)  
Baldovinetti, Alessio: II, 60 (nota 19)  
Ballardini, Gaetano: I, 18, 63 (nota 1), 82; II, 22, 110, 114, 124  
Baltimora, Walters Art Museum: I, 48 (nota 3), 192; II, 22  
Balzani, Serena: II, 246  
Bandinelli, Baccio: I, 122, 234  
Barbarigo, doge Agostino: I, 63 (nota 4), 219 (nota 6); I, 150  
Bardini, Stefano: I, 14 (nota 9); II, 21  
Barilotto, Pietro: II, 194  
Barker, Alexander: I, 166; II, 22  
Barocci, Federico: II, 19  
Baronius, cardinale: I, 212  
Bartholdy, Jacob Salomon: II, 20-21  
Basilea, Collezione Roche: I, 20  
Basilewsky, Alexander: II, 21, 22, 187 (nota 8)  
Bastiani, Lazzaro: I, 220  
Bath, Holburne Museum: I, 136 (nota 6)  
*BDSR*: I, 180-183  
Beatrice d'Aragona, Regina d'Ungheria: I, 204; II, 13  
Becer, Domenego: I, 234 (nota 11)  
Beckerath, Adolf von: I, 19 (nota 1), 20; II, 21, 22, 128  
Beham, Sebald: I, 97; II, 257 (nota 12)  
Beit, collezione: I, 116; II, 22  
*Belle donne*: I, 40, 68, 70, 146; II, 118-120, 130, 218, 256  
Bellini, Mario: I, 76

- Bellucci, Mario: II, 9  
 Benino, Simone: II, 308 (nota 12)  
 Bentivoglio, famiglia: II, 112  
 Bentivoglio, Ercole: II, 232  
 Berardi, Paride: II, 80, 260  
 Beresford Hope, collezione: II, 63  
*Berettino*: I, 72, 74, 76, 80, 218; II, 16-18, 146, 156, 158-168  
 Bergantini, Pietro e Paolo: I, 76; II, 160-161, 162  
 Bergantini, Pittore della coppa: II, 195  
 Bergen op Zoom: II, 305-306  
 Berkeley, Lowie Museum of Anthropology: II, 24 (nota 13)  
 Berlino, musei: I, 26 (nota 3), 54 (nota 1), 77 (nota 20), 108 (nota 4), 128 (nota 3), 183, 232, 178, 181, 185  
 Bernal, Ralph: II, 14; 21  
 Bernardino, San: II, 138; v. anche Trigramma  
 Bernardo, San: II, 138  
 Berney, collezione: I, 98; II, 22  
 Berti, Fausto: I, 20; II, 42, 63  
 Bertini, collezione: I, 25  
 Bettini, Alessandro: I, 136 (nota 9); II, 24 (nota 13)  
 Bettisi, Leonardo: v. Pino, Don  
 Bianco di Faenza: I, 62, 82; II, 16-19, 174, 190, 294  
*Bianco sopra bianco*: I, 200, 203-208  
 Biganti, Tiziana: I, 37 (nota 4)  
 Boccati, Giovanni: II, 85, 89  
 Bode, Wilhelm von: I, 18, 20; II, 21  
 Boisrouvray, collezione: II, 253  
 Bojani, Gian Carlo: I, 13  
 Bologna: II, 110-112, 182  
 Bologna, Basilica di S. Petronio, Cappella Vaselli: I, 64, 66, 90, 128 (nota 2); II, 116  
 Bologna, Museo Civico Medievale: I, 70, 130, 140 (nota 7); II, 21, 128, 146, 150, 174, 195, 196, 228  
 Bologna, Pinacoteca Nazionale: II, 216  
 Bonsignori, Giovanni: I, 96, 124, 134  
 Bonucci, Alessandro: I, 56  
 Borgia, Cesare: II, 110  
 Borgo San Lorenzo: II, 30, 53 (nota 8)  
 Boston, Museum of Fine Arts: I, 76, 108 (nota 4), 194; II, 166, 168  
 Botticelli, Sandro: II, 120  
 Botticini, Francesco: I, 50  
 Brandi, stemma: II, 70  
 Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: I, 113, 116 (nota 1), 120 (nota 5), 230, 232, 234 (nota 11); II, 20, 181, 228  
 Brescia, musei: I, 120 (nota 5); II, 181, 195  
 Briganti, Francesco: I, 12  
 Brody, Michael: I, 130; II, 237 (nota 1)  
 Broncone: I, 28  
*Bronzo*: II, 224  
 Bruges (Brugge): II, 304, 306, 309 (nota 26)  
 Brunetti, Bruno: II, 9  
 Bruto e Porzia: I, 113-115  
 Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire: II, 309 (nota 22)  
 Buckingham, Duchi di: v. Stowe  
 Budapest, Museo di Arti Applicate: II, 54, 63, 223 (nota 2)  
 Bulgaro, vescovo di Perugia: II, 102  
 Buonafede, Leonardo: II, 50-51  
 Buonanno Cesaretti, collezione: II, 102  
 Buranelli, Americo: II, 146  
 Burckhardt, Ernst Ludwig: I, 164  
 Busti, Giulio: I, 13, 36, 37 (nota 4), 38; II, 9, 80
- C**
- Cadmo e il serpente: II, 19  
 Cafaggiolo: II, 10-11, 30, 46-53, 59  
 Cagnola, collezione: II, 188-190  
 Caiger-Smith, Alan: I, 186 (nota 5)  
 Calabranzi, Niccolò: II, 53 (nota 13)  
 Calamai: I, 212-215; II, 54-65  
 Calamelli, Virgiliotto: I, 82; II, 146, 160, 178, 182-188, 190, 195, 196, 202  
 Cambridge, Fitzwilliam Museum: I, 63 (nota 4), 118, 219 (nota 6), 252 (nota 2); II, 22, 37 (nota 4), 50-51, 63, 76, 85, 93 (nota 5), 110, 150, 243 (nota 5), 244-246  
 Camillo da Urbino: II, 294  
 Campagnola, Giulio: I, 118-121; II, 224  
 Campori, Giuseppe: I, 11, 63 (nota 7); II, 27 (nota 81)  
 Camrose, collezione: II, 190  
 Canigiani, stemma: II, 69 (nota 2)  
 Canizia, Nicola: II, 264-267  
 Cantagalli, Ulisse: II, 53 (nota 14)  
 Capodimonte: v. Napoli  
 Carafa, servizio: I, 158 (nota 3)  
 Caraglio, Gian Giacomo: I, 96, 110, 114, 160; II, 216  
 Careggi: II, 24 (nota 5), 93 (nota 4)  
 Cari, Cesare: I, 63 (nota 8)  
 Caricature, Pittore delle: II, 150  
 Carlo V, Imperatore: II, 98  
 Carmelitani: II, 142  
 Carnesecchi, abate: II, 52 (nota 7)  
 Caro, Annibale: II, 272-274  
 Carocci, Luigi: I, 12  
 Carpaccio, Vittore: II, 196  
 Carracci, Annibale: II, 19  
 Caruso, Giuseppe: II, 59, 93 (nota 3)  
 Casa Pirola: I, 74, 76; II, 160  
 Casati Migliorini, Paola: I, 166  
 Castagna: I, 42  
 Castel Durante: I, 96-100, 146, 172, 176, 200, 204, 208, 224; II, 218, 228, 231, 240, 244-246, 248, 256, 258-260, 262, 264-267, 300  
 Castelfidardo: II, 196  
 Castelfiorentino: II, 30, 61 (nota 27), 62 (nota 44)  
 Castellani, Alessandro: II, 22  
 Castelli: I, 54, 62, 244-254; II, 190, 294-298  
 Castelli, chiesa di S. Donato: I, 25, 244-245, 252  
 Castiglione, Baldesar: II, 15  
 Castiglioni, collezione: I, 84 (nota 1)  
 Caterina, Santa: II, 94  
 Cavalletti, Ignazio dei Marchesi: I, 52, 134  
 Cecilia, Santa: II, 178  
 Cellini, Benvenuto: I, 200  
 Cencio: v. Andreoli, Vincenzo  
*Cerquate*: I, 200, 210; II, 172, 262-264  
 Cesare, Giulio: I, 160; II, 15, 272-277  
 Cesaretti, Mauro: I, 9; II, 9  
 Charleston Museum: II, 89 (nota 3)  
 Chastel de la Howarderie, Comte: II, 164  
 Chavailleon, Charles Octave: I, 58 (nota 1); II, 51  
 Chicago, Art Institute: I, 208  
 Chiesa, Achille: I, 82, 110  
 Chieti, Pinacoteca Barbella: I, 248  
 Chompert, Joseph: II, 51, 240  
 Chute, John: I, 245 (nota 1)



Ciaroni, Andrea: II, 246  
 Ciatti, Felice: I, 11  
 Cincinnati Museum of Art: I, 58 (nota 1)  
 Cioci, Francesco: I, 108 (nota 5); II, 217, 248  
 Clark, Kenneth: I, 246; II, 96  
 Clark, William: v. Washington, Corcoran Gallery of Art  
 Clemente, Achille de: II, 12  
 Clemente VII, Papa: II, 15, 69 (nota 13), 146, 288  
 Cleopatra: I, 122  
 Cleveland Museum of Art: I, 54 (nota 1); II, 240  
 Clifford, Sir Timothy: II, 89 (nota 2), 93 (nota 10), 234  
 Clovio, Giulio: II, 19  
 "Co": v. Francioli, Nicola  
 Cocchi, Amedeo: I, 15, 26, 30, 44, 50, 88, 92, 122, 188  
 Cocchi, Franco: I, 13, 36, 42  
 Colaiacovo, Carlo: I, 7, 9; II, 7  
 Colle Val d'Elsa: II, 54-65  
 Colonia, Kunstgewerbemuseum: I, 54 (nota 1), 93 (nota 6)  
 Colonna, stemma: I, 244  
*Compendiario*: I, 244; II, 262  
 Conestabile della Staffa, conti: I, 13  
 Conti, Giovanni: I, 50, 122  
 Contini Bonacossi, donazione: II, 23; v. anche Firenze, Galleria degli Uffizi  
 Conton, Luigi: I, 218  
 Cook, collezione: II, 22  
 Coope, collezione: II, 22  
 Copeland, Ronald: II, 210  
 Copenaghen, Kunstindustrimuseet: I, 26 (nota 4); II, 89 (nota 5)  
 Cora, Galeazzo: I, 20; II, 12, 23, 30, 44, 46, 80  
 Coriolano: I, 210  
 Cornici per maiolica: II, 17  
 Correr, Teodoro: II, 21  
 Corti, collezione: II, 294  
 Cosier, collezione: I, 102  
 Cossa, Francesco del: II, 124  
 Cottreau, collezione: I, 130  
 Courtauld, Stephen: II, 22, 212  
 Cracovia, museo: II, 89 (nota 3)  
*Credenza*: II, 15  
 Cristina, Regina di Svezia: II, 17

Cristo: I, 192  
 Crozat, collezione: II, 15, 19  
 Cserey, Eva: II, 54  
 Cucci, Cleto: I, 40, 42, 46, 68, 206; II, 28 (nota 113), 96, 120, 124, 134, 152, 166, 212, 217, 234, 290  
 Curcuma: II, 267

**D**

*D* (marca): I, 188  
 Dado, Maestro del: II, 196  
 Dalle Palle, famiglia: I, 76; II, 160, 185  
 Damiron, Charles: II, 22, 150  
 Darcel, Alfred: II, 22  
 David, Gerard: II, 38 (nota 12)  
 Davide e Golia: II, 162  
 De Ciccio, collezione: v. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte  
 De Collibus, Giulio: I, 244  
 De la Broise, collezione: I, 114, 186  
 Delange, Henri: II, 185  
 Della Gherardesca, collezione: I, 20, 165 (nota 2); II, 102  
 Della Robbia, bottega: I, 30 (nota 3); II, 45 (nota 4), 51, 57  
 Della Rovere, famiglia: I, 201, 210, 212; II, 15, 262  
 Della Rovere, Francesco Maria I, Duca di Urbino: I, 106, 176; II, 98, 248  
 Della Rovere, cardinale Giulio: I, 201  
 Della Rovere, Guidubaldo II, Duca di Urbino: I, 97, 201; II, 15, 190, 234, 270, 272-277, 294  
 Della Torre, famiglia: I, 24  
 Della Vita, monsignore: I, 78  
 Delsette, collezione: I, 134; II, 21  
 De Mauri: I, 11  
 Dente, Marco: I, 96, 98-101, 114, 160 (nota 2); II, 168-171  
*Denti di lupo*: I, 44; II, 280, 284, 288  
 De Pompeis, Claudio: I, 244  
 Derschau, collezione: II, 21  
 Deruta: I, 7, 22, 36-59, 201, 204, 244; II, 57, 58, 76-101, 240, 280, 284  
 Deruta, Museo Grazia: II, 289 (nota 7)  
 Deruta, Museo Regionale delle Ceramiche: I, 12, 13, 36, 38, 54 (nota 1); II, 21, 78, 83, 88, 89 (nota 5), 90-93, 97 (nota 9), 288

Deruta, S. Francesco: II, 96  
 Detroit Institute of Arts: II, 12  
 Deucalione e Pirra: I, 110  
*Diamante* (impresa): I, 20; II, 11, 80-83  
 Diana e Atteone: II, 18, 19  
 Diana e Callisto: II, 220  
 Dido, Morte di: I, 180-183  
 Digione, Musée des Beaux-Arts: II, 79 (nota 10)  
 Dio Cassio: II, 274  
 Diogene e Alessandro: II, 228  
 Dolci, Ottaviano: II, 246  
 Domenego da Venezia: I, 218, 222, 230, 232-242  
 Domenicani: II, 124-127  
 Domenico, San: I, 186; II, 152  
 Domenico di Francesco: II, 53 (nota 13)  
 Domenico Veneziano: II, 120  
 Donati, Lucio: II, 253  
 Donatone, Guido: I, 252  
 Doria-Pamphilj, collezione: I, 160  
 Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte: II, 18  
 Dresda: II, 17, 20  
 Dresda, Schloss Pillnitz: II, 17-19, 20  
 Drey, Rudolf: I, 9, 22, 162  
 Ducerceau, Jacques Androuet: II, 232  
 Ducrot, collezione: I, 186 (nota 4), 192 (nota 1)  
 Dumortier, Claire: II, 309 (nota 22)  
 Duprat, cardinale Antoine: I, 118; II, 15  
 Durand, collezione: II, 20  
 Durantino, Francesco: v. Francesco Durantino  
 Durantino, Guido: v. Fontana, Guido  
 Dürer, Albrecht: I, 90; II, 101 (nota 4), 166  
 Durlacher: I, 104 (nota 3)  
 Düsseldorf, Hetjens-Museum: I, 186 (nota 4)  
 Dutuit, collezione: v. Parigi, Musée du Petit Palais

**E**

Earles, Melvin: I, 9, 24 (nota 5), 34 (nota 1), 44 (nota 1), 170 (nota 1), 248 (nota 2); II, 178 (nota 1), 243 (nota 1)  
 Ebrei: II, 248-253  
 Ecouen, Musée national de la Renaissance: I, 50, 158, 172 (nota 4), 180 (nota 5), 188; II, 93 (nota 7), 154 (nota 1), 243 (nota 3)

- Edimburgo, National Museums of Scotland: I, 20, 54 (nota 1)
- Eleonora, Duchessa di Ferrara: II, 13
- Eleonora, Duchessa di Urbino: v. Gonzaga, Eleonora
- Elena, Ratto di: I, 160
- Elia: II, 268-269
- Eloquenza, Pittore dell': I, 219 (nota 7)
- Emden, collezione: II, 27 (nota 73)
- Enea: I, 142
- Engelbert di Nassau, Libro d'Ore: II, 304-305
- Entello e Darete: I, 98
- Ercole: II, 98
- Ermeti, Anna Lia: II, 247 (nota 8)
- Eros cieco: II, 244, 246
- Eschilo: I, 118
- Este, famiglia: II, 80
- Este, Alfonso I d', Duca di Ferrara: I, 218; II, 14
- Este, Isabella d', Marchesa di Mantova: II, 14-15
- Este, Luigi d': II, 182
- Euridice: I, 126
- Europa e il toro: I, 124
- Evelyn, John: II, 26 (nota 44)
- Exeter, conti di: I, 245 (nota 1)
- F**
- Fabbi, Angelico: I, 12
- Fabius Maximus Cunctator: I, 88 (nota 1)
- Fabiano: I, 200; II, 253 (nota 1)
- Faenza: I, 30, 62-94, 204, 218, 222, 244; II, 13, 16-18, 30, 57, 58-59, 80, 110-191, 240, 253, 294
- Faenza: Museo Internazionale delle Ceramiche: I, 18, 20, 22, 24, 26, 30, 42 (nota 2), 44 (nota 2), 62, 63 (nota 11), 70, 76, 77 (nota 4), 92, 160, 188, 202 (nota 16), 212, 228, 232; II, 22, 23, 38, 52 (nota 7), 62, 63, 74 (note 4, 5, 8), 78 (nota 1), 79 (nota 7), 97 (nota 9), 110, 116, 122, 128, 130, 138, 146, 150, 162, 164, 188, 254 (nota 18), 277 (nota 20)
- Falke, Otto von: I, 38; II, 22, 248
- Fanfani, Angiolo: I, 22, 26; II, 23; v. anche Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.
- Fano: I, 200; II, 182, 244, 261 (nota 4); v. anche Nicolò da Fano
- Farnese, cardinale Alessandro: I, 201; II, 294-298
- Farnese, Vittoria, Duchessa di Urbino: II, 88, 274
- Fau, collezione: II, 187 (nota 8)
- Fede (*Fides*): I, 66, 194; II, 116-118
- Fedele da Urbino: II, 188-190, 294
- Federico da Urbino: I, 177 (nota 15)
- Fedra e Ippolito: II, 14
- Felicità, Santa: II, 181 (nota 1)
- Fermigano: II, 277 (nota 17)
- Fermor-Hesketh, collezione: I, 126
- Ferrara: I, 62; II, 80-82, 232
- Ferrara, Palazzo di Schifanoia: II, 124 (nota 3)
- Ficino, Marsilio: II, 118
- Fides: v. Fede
- Filippo II, Re di Spagna: I, 97, 201; II, 15, 270, 272-275
- Fiocco, Carola: I, 13, 36, 114; II, 83 (nota 14), 208, 218 (nota 15), 224, 253 (nota 3)
- Fiorenzo di Lorenzo: II, 50
- Firenze: I, 62, 166, 201; II, 32, 42-46
- Firenze, Battistero: II, 120
- Firenze, Casino di San Marco: I, 165 (nota 7)
- Firenze, Galleria degli Uffizi: II, 37 (nota 4), 45 (nota 4), 66-68
- Firenze, Museo Nazionale del Bargello: I, 20, 26 (nota 5), 162, 164, 196, 201, 208; II, 16, 20, 42, 45 (nota 2), 46 (nota 18), 62 (nota 44), 79 (nota 7), 89 (nota 3), 93 (nota 3), 138 (nota 2), 181
- Firenze, Orsanmichele: II, 45 (nota 4)
- Firenze, Ospedale di S. Maria Nuova: II, 32, 44, 46-53
- Firenze, Palazzo Medici: II, 52 (nota 6)
- Firenze, Palazzo Pitti: II, 307
- Firenze, S. Maria del Fiore: II, 57
- Firenze, S. Maria Novella: II, 74 (nota 9)
- Flannery, Thomas: I, 26
- Flint Institute of Arts: II, 277 (nota 7)
- Floris, Frans: II, 202, 205
- fLR (marca): II, 213 (nota 2)
- Foglia gotica: I, 18, 26; II, 76, 240
- Fontana, Flaminio: I, 166, 201, 212; II, 232-237
- Fontana, Guido (Durantino): I, 96, 108 (nota 10), 118, 124, 126-129, 130, 142, 150, 154-156, 160, 162, 166, 201; II, 15, 104, 181, 224, 232, 269-270
- Fontana, Orazio: I, 96, 126-129, 156, 162, 166, 201; II, 15-17, 224, 232, 269-270, 294
- Forlì: II, 110, 178, 194-206
- Forlì, Musei Civici: I, 130; II, 195
- Forlì, S. Mercuriale: II, 196
- Fornarini, Gentile: II, 93 (nota 1)
- Fortezza: I, 86
- Fortnum, C.D.E.: I, 9, 62; II, 22, 30, 187 (nota 8), 195
- Fortuna: II, 290
- Foscari, doge Francesco: I, 220
- Fould, Louis: II, 187 (nota 7)
- Fontaine, collezione: I, 120 (nota 2); II, 14, 15, 20, 276
- Frackelton, collezione: II, 217
- Francesco, San: I, 50, 52, 186, 188-190; II, 100, 154, 280, 284, 288
- Francesco Durantino: I, 142, 144, 148, 164, 219 (nota 9); II, 258 (nota 13)
- Francesco di Mastro Onorato: II, 102
- Francesco di Piero da Castel Durante: I, 218
- Franchi, collezione: v. Varallo Sesia
- Francia, maiolica in: I, 63 (nota 14)
- Francia, stemma reale: I, 46
- Francioli, Nicola: I, 54
- Franco, Battista: I, 97; II, 234, 277 (nota 16), 294
- Francoforte sul Meno, Museum für Kunsthandwerk: I, 76, 232; II, 290
- Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut: I, 204; II, 50
- Franks, Augustus Wollaston: II, 21
- Frassineto, collezione: II, 152 (nota 3)
- Frate, El (Giacomo Mancini): I, 54 (nota 1); II, 100
- Frizzi Baccioni, Fabrizio: II, 9, 23
- Fulgosus, J.B.: II, 246
- Fulmine, Fedele: II, 191 (nota 7)
- G**
- Galgani, Mariacristina: I, 20
- Gambier-Parry, collezione: II, 22
- Gambini, Giulio: I, 63 (nota 14)

Gardelli, Giuliana: I, 128 (nota 3); II, 60 (note 4, 5), 253 (nota 19)  
 Gardiner, George: v. Toronto, George  
 Gardiner Museum  
 Garducci, Francesco: II, 13  
 Gavet, Émile: I, 146; II, 22  
 Genga, Girolamo: II, 194, 195  
 Genova: II, 300  
 Genova, Francesco: I, 30  
 Gentile da Fabriano: II, 69 (nota 6), 254 (nota 22)  
 Gentilezze: I, 72  
 Gere, John: II, 272  
 Gerusalemme, Museo di Israele: II, 253  
 Gesuiti: II, 138  
 Gherardi, Gabriella: I, 13, 36, 114; II, 83 (nota 14), 208, 218 (nota 15), 224, 253 (nota 3)  
 Ghiberti, Lorenzo: II, 45 (nota 4), 120  
 Giacomo di Girolamo di Lanfranco: I, 140 (nota 7); II, 185, 190, 294  
 Giacomo di Paoluccio: I, 176; II, 280-283  
 Gillet, collezione: II, 22, 92; v. anche Lion, Musée des Arts Décoratifs  
 Ginevra, Musée Ariana: I, 56; II, 62  
 Giorgio, Maestro: v. Andreoli  
 Giorgio, San: II, 56, 59  
 Giorgione: II, 224  
 Giotto: I, 52; II, 120  
 Giovanni Battista, San: I, 170, 190, 198 (nota 3)  
 Giovanni Luca da Castel Durante: v. Baldi, Luca  
 Giovanni Maria: v. Zoan Maria  
 Giovanni da Udine: I, 200; II, 19  
 Girolamo, San: I, 50, 84; II, 62 (nota 46), 96  
 Girolamo di Lanfranco dalle Gabicce: I, 134, 138; II, 185, 228, 256, 261 (nota 7)  
 Girotti, Massimo: II, 146  
 Giuda, San: II, 290  
 Giuditta: I, 54, 86, 206  
 Giudizio di Paride, Pittore del: I, 176, 180-183; II, 290  
 Giulianini, collezione: II, 62  
 Giuliano da Maiano: II, 57  
 Giulio II, Papa: I, 46, 178, 180 (nota 3); II, 68  
 Giulio Romano: I, 98, 114, 182; II, 19, 208, 224

Giunta di Tugio: II, 32, 44  
 Giustinopolitano, Muzio: II, 272  
 Glasgow museums: II, 218 (nota 9)  
 Glogowski, collezione: II, 22  
 GN (marca): I, 188  
 Godman, Frederick Du Cane: II, 11  
 Goethe, Johann Wolfgang von: II, 21  
 Gontard, Friedrich Moritz: I, 204  
 Gonzaga, Eleonora, Duchessa di Urbino: II, 14-15  
 Gonzaga, Federico, Duca di Mantova: II, 217  
 Göteborg, Röhss Museum: I, 76  
 Gotha, Schlossmuseum: I, 42 (nota 2)  
 Gozzoli, Benozzo: II, 52 (nota 6)  
 Graffiti farmaceutici: I, 32, 34, 42, 44, 246; II, 32-37, 102-106,  
 Gresta, Riccardo: I, 104 (nota 2); II, 220 (nota 9), 258 (nota 13)  
 Grifo: II, 80-84, 248  
 Grigioni, Carlo: II, 194  
 Grimaldi, Lazzaro: II, 200  
 Grossi, Anna: II, 9, 247  
 Grottesche: I, 200, 212-215; II, 154-165, 232, 244, 268-277  
 Gruccia (emblema dell'Ospedale di S. Maria Nuova): II, 32, 50  
 Grue, famiglia: I, 244  
 Gualdo Tadino: I, 7  
 Guardabassi, Mariano: I, 12  
 Guasti, Gaetano: II, 30  
 Gubbio: I, 7, 9, 52, 100, 146, 176-198; II, 83 (nota 14), 89 (nota 4), 208, 246, 280-292; v. anche Andreoli  
 Gubbio, Museo Comunale: I, 12, 13  
 Gubbio, Studiolo di Federico da Montefeltro: I, 14 (nota 10)  
 Guicciardini, Francesco: I, 74, 78 (nota 4); II, 161 (nota 8)  
 Guicciardini Corsi Salviati, collezione: I, 62  
 Guido di Merlino: I, 63 (nota 8), 142, 160, 164; II, 28 (nota 110), 188 (nota 11), 220-222, 224, 256, 258 (nota 13)  
 Guido di Savino: II, 300-309  
 Guiducci, stemma: II, 42-44, 45 (nota 11)  
 Gutmann, collezione: II, 253

**H**

Haden, Sir Francis Seymour: II, 231

Hainauer, collezione: II, 22  
 Hannaford, Guy: I, 86, 186 (nota 1)  
 Harris, Henry: I, 77 (nota 11), 118; II, 22  
 Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum: II, 22  
 Hastings, collezione: I, 122; II, 22, 261  
 Hearst, William Randolph: I, 132  
 Herckenrode: I, 222  
 Hero e Leandro: II, 19  
 Herwart-Schellenberg, servizio: II, 223 (nota 3)  
*Hiera pigra*: I, 32  
 Hillewaert, Bieke: II, 309 (nota 26)  
 Hockemeyer, collezione: I, 124, 132, 182 (nota 7); II, 23, 56 (nota 7)  
 Holbein, Hans (il vecchio): I, 97  
 Hubbard, R.H.: I, 144  
 Hughes, Michael: II, 304-305  
 Humphris, Cyril: I, 86

**I**

*IHS*: v. Trigramma  
 Imbert, Alessandro: I, 30, 32 (nota 4), 204 (nota 1); II, 21  
 Imola: II, 110  
 Imola, musei: I, 26 (nota 5)  
*Impagliata*: I, 206  
 "In Castel Durante", Pittore: I, 97, 98-100, 208-213, 220 (nota 9)  
 Italika, collezione: I, 194; II, 78, 89 (nota 5)  
*Italo-moresco*: I, 22, 24; II, 38, 42

**J**

Jacomo da Pesaro: I, 218, 232  
 Jan Frans da Brescia: II, 300  
 Janne Maria da Capua: II, 300  
 Jarvis, Charles: II, 19  
 Johann Georg, Elettore di Sassonia: II, 19

**K**

Kuckei, Heinz: I, 120 (nota 5); II, 23

**L**

*L*, Pittore: v. *Lu. Ur*  
*LA* (marca): II, 70, 309 (nota 27)



- Lancellotti, principi: I, 14 (nota 9)  
 Lancierini, servizio: I, 132  
 Lanfranco: v. Girolamo di Lanfranco; Giacomo di Girolamo di Lanfranco  
 Lanna, collezione: I, 204  
 Lassels, Richard: II, 17  
 Laterza: I, 252  
 Lattanzi di Girolamo: II, 74 (nota 8)  
 Lax, Henry: I, 82  
*Legenda Aurea*: I, 90; II, 96, 182 (nota 1)  
 Legno d'aloè: II, 128  
 Lehman, collezione: I, 132; II, 22, 42; v. anche New York, Metropolitan Museum of Art  
 Leonardi, Don Corrado: II, 237 (nota 14).  
 Leone X, Papa: I, 176; II, 69 (nota 13), 74 (nota 5), 146, 288  
 Leone Ebreo: II, 118  
 Leroux, Henri: I, 58  
 Lessmann, Johanna: I, 165 (nota 4), 230, 234  
 Liechtenstein, collezione: I, 186 (nota 1)  
 Liefkes, Reino: II, 93 (nota 4)  
 Lintläer, collezione: II, 26 (nota 44)  
 Lione: I, 63 (nota 14), 76, 96-97, 150, 152, 154, 156, 170-172  
 Lione, Musée des Arts Décoratifs: I, 42, 50, 54 (nota 1), 54, 76, 110-112, 130; II, 22, 61 (nota 26), 7 (nota 8)  
 Lippi, Filippino: II, 79 (nota 4)  
 Lipsia (Leipzig), Grassi-Museum: II, 162  
 Liverani, Giuseppe: I, 63 (nota 1); II, 188  
 Liverpool, museo: I, 186 (nota 1)  
 Livio: I, 162  
 Lodovico, Maestro: I, 218  
 Lombardini, Cappella (Forlì): II, 194, 196, 200  
 Londra, British Museum: I, 46, 56, 78, 178, 182 (nota 2), 186 (nota 1), 222; II, 11, 21, 22, 52 (nota 8), 161 (nota 8), 171 (nota 3), 185-187, 228, 240, 261 (nota 14), 280, 294  
 Londra, Courtauld Institute of Art: II, 22  
 Londra, Museum of London: II, 305-306  
 Londra, Sir John Soane's Museum: II, 196  
 Londra, Victoria & Albert Museum: I, 14 (nota 10), 24, 30, 44, 48, 63 (nota 3), 76, 106, 113, 114 (nota 2), 120 (nota 6), 130, 138, 166, 177 (nota 11), 178, 180 (nota 3), 192 (nota 1), 194, 198 (nota 1), 218, 222; II, 10-11, 13, 14, 15, 21, 22, 24 (nota 13), 30, 38, 45 (nota 4), 52 (nota 7), 62, 70, 74 (nota 5), 79 (nota 10), 80-83, 89 (note 3, 4), 93 (nota 6), 94, 97, 120 (nota 1), 128, 152 (nota 3), 181, 182 (nota 4), 187 (nota 6), 194, 195, 196, 217, 248, 260, 272, 274, 284, 289 (nota 7)  
 Londra, Wallace Collection: I, 92, 138, 180 (nota 1, 4), 201, 212; II, 22, 79 (nota 9), 164, 218 (nota 1), 232-236  
 Lonitzer, Adam: II, 267  
 Lorenzo Monaco: II, 66-68  
 Loreto: I, 166, 202 (nota 18); II, 17, 196  
 Lucarelli, Oderigo: I, 12  
 Luccarelli, Mario: I, 37 (nota 11), 38; II, 188  
 Lucrezia: I, 86; II, 164  
 Lustrò: I, 36, 37 (nota 3), 44, 110, 113, 176-198; II, 11-12, 38, 85-101, 281-292  
*Lu. Ur*, Pittore: I, 110, 113, 116
- M**
- Maddalena, Santa Maria: I, 90  
 Madrid, Instituto Valencia de Don Juan: II, 41  
 Madrid, Prado: II, 15-16, 274  
 Maffei, famiglia: I, 12  
 Maffei, Guido: II, 53 (nota 13)  
 Magni, Giuseppe: I, 10, 12  
 Magniac, Hollingworth: II, 11  
 Magnini, Alpinolo: I, 12  
*Maiolica*: I, 36, 37 (note 1, 2); II, 12, 24 (nota 6)  
 Maiorca: I, 37 (nota 1); II, 12  
 Malagola: II, 30  
 Malatesta, Galeotto: II, 13  
 Malatesta, stemma: II, 24 (nota 12), 114  
 Malibu, J. Paul Getty Museum: II, 22, 32, 79 (nota 7), 154 (nota 1), 270  
 Malipiero, doge Pasquale: I, 220  
 Mallet, John: I, 63 (nota 3), 100, 108 (nota 5), 122, 126, 130, 134, 144, 165 (nota 3); II, 160, 208, 216-217, 231, 234  
 Malvasia, Carlo Cesare: II, 19  
 Manara, famiglia: II, 160, 170  
 Manara, Baldassarre: II, 168-170, 182 (nota 4), 187 (nota 7)  
 Manassei, stemma: II, 45 (nota 2)  
 Manchester, Art Treasures Exhibition (1857): II, 21, 261  
 Manchester, City Art Gallery: I, 112 (nota 8)  
 Mancini, bottega: I, 56  
 Mancini, Francesco Federico: I, 11-14  
 Mancini, Giacomo: v. "Frate, El"  
 Manfredi, famiglia: II, 110, 120 (nota 1), 122, 146  
 Manises: II, 11-12, 41 (nota 3)  
 Mann, Vivien: II, 253  
 Mantegna, Andrea: II, 196, 201  
 Mantova: II, 14-15, 246-247  
 Mantova, Palazzo Te: II, 224  
 Manzoni, Giovanni di Nicola: II, 54-65  
 Marcuard, collezione: I, 22 (nota 8)  
 Marcus Curtius: II, 185  
 Marcus Regulus: I, 88  
 Mariette, Pierre-Jean: II, 19  
 Marignano, battaglia di: I, 46  
 Mario, Paolo: I, 272  
 Marradi: II, 68  
 Marryat, Joseph: I, 244  
 Marsia: I, 234; v. anche Apollo e Marsia  
 Marsia di Milano, Pittore del: I, 97, 102-104, 118, 120 (nota 8)  
 Masci (famiglia): I, 36  
 Masciarri, Giuliano: I, 9; II, 9  
 Maso di Domencio: II, 32  
 Masuccio Salernitano: II, 228  
 Matteo di Ser Cambio: II, 84  
 Mattia Corvino, Re di Ungheria I, 204; II, 13  
 Mavarelli, Domenico: I, 12-13  
 Mazarino, cardinale: II, 17  
 "Mazo": v. Eloquenza, Pittore dell'  
 Mazza, Domenico: II, 21  
 Mazzanobile, Benedetta: II, 23  
 Mazzatinti, Giuseppe: I, 12  
 Medici, famiglia e collezioni: I, 20, 48, 164, 166; II, 11-14, 16, 20, 146, 276  
 Medici, Cosimo I de', Granduca di Toscana: II, 234  
 Medici, Cosimo III de', Granduca di Toscana: II, 20, 277 (nota 22)  
 Medici, cardinale Ferdinando de': I, 201, 212; II, 234, 237 (nota 4)  
 Medici, Francesco de', Granduca di Toscana: I, 62, 201; II, 234

Medici, Giuliano de': II, 68  
 Medici, Lorenzo de' (il Magnifico): II, 11-13, 93 (nota 4)  
 Medici, Piero de' (il Gottoso): II, 11  
 Medici, porcellana dei: v. Porcellana dei Medici  
 Menganna, Clara: II, 9, 102  
 Mengari, Girolamo: I, 63 (nota 9)  
 Mengaroni, Ferruccio: I, 204 (nota 1)  
 Menzocchi, Francesco: II, 194, 195-196, 202  
 Menzocchi, Pier Paolo: II, 178-182, 195, 202  
 Mercurio e Argo: I, 150-154  
 Merlino, Guido di: v. Guido di Merlino  
 Messina: I, 224 (nota 4), 232, 244  
 Mesue: I, 42 (nota 1)  
 Metabo e Camilla: II, 19  
*Mezzaluna dentata*: II, 46-50  
 Mezzarisa, Francesco: II, 174  
 Micheletti, Angelo: I, 12  
 Milanesi, Gaetano: II, 27 (nota 81), 30, 53 (nota 14)  
 Milano, Castello Sforzesco: I, 24 (nota 3), 88, 102, 138; II, 63, 79 (nota 7), 89 (nota 3), 97 (nota 6), 102, 196, 218 (nota 5)  
 Milano, Museo Bagatti Valsecchi: II, 89 (nota 3), 102  
 Miniato di Domenico: II, 32  
 Miniera di Carbone, Pittore del servizio: I, 148; II, 222  
 Minutoli, collezione: II, 18  
 Misson, François Maximilien: II, 19  
 Mocenigo, doge Tomaso: I, 220  
 Modena, Galleria Estense: II, 101 (nota 1), 270  
 Modena, Museo Civico: I, 165 (nota 4)  
*M<sup>o</sup>C<sup>o</sup>* (marca), I, 176, 180; v. anche Andreoli, Giorgio  
 Molinier, Émile: I, 18  
 Mommsen, Theodor: I, 13  
 Monaco (München): II, 16  
 Mondavio: II, 254 (nota 20)  
 Montagut, Robert: I, 20, 120 (nota 9)  
 Monte Bagnolo (Perugia): I, 144, 191 (nota 7)  
 Montefeltro, Federico da, Conte e Duca di Urbino: II, 124 (nota 3), 280  
 Montefeltro, Guidubaldo da, Duca di Urbino: I, 176, 178; II, 280, 288

Montelupo: I, 20, 26, 36, 62; II, 12, 30, 38, 44, 46-50, 57, 58-59, 62 (nota 44), 66-74, 124, 304-306  
 Montelupo, Museo della Ceramica: II, 66  
 Montelupo, Pozzo dei Lavatoi: II, 31 (nota 1), 66, 74 (nota 6)  
 Montmorency, Anne de: I, 118, 124, 130; II, 15, 19, 26 (nota 50)  
 Montpellier: II, 190  
 Moore Valeri, Anna: II, 50  
 Moretti, Massimo: II, 246  
 Morgan, J. Pierpont: II, 22  
 Mosè: I, 144  
 Mostarda: I, 222  
 Munarini, Michelangelo: II, 232-234  
 Murray, Charles Fairfax: I, 18; II, 21  
 Murray, Giovanni (collezione): I, 76, 86, 93 (nota 5)  
 Muse e Pieridi: I, 110, 114, 128-9  
 "Myths in Modern Dress", Pittore: I, 106

**N**

N (marca): I, 186 (nota 1), 186-188, 190, 194-196; II, 188 (nota 8)  
 Napier, Robert: II, 22, 217  
 Napoli: I, 252  
 Napoli, Museo Duca di Martina: I, 226 (nota 1); II, 62, 89 (note 3, 5), 93 (note 5, 7)  
 Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte: I, 92; II, 23, 154, 168, 232, 235, 254 (nota 18), 288, 294, 298  
 Napolitano, Ennio: II, 248-252  
 Nardelli, Giuseppe Maria: I, 32  
 Narford Hall: II, 20; v. anche Fountaine, collezione  
 Negroni, Franco: I, 202 (nota 17); II, 237 (nota 6)  
 Negroponte: v. Andrea da Negroponte  
 Neoplatonismo: II, 118  
 Nepoti, Sergio: II, 294  
 Nevers: I, 63 (nota 14), 156  
 New York, Metropolitan Museum of Art: I, 14 (nota 10), 46, 54 (nota 1), 76, 130, 160 (nota 7), 165 (nota 2), 165 (nota 4), 180-183, 188, 212-215, 224 (nota 7), 245 (nota 7); II, 22, 24 (nota 13), 26 (nota 40), 79 (nota 10), 89 (nota 5), 100, 170, 218 (nota 3), 244

Nicchi, Girolamo: I, 14 (nota 7)  
 Nicola da Urbino: I, 96, 102, 108 (nota 10), 113, 122, 177, 206 (nota 1); II, 14, 181, 185, 187 (nota 8), 217, 228, 290  
 Nicolò da Fano: II, 182-188  
*Nodi*: I, 72  
 Nordi, Giacomo, vescovo di Urbino: I, 130  
 Norimberga (Nürnberg): II, 16  
 Norimberga, Gewerbemuseum: I, 24 (nota 3)  
 Norman, A.V.B.: II, 160  
 Norton, Harry A.: I, 144

**O**

Oddi, stemma: II, 288  
 Olimpia, Tempio di Zeus: II, 101 (nota 2)  
 Orelli, fratelli: I, 164  
 Orfeo: I, 126  
 Orfeo, Pittore del Bacile di: I, 142; II, 188 (nota 11), 256, 258 (nota 13)  
 Oro: II, 188, 294  
 Orsini, stemma: I, 188, 244; II, 12, 100, 288  
 Orsini-Colonna, vasi di farmacia: I, 244-251  
 Orvieto: II, 112  
 Ovidio: I, 96, 110, 116, 124, 130, 134-137, 138-141, 148, 150-157; II, 15, 182, 220-221  
 Oxford, Ashmolean Museum: I, 84 (nota 3), 140 (nota 7), 165 (nota 2), 180 (nota 1), 182 (nota 7); II, 22, 45 (nota 3), 82, 89 (nota 5), 185, 208, 213 (nota 1), 218 (nota 2), 280, 283  
 Oxford, Bodleian Library: II, 304-305

**P**

*P*, pittore: II, 171 (nota 3)  
 Padova: II, 294  
 Padova, Musei Civici: II, 232, 235, 256, 270  
 Pallone (marca): v. Casa Pirota  
*Palmetta persiana*: I, 66; II, 70, 124, 128  
 Palmezzano, Marco: II, 194, 196  
 Pan e Siringa: I, 130  
 Paolo III, Papa: I, 180 (nota 3)  
 Paolo di Francesco: I, 176  
 Paolucci, Giacomo: v. Giacomo di Paoluccio

- Paride, Giudizio di: II, 19; v. anche Giudizio di Paride, Pittore del
- Parigi, Institut du Monde Arabe: II, 304
- Parigi, Louvre: I, 48 (nota 3), 88 (nota 1), 110, 130, 194; II, 20, 76, 88, 89 (note 3-5), 93 (nota 5), 94, 101 (nota 7), 195
- Parigi, Musée des Arts décoratifs: II, 181, 289 (nota 1)
- Parigi, Musée Jacquemart-André: I, 54 (nota 1)
- Parigi, Musée du Petit Palais: I, 113, 180-183, 198 (nota 2), 206 (nota 2); II, 22, 93 (nota 5), 252
- Parma, Convento di San Paolo (pavimento): I, 22; II, 79 (nota 4), 116, 240
- Parmigianino: I, 160 (nota 7), 182 (nota 1)
- Parnaso: I, 106-109, 136 (nota 2), 182, 186, 195, 205, 214-216
- Parpart, Albert von: I, 78 (nota 3); II, 22
- Pasolini Dall'Onda, collezione: I, 172; II, 21, 187 (nota 7)
- Passalboni, Antonio: I, 12
- Passavant, Richard von: I, 204
- Passeri, Giambattista: II, 20, 185, 261 (nota 8)
- Patanazzi, famiglia: I, 201, 212-215, 275
- Paterni, famiglia: II, 160
- Pavia, Musei Civici: I, 186 (nota 1); II, 294
- Pavoni, Cassandra: II, 122
- Pellipario: v. Nicola da Urbino
- Penna di pavone*: II, 69 (nota 6), 90-93, 122
- Perino del Vaga: II, 196
- Perseo e Andromeda: I, 116
- Perugia: I, 13; II, 82, 85, 102
- Perugia, Ospedale di S. Maria della Misericordia: II, 9, 102-107
- Perugino, Pietro: I, 36, 44, 46 (nota 2)
- Perusini, Giovanni Maria: II, 246
- Pesaro: I, 22, 30, 62, 96, 134, 138, 144, 146, 148, 166, 200; II, 13, 185, 222, 228, 240, 244, 256, 258-260, 277 (nota 17), 294
- Pesaro, Musei Civici: I, 134, 192 (nota 1), 200-201; II, 21, 93 (note 5-7), 104, 195, 217, 220 (nota 6), 248, 253 (nota 8), 275, 290
- Pesaro, Palazzo Bonammi: II, 92
- Pesaro, Villa Imperiale: I, 195-196
- Petal back*: I, 38, 40; II, 93 (nota 3)
- Petrarca, Francesco: I, 160 (nota 3)
- Petrucci, Borghese: I, 38
- Petrus*: II, 195, 196
- Philadelphia Museum of Art: I, 9, 54, 202 (nota 10); II, 22, 89 (nota 3)
- Pianeta Venere, Pittore del: I, 138, 188 (nota 9)
- Picchi, bottega: II, 191 (nota 16), 210 (nota 3), 264-267
- Piccini, Alberto: II, 54, 127 (nota 1)
- Piccolomini, famiglia: I, 38; II, 288
- Piccolpasso, Cipriano: I, 96, 200, 204, 208-210, 218, 222-225; II, 102, 146, 161 (nota 8), 182, 196, 258, 262
- Piceller, Alessandro: I, 12
- Pier Maria da Faenza: I, 63 (nota 13)
- Pier Paolo: v. Menzocchi
- Piero della Francesca: II, 124 (nota 3)
- Piero di Filippo: II, 46
- Pietro, San: II, 166, 290
- Pietro Martire, San: I, 190
- Pigna, vasi a: II, 85-90
- Pino, Don (Leonardo Bettisi): II, 178, 185
- Pinoccate: II, 85-88
- Pintoricchio: I, 36, 44, 46 (nota 2), 200
- Pio IV, Papa: I, 56
- Pio da Carpi, Rodolfo, vescovo di Faenza: II, 162
- Pirro: 232
- Pisa: I, 201; II, 300, 304
- Pisa, Luigi: I, 80
- Pisano, Andrea: II, 120
- Pistoia: I, 28; II, 44, 188
- Pistoia, Ospedale del Ceppo: I, 28
- Plinio, il Vecchio: I, 120
- Plutarco: I, 114, 160; II, 210
- Podocataro, cardinale Ludovico: II, 24 (nota 16)
- Poggini, collezione: II, 62
- Poggio a Caiano: II, 12
- Polesden Lacey: I, 130-133; II, 93 (nota 5), 160
- Polidoro da Caravaggio: II, 19
- Pollaiuolo, fratelli: I, 50; II, 120
- Pomaranca: II, 30
- Pompei, Orazio: I, 244-251; II, 294-298
- Pompeo: I, 160; II, 19
- Poole, Julia: I, 118
- Porcellana cinese: II, 13, 14, 17, 46-47
- Porcellana dei Medici: I, 62; II, 232
- Porto Mantovano: II, 14-15
- Praga, Museo di Arti Decorative: I, 128 (nota 3); II, 89 (nota 3)
- Prato: II, 42, 44, 46 (nota 13)
- Praun, Niklas: II, 16-18
- Princeton University Art Museum: I, 160
- Pringsheim, Alfred: I, 19 (nota 1), 42 (nota 2), 82-84, 86, 186 (nota 1), 245 (nota 7); II, 21, 22, 79 (note 7, 8), 264, 289 (nota 7)
- Procne e Filomela: I, 154-157
- Procri: I, 138-141
- Proserpina: I, 126
- Prospero di Antonio di Cresci di Gellino: I, 28
- Proto, Patrizia: II, 253
- “Pseudo-Pellipario”: v. “In Castel Durante”, Pittore
- Pucci, servizio: I, 177; II, 217
- Pungileoni, Luigi: II, 275

**Q**

Quatremère de Quincy, Antoine: I, 13

**R**

Raccanello, Justin: II, 9, 63

Rackham, Bernard: I, 38, 100, 106, 122; II, 150, 300, 304

Raffaello (Sanzio): I, 13, 96, 98, 106-109, 130-133, 136 (nota 2), 160, 200; II, 11, 17-20, 94, 178, 182, 186, 210-213, 216, 224, 268

Raimondi, Marcantonio: I, 96, 106-109, 110, 130-133, 136 (nota 2), 160, 182, 234; II, 19, 94, 96, 178-181, 182, 186, 195, 208, 210-213, 214-216, 224

Rainieri, *Cronaca*: II, 112

Ranghiasci Brancaleoni: I, 12

Ranieri, famiglia: I, 144

“Raphael ware”: II, 17; v. anche Raffaello (Sanzio)

Rattier, collezione: II, 22

Ravanelli Guidotti, Carmen: I, 24, 26, 63 (nota 1, 12), 68, 70, 72, 92, 236 (nota 2); II, 38, 54, 146, 174, 247 (nota 3)

Ravenna: II, 254 (nota 19)

Ravenna, battaglia di: I, 46

Ravenna, Museo Nazionale: II, 195, 284



Regni, Marina: II, 246  
 Reni, Guido: II, 19  
 Ridolfi, Maria di Simone: I, 74  
 Ridout, William: I, 28 (nota 2); II, 22  
 Rimini: I, 96, 158 (nota 3); II, 110, 114  
 Riprafatta: II, 68  
 Robertet, Florimond: II, 25 (nota 27)  
 Robinson, John Charles: I, 188; II, 26 (nota 57), 27 (nota 67), 218 (nota 22)  
 Roccavaldina, farmacia di: I, 202 (nota 16); II, 275  
 Rocco, San: I, 190; II, 96, 217  
 Roelofs, Jan: I, 224  
 Roma: I, 62, 201; II, 243 (nota 2)  
 Roma, Colosseo: I, 98  
 Roma, Domus Aurea: I, 200  
 Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia: I, 9  
 Rosselli, Giovanni de': II, 85  
 Rossellino, Bernardo: II, 45 (nota 4)  
 Rossi, collezione: I, 194; II, 88  
 Rosso Fiorentino: I, 110, 114  
 Rothschild, collezioni: I, 128 (nota 3), 132, I, 202 (nota 10); II, 22  
 Rothschild, Libro d'Ore: II, 304-306  
 Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen: I, 130; II, 46 (nota 13), 128  
 Roussel, François Charles: II, 186-187  
 Royer, Raymonde: II, 187 (nota 7)  
 Rucellai, stemma: II, 42

**S**

S (marca): v. Sforza di Marcantonio  
 Sackler, Arthur: I, 9, 110; II, 22, 283  
 Sagardelli, Michele di Bernardino: I, 63 (nota 8)  
 Sagginale, Ospedale di: II, 52 (nota 7)  
 Salomon, Bernard: I, 144, 150, 152, 154, 17  
 Salting, George: II, 14, 15, 22  
 Salviati, stemma: I, 74, 126  
 San Gimignano: I, 20, 50; II, 30, 79 (nota 4)  
 San Gimignano, Ospedale di S.: I, 20  
 San Giusto di Macerata: II, 185  
 Sannipoli, Ettore: I, 186 (nota 5), 198 (nota 3)  
 San Pietroburgo, Hermitage: I, 54 (nota 1), 86, 108 (nota 4), 138, 170 (nota 2), 188, 210; II, 21-22, 100, 222, 228, 253

(nota 7), 254 (nota 17), 264 (nota 4), 284, 292 (nota 7), 294  
 San Romano Valdarno: II, 38  
 Sansepolcro, Aboca Museum: II, 267  
 Sansone: II, 100, 254  
 Sansone e i Filistei, Pittore di: II, 256-258  
*Santa Fina*: II, 57  
 Sanzio, Raffaello: v. Raffaello  
 Sartori, Lorenzo di Piero: II, 53 (nota 13), 66  
 Saulo, Conversione di: II, 200  
 Savoia, Duchi di: I, 166; II, 16-17  
*Scaletta*: II, 116  
 Scatassa, Ercole: II, 27 (nota 81)  
 Scine, Jacopo dalle: II, 102-104  
 Scipione, I, 162-164  
 Scott-Taggart, John: I, 26 (nota 5); II, 22  
 Sebastiano, San: I, 190; II, 50, 94, 96, 178, 217, 290  
 Sebastiano di Marforio: I, 100  
 Sebesto: I, 30, 32 (nota 1)  
 Secchi, Serafino: II, 88  
 "Segnore, El" (Francesco da Sansepolcro): I, 176  
 Sellaio, Jacopo del: I, 50  
 Serafina, L.: I, 78  
 Serra, collezione: I, 20, 24, 76, 165 (nota 2)  
 Servizio Spagnolo: v. *Spanish Service*  
 Sèvres, Musée national de Céramique: I, 76, 142, 170 (nota 10), 188; II, 27 (nota 110), 42-44, 62, 93 (nota 8), 202, 257 (nota 12), 262-264  
 Sforza, Costanzo: II, 13  
 Sforza di Marcantonio: I, 113, 116 (nota 1), 134; II, 228-230  
 Sibille: I, 102  
 Sicilia: I, 224, 236  
 Siena: I, 36, 38, 42, 201, 244; II, 57-59, 154-156, 188, 294, 304  
 Siena, Contrada del Nicchio: II, 61 (nota 26, 36), 62 (nota 44)  
 Siena, Libreria Piccolomini: I, 90 II, 57  
 Siena, Ospedale di S. Maria della Scala: II, 61 (nota 29)  
 Siena, Palazzo Petrucci: I, 40  
 Signorelli, stemma: II, 288  
 Silvano, Francesco: I, 106  
 Simone da Colonnello: II, 267

Soderini, Fiammetta: I, 74  
 Soffitto, mattonelle di: I, 24-25, 245  
 Solingo, Il: I, 219 (nota 7)  
 Solis, Virgil: I, 56 (nota 1)  
 Solombrino, Leocadio: II, 195, 202  
 Soltykoff, collezione: II, 22  
 Soulages, Jules: II, 21  
 South Kensington Museum: v. Londra, Victoria & Albert Museum  
*SP* (marca): II, 46-49, 53 (nota 13)  
 Spallanzani, Marco: I, 37 (nota 1); II, 59, 237 (nota 6)  
*Spanish Service*: I, 97, 201; II, 15-16, 234, 270, 272-277  
 Spero, Alfred e Winifred: II, 261  
 Spinaci, Giovanni: I, 12  
 Spinaci, Rodolfo: I, 12  
 Spitzer, Frédéric: I, 118, 166, 202 (nota 16), 222; II, 22  
 Spoleto, Festival dei Due Mondi: I, 13  
 Sprovieri, Paolo: I, 7, 9, 15, 110, 113, 232; II, 23, 28 (nota 118), 82, 127, 128, 164, 174, 210, 212, 240, 253  
 Stefano di Filippo: II, 46, 51  
 Stein, Howard: I, 9; II, 22; v. anche Philadelphia Museum of Art  
 Sterbini, Bernardo: II, 17-18  
*Stile severo*: II, 110  
 St Louis Art Museum: II, 223 (nota 3)  
 Stoccarda, Württembergisches Landesmuseum: I, 138; II, 20  
 Stoccolma, Nationalmuseum: I, 24, 26; II, 25 (nota 39)  
 Stone, Nicholas: II, 17  
 Stowe: II, 10, 26 (nota 55)  
 Strauss, collezione: II, 22  
 Strozzi, famiglia: I, 74-77  
 Strozzi Sacrati, collezione: I, 76, 120 (nota 8), 160; II, 124-127, 188, 223 (nota 3)  
 Subert, Alberto: II, 270

**T**

Tasso, Torquato: II, 237 (nota 9)  
*Tavolette*: II, 90  
 Taylor, J.E.: 212  
 Temperanza: II, 164, 227  
 Terenzi, collezione: II, 270  
 Terenzio di Matteo: II, 261 (nota 8)

Termoluminescenza, analisi di: I, 22; II, 36, 82, 170-171, 283  
 Tiziano: I, 128 (nota 1); II, 14  
 Tolomei, famiglia: I, 38  
 Tondolo, collezione: I, 252  
 Tordelli, Serafino: I, 14 (nota 8), 118; II, 22  
 Torgiano, Museo del Vino: I, 13; II, 104, 114  
 Torino: I, 62; II, 16  
 Toronto, George Gardiner Museum of Ceramic Art: I, 208; II, 22, 243 (nota 3)  
 Toronto, Royal Ontario Museum: I, 170 (nota 2)  
 Tournes, Jean de: I, 150-152, 154  
 Tre Grazie, Pittore delle: I, 182 (nota 4)  
 Trento, Concilio di: I, 97  
 Tridente (marca): II, 53 (nota 13)  
 Trigramma (*IHS/YHS*): I, 190; II, 58, 120, 138, 300  
 Triolo, Julia: I, 108 (nota 5)  
 Trofei: II, 107, 254-7, 258, 264  
 Troia, Distruzione di: II, 232, 235  
 Trollope, Thomas Adolphus: I, 14 (nota 7), 114  
 Tugio di Giunta: II, 44  
 Turchi, cavalieri: I, 56-59  
 Turrini, Patrizia: II, 54  
 Toscana: II, 110

**U**

Ugolini, Cesare: II, 9, 28 (nota 118); II, 63, 112 (nota 3), 162 (nota 4)  
 Urbana: v. Castel Durante  
 Urbino: I, 62, 96, 102-137, 142-173, 176-177, 188, 200-215, 224; II, 208-277  
 Urbino, Palazzo Ducale: I, 212; II, 85, 89, 247 (nota 10), 253 (nota 3)

**V**

Val de Grâce, Musée du Service de Santé des Armées: I, 170 (nota 2)  
 Valenza, maioliche di: I, 18, 22, 36; II, 11-12, 32, 38, 57, 59, 122, 300-305

Valerio Massimo: I, 114, 118, 160 (nota 1)  
 Van der Weyden, Rogier: II, 308 (nota 12)  
 Varallo Sesia, Pinacoteca (Collezione Franchi): II, 93 (note 5, 6), 120, 160, 234-236  
 Varazze, Jacopo da: v. *Legenda Aurea*  
 Varsavia: I, 113  
 Vasari, Giorgio (il vecchio): II, 13  
 Vasari, Giorgio (il giovane): I, 200; II, 272-275  
 Vaticano, Biblioteca Vaticana: I, 130  
 Vaticano, Logge: I, 200; II, 268  
 Vaticano, Museo Gregoriano Profano: I, 98  
 Vaticano, Stanze: I, 106-109, 136 (nota 2); v. anche Parnaso  
 Vavassore, Giovanni Andrea: II, 98  
 Vecchietta: II, 138 (nota 1)  
 Venere: II, 290  
 Venere e Cupido: I, 180  
 Venere e Vulcano: II, 168  
 Veneto: I, 72  
 Venezia: I, 30, 62, 96, 204, 218-242; II, 14, 16-17, 82, 190, 304  
 Venezia, Museo Correr: I, 220; II, 21  
 Venezia, Palazzo Ducale: I, 220  
 Veralli, arcivescovo: I, 212  
 Verona: I, 62  
 Veronese, Paolo: I, 236  
 Viani, famiglia: II, 160  
 Vico, Enea: II, 202, 205  
 Vienna, Museum für Angewandte Kunst: I, 112 (nota 9), 128 (nota 3)  
 Vieweg, collezione: I, 232; II, 18  
 Vigerio, servizio: I, 78  
 Vincenzo, San: II, 154  
 Virgilio: I, 98, 142  
 Virginia, Morte di: II, 181  
 Vitelli-Della Staffa, servizio: I, 78 (nota 3)  
 Viterbo, chiesa di S. Maria della Peste: I, 24  
 Viterbo, chiesa di S. Maria della Verità: I, 24; II, 240  
 Viti, Timoteo: II, 194  
 Volpi, Elia: I, 20  
 Vossilla, Francesco: II, 188  
*VR AF* (marca): I, 82

**W**

Wales, George Washington: I, 194  
 Wallace, Sir Richard: v. Londra, Wallace Collection  
 Wallis, Henry: I, 18; II, 21  
 Walpole, Horace: I, 245 (nota 1); II, 11  
 Walters, Henry: v. Baltimora, Walters Art Museum  
 Waring, J.B.: II, 21  
 Washington, Corcoran Gallery of Art: I, 40 (nota 2), 54, 188; II, 22  
 Washington, National Gallery of Art: I, 48 (nota 3), 114 (nota 2), 124, 183; II, 22  
 Wernher, collezione: I, 114 (nota 2), 182 (nota 7); II, 22  
 White, F.A.: II, 212  
 Whitehead, Thomas: I, 102  
 Whitehouse, David: II, 110  
 Whittall, W.J.H.: 222  
 Widener, collezione: II, 22  
 Woodward, W.H.: II, 22, 93 (nota 5)

**X**

Xanto: v. Avelli

**Y**

*γ/phi* (marca): II, 217  
 D'Yvon, collezione: I, 162

**Z**

*Zaffera*: I, 20; II, 32, 42, 110-114  
 Zietz, Rainer: II, 22  
 Zoan Maria: II, 244-246  
 Zoete, De, collezione: I, 132 (nota 12); II, 22  
 Zschille, Richard: II, 22  
 Zuccaro, Federico: I, 97, 201; II, 15, 234, 272-275  
 Zuccaro, Taddeo: I, 97, 201; II, 15, 234, 272-275

## Integrazioni al primo volume

N. **3**: Per la mattonella a Copenaghen (praticamente identica a quella di Stoccolma), v. U. Houkjaer, *Tin-glazed Earthenware 1300-1750* (Danish Museum of Art and Design, Copenaghen 2005), n. 123, attribuita all'area fiorentina o a Faenza.

N. **4**: Raymonde Royer ci ha segnalato un albarelo venduto a Parigi ((Drouot: Ader, Picard, Tajan) il 12 maggio 1975, lotto 55. Anche questo ha un solco inciso intorno al collo e, se non proprio questo o l'esemplare di Faenza, esso deve essere appartenuto allo stesso servizio.

N. **20**: Il piatto è stato venduto da Christie's, Londra il primo luglio 1985, lotto 264.

N. **31**: Questo albarelo e il suo compagno furono venduti nel 1983 dalla collezione di Thomas Flannery di Chicago.

N. **32**: La coppa con Cristo al pozzo citata alla nota 5 è adesso nella collezione Kuckei di Berlino. Vedi Hausmann 2007, n. X.

N. **34**: John Mallet ci ha comunicato l'esistenza di una diversa versione di questo soggetto di Xanto, datata 1542, nel Kunstin-dustrimuseum di Oslo; essa porta l'iscrizione: *Lalto Parnaso,e,le Sacrate Muse.X*.

Un altro piatto, privo della firma ma datato 1542 porta, scritto con la stessa calligrafia, *Gia fiammeggiava l'honorata stella*. Nel 2006 il piatto era in possesso di Lukacs Donath, Roma, attribuito a Sforza di Marcantonio.

N. **54**: Un altro piatto presumibilmente della stessa serie, privo di numero e con tracce di uno stemma mancante, è in una collezione privata inglese. Porta l'iscrizione:

*Il Fier Roman, lo stuol umnide atterra;  
Cera presagio alla futura guerra:*

N. **58**: Questa coppa fu esposta dal barone Gustave de Rothschild al *Musée Rétrospectif* a Parigi nel 1865, cat. n. 2709; la stessa non venne inclusa nell'asta Sassoon di Londra nel 1919 o nell'asta Rothschild-Lambert a New York nel 1941, tutte e due le aste comprendevano gran parte della famosa collezione di Gustave de Rothschild.

N. **63**: Il Cristo nel sepolcro fu venduto dal MFA a Sotheby's, Londra, 8 dicembre 1959, lotto 19.

N. **65**: Lo stampo originale sotto l'animale dipinto sembra essere una figura alata, forse un drago o un grifo.

N. **69**: Provenienza: Sotheby's, Londra, 14 giugno 1988, lotto 16.

N. **71**: La targa Foscari da noi illustrata è conservata in una collezione privata di Parigi. Raymonde Royer ci informa che la targa Malipiero fu venduta dalla collezione Eugène Piot, Parigi, 23 aprile 1870, lotto 55.

Le voci bibliografiche di Bandini non sono in ordine alfabetico ma sono alla pag. 389.





Stampato a Città di Castello - Perugia  
nel settembre 2007  
dalla Tipografia Petrucci