

# Camillo Paciero a Mondolfo

Fra allievi, copisti, epigoni  
di Federico Barocci  
in una Terra del  
Ducato d'Urbino

a cura di  
Roberta Francolini

introduzione di  
Barbara Jatta



DIOCESI DI  
SENIGALLIA

# Camillo Paciero a Mondolfo

Fra allievi, copisti, epigoni  
di Federico Barocci  
in una Terra del  
Ducato d'Urbino

a cura di  
Roberta Francolini

introduzione di  
Barbara Jatta

testi di  
Roberto Bernacchia  
Roberta Francolini  
Claudio Paolinelli  
Michele Papi  
Tommaso Papi





# Il trasporto di Cristo al sepolcro di Federico Barocci e la maiolica

Due eccezioni per “un rapporto senza incidenze”  
tra Urbania e Alcora

Claudio Paolinelli

# Il trasporto di Cristo al sepolcro di Federico Barocci e la maiolica

## Due eccezioni per “un rapporto senza incidenze”<sup>1</sup> tra Urbania e Alcora

Federico Barocci sicuramente nella sua amata Urbino venne a contatto con l'affascinante materia ceramica; non possiamo immaginarlo estraneo ad uno dei tanti laboratori che costellavano i vicoli della sua città, così come non possiamo concepire la sua casa priva di scintillanti maioliche per gli usi più diversi, da quelle decorative appese a pareti e credenze o alle stoviglie e contenitori per la mensa e la bottega. Del resto si ha notizia di una lettera del canonico Giovan Battista Staccoli inviata nel 1658 da Urbino al Cardinale Leopoldo de' Medici per proporgli l'acquisto di alcuni materiali rimasti nelle mani degli eredi di Barocci, tra i quali erano presenti “modelli di terra” e “piatti tre di mano del Baroccio, turchino di chiaro et oscuro con paesini ben finiti e sciacquati e conservati”; il documento potrebbe testimoniare una sorta di pratica giovanile del Pittore all'interno di una bottega ceramica e che a ragione si può rintracciare in rari fogli disegnati secondo un andamento circolare per essere adattati ad un prodotto vascolare: *San Crescentino che uccide il drago* al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi<sup>2</sup> e *Il papa che apre la Porta Santa* del Louvre tradotto in maiolica nel bel piatto conservato al Museo Correr di Venezia<sup>3</sup>.

A parte queste rare eccezioni grafiche della metà del Cinquecento, non si conosce

<sup>1</sup> La citazione nasce da un confronto con un importante saggio di Jadranka Bentini realizzato per il catalogo della mostra dedicata al Correggio nel 2008 a cura di Lucia Fornari Schianchi (Parma 20 settembre 2008 – 25 gennaio 2009). In quella occasione ci fu un interessante dibattito sul rapporto tra ceramica e pittura anche con la curatrice della mostra che mi coinvolse nella selezione e studio delle maioliche esposte; Jadranka Bentini, *Le maioliche al tempo di Correggio: un rapporto senza incidenze*, in: Lucia Fornari Schianchi, *Correggio*, Ginevra-Milano, 2008, pp. 469-473. Non sarebbe stato possibile scrivere questo mio breve testo senza l'apporto e il confronto con Massimo Moretti e Luca Baroni che ringrazio sentitamente per ogni loro generosa osservazione. Un ringraziamento particolare anche a Roberta Francolini che ha voluto dar spazio a questa mia breve “digressione ceramica” all'interno di una appassionante ricerca sulle tracce di Camillo Paciero.

<sup>2</sup> Luca Baroni, *Dürer, Urbino, la maiolica e Federico Barocci*, in: Luca Baroni, *Incisori tedeschi del Cinquecento*, Milano, 2020, pp. 33-39.

<sup>3</sup> Caterina Marcantoni Cherido, *Le maioliche italiane del Rinascimento*, I, Venezia, 2022, pp. 278-279.



alcuna maiolica che riproduca fedelmente un'opera pittorica del Barocchi, anche attraverso la mediazione di stampe, durante l'arco della sua vita. Quindi il rapporto con la ceramica non fu certamente privilegiato come testimonia indirettamente anche la quasi totale assenza di rappresentazioni ceramiche nell'opera pittorica di Federico Barocci. Del resto il rapporto tra il Maestro e la maiolica possiamo considerarlo un rapporto con tangenze sporadiche, direi frammentarie, come se l'urbinate non fosse riuscito a far collimare le sue invenzioni con l'arte ceramica, tanto più in una città vocata a tale tradizione che era compenetrata nella società del tempo e che ne comprese il valore e ne stabilì la fortuna di mercato e collezionistica.

Tanto quanto l'opera del Maestro stenta ad emergere, nemmeno in stadi frammentari, sulle superfici ceramiche, rendendo così ancora più affascinanti le rare testimonianze superstiti, così lo stesso Barocci pare non essere propenso a rappresentare la ceramica in senso lato, evitando di riportare anche oggetti di uso comune, come piatti, scodelle, tazze o bicchieri a corredo di grandi brani pittorici. Non mancano invece raffinate composizioni con oggetti metallici, "cesellati" nell'essenza dei loro riverberi, o con minuziosi manufatti realizzati da intrecci di paglia e giunchi che danno forma a straordinari cappelli, cestini, stuoie e fiasche da pellegrino.

Nelle grandi tele realizzate dall'urbinate con figure e storie, gli oggetti raffigurati spesso rubano la scena ai soggetti principali, dimostrando un'attenzione per l'arte suntuaria e per le suppellettili davvero non comune. Eppure le ceramiche e di fatto le maioliche, sicuramente diffuse anche nel vivere quotidiano di una rinomata bottega o visibili sui banchi degli opifici locali, non interessavano molto al Barocci che anche nell'*Ultima Cena* del Duomo di Urbino dipinge semplici stoviglie ceramiche prediligendo le forme chiuse metalliche, realizzate con minuta precisione. I piatti accatastati dal servitore nella cesta in primo piano, poco definiti e in cui si intravede solo un semplice decoro a tralci vegetali lungo la tesa, dimostrano probabilmente una certa indifferenza al mondo complesso delle maioliche istoriate o decorate da geometrie calligrafiche, rimanendo una mera citazione della "fiorentina manifattura ducale dell'epoca"<sup>4</sup>.

Benché ci sia stata una divulgazione incisiva delle opere del maestro al pari di altri grandi artisti del suo tempo, esistono poche tracce di traduzione in maiolica, raccolte sapientemente da Massimo Moretti in un suo importante studio<sup>5</sup>. Tra queste, un grande vaso in maiolica (Fig. 1), licenziato sul finire del XVII secolo da una bottega durantina accostabile per materia e stilemi pittorici a quella di Ippolito Rombaldoni e definita da Moretti la "più eclatante traduzione in maiolica di un'opera del Barocci",

4 Sara Bartolucci, *Ultima cena*, in: *La Cattedrale di Urbino*, a cura di Davide Tonti, Sara Bartolucci, Anna Fucili, Macerata Feltria, 2025, pp. 318-321.

5 Massimo Moretti, *La fortuna di Federico Barocci nella maiolica metaurens del Seicento*, in: *Disegni di Federico Barocci nella Collezione Ubaldini di Urbino*, a cura di Alice Lombardelli, Urbino, 2025, pp. 63-81. Un ringraziamento doveroso all'autore per avermi dato la possibilità di conoscere le sue ultime ricerche sul rapporto tra Barocci e la maiolica.



Fig. 1

Anfora con *Trasporto di Cristo al sepolcro*, Urbania, Ippolito Rombaldoni (attr.), maiolica, h. 81 cm, 1670 ca. Comune di Urbania Palazzo Ducale Biblioteca, Museo Civico e Archivio Storico, foto: De Luca & De Luca fotografi.

ad evidenziare la fortuna del *Trasporto di Cristo al Sepolcro* realizzato da Federico Barocci per la chiesa senigalliese della confraternita del Santissimo Sacramento e Croce<sup>6</sup> tra il 1578 e il 1582.

Il grande vaso, confluito recentemente nelle collezioni comunali del Palazzo Ducale di Urbania, grazie anche ad una azione di mecenatismo locale sostenuta fortemente dalla direzione museale<sup>7</sup>, era già noto a chi scrive da quando comparve nel 2014 sul mercato antiquario inglese<sup>8</sup>, *pendant* con un altro simile<sup>9</sup> (Fig. 2), sempre caratterizzato da superfici istoriate e realizzate da un lato in monocromia blu e dall'altro in policromia, cifra stilistica della produzione urbaniese di metà Seicento<sup>10</sup>. La coppia di anfore rientra in una tipologia formale e decorativa tipica della bottega di Ippolito Rombaldoni che realizzò diverse anfore monumentali<sup>11</sup>, sebbene in questo caso non si evidenzia quella sua caratteristica dipendenza diretta dal reticolo del modello grafico di riferimento ed una tavolozza basata su impasti cromatici delicatamente chiaroscurali. Infatti la presenza ad Urbania di altre botteghe attive come quella di Pietro Papi, di cui è nota una coppia di anfore oggi al Metropolitan di New York<sup>12</sup>, evidenzia un linguaggio comune tra i principali opifici della cittadina metaurens. La grande anfora con il *Trasporto di Cristo* risulta eccezionale anche per l'articolata

6 Eliana Monaca, *Trasporto di Cristo*, in: *Federico Barocci Urbino. L'emozione della pittura moderna*, catalogo della mostra (Urbino 19 giugno - 6 ottobre 2024) a cura di Luigi Gallo, Anna Maria Ambrosini Massari, Milano, 2024, pp. 230-233.

7 Andrea Angelini, *Mecenati donano a Urbania due anfore in maiolica del '600*, in: *Il Resto del Carlino*, 16 maggio 2025, p. 18.

8 I due monumentali vasi giunti in Italia lo scorso anno grazie all'intervento della galleria antiquaria *Altomani & Sons* di Pesaro - Milano, provenivano dal mercato antiquario straniero: *Catalogue I, Sculpture & works of art, furniture & interior, clocks, silver*, Hampt Fine Art Auctions, Munich, 26 september 2024, pp. 50-51, n. 30; *European noble & private collections including fine tapestries, Part I*, Christie's, Live Auction n. 1555, London, 30 september 2014, lot. 240.

9 L'altro vaso presenta da un lato in policromia *l'Adorazione dei Pastori* con l'iscrizione entro cartiglio sul piede GLORIA IN EXCE[LSIS DEO] riprendendo un'opera di Girolamo da Treviso diffusa tramite una stampa di Cornelis Bloemaert (1603 ca. - 1692); il lato dipinto in monocromia presenta la *Resurrezione di Cristo* con l'iscrizione in basso MIA VRESVEG, tratta da un'incisione di Philippe Thomassin (1562-1622) a sua volta derivata da un'altra opera grafica di Cherubino Alberti (1553-1615). L'identificazione iconografica si deve a Massimo Moretti che per primo ha realizzato uno studio approfondito sulla coppia di vasi, come indicato in nota precedente.

10 Oltre ad alcuni vasi autografi di Ippolito Rombaldoni con medesimo schema compositivo si segnala anche un servizio apotecario realizzato ad Urbania nel 1652 a testimoniare la predilezione per un decoro bifrontale utile per una esposizione alternata; Cfr. *Gaetano Ballardini e la ceramica a Roma. Le maioliche del Museo Artistico Industriale*, a cura di Gian Carlo Bojani, Firenze, 2000, pp. 40, 82-83, n. 16; *Maioliche e porcellane*, 5 marzo 2025, Casa d'Aste Cambi Genova, Asta Live 100, lotto n. 23.

11 Claudio Paolinelli, *Due anfore inedite di Ippolito Rombaldoni: "l'esponente più importante del barocco nel campo della ceramica metaurens"*, in: *Falsi e copie nella maiolica medievale e moderna. Modelli, tecniche, diffusione, gusto, riconoscibilità*, Atti della terza giornata di studi sulla ceramica, Bagnoregio 11 giugno 2016, a cura di Luca Pesante, Firenze, 2017, pp. 305-309.

12 Romana Mastrella, *Due anfore inedite di Pietro Papi (Urbania 1670) con scene della Gerusalemme Liberata del Tempesta*, in: *Storia dell'arte in tempo reale*, a cura di Massimo Moretti, Julie Pezzali, Antonella Sbrilli, Roma, 2023, pp. 75-82.



Fig. 2

Due anfore istoriate (fronte e retro), Urbania, Ippolito Rombaldoni (attr.), maiolica, h. 81 cm, 1670 ca. Comune di Urbania Palazzo Ducale Biblioteca, Museo Civico e Archivio Storico, foto: De Luca & De Luca fotografi.





Fig. 3

Particolare di un'ansa, vaso istoriato, Urbania, Ippolito Rombaldoni (attr.), maiolica, h. 81 cm, 1670 ca. Comune di Urbania Palazzo Ducale Biblioteca, Museo Civico e Archivio Storico.

composizione mistilinea delle anse dove figure femminili alate si innestano sulla parete attraverso sinuose terminazioni serpentiformi che avvitandosi lasciano spazio a ricche cornucopie. Tali artificiose soluzioni richiamano la tradizione plastica urbinata, spesso associata alle opere della bottega Patanazzi, che nello stesso periodo realizzava piccole fontane, animali e versatoi dalle forme più bizzarre per arricchire le tavole imbandite della prestigiosa corte urbinata<sup>13</sup>. A dare "vita" a queste figure fantastiche, già di per sé piccoli capolavori di inventiva e tecnica costruttiva, è sicuramente la stesura del colore che oltre ad evidenziarne i volumi con tratteggi e tocchi chiaroscurali, evidenzia la mano di un sapiente artista: ad esempio una figura femminile, volgendo lo sguardo lateralmente sembra fuggire pudicamente il devoto osservatore, forse lo stesso committente dei "sacri" vasi (Fig. 3).

Per una puntuale descrizione iconografica del vaso nella complessità della sua combinazione,

tra artificio formale delle anse antropomorfe e pittura, le parole di Moretti riassumono ancora una volta l'eccezionalità dell'opera: "il secondo vaso raffigura, sul lato policromo il *Martirio di San Bartolomeo*, accompagnato dall'iscrizione *DIVI BARTHOLOMAEI MARTYRIUM*. La composizione sembra ispirata (ma il confronto mostra solo alcuni punti di affinità) a un celebre dipinto di Jusepe de Ribera (1591-1652) conservato presso la Collegiata di Osuna, di cui lo stesso artista realizzò a Napoli un'incisione nel 1624. Il lato monocromo presenta, appunto, la *Sepoltura di Cristo* con la scritta *MORTEM NOSTRA MORIENDO DESTROY[IT]*, sentenza tratta dal *Prefatio I* del tempo di Pasqua, anch'essa riconducibile alle traduzioni a stampa di Philippe Thomassin (1590 ca.) o di Egidius Sadeler (1595 ca.)."

Proprio a quest'ultimo incisore fiammingo si deve una delle più importanti traduzioni grafiche dell'opera senigalliese di Federico Barocci, come testimonia l'esemplare proveniente dal Fondo Ubaldini delle collezioni comunali di Urbania<sup>14</sup> dove si conservano fogli incisi utilizzati da ceramisti urbaniesi<sup>15</sup> (Fig. 4). L'importante opera

13 Claudio Paolinelli, *Maioliche "bestiali". Piccola scultura ceramica a Urbino tra XVI e XVII secolo*, in: *Gli animali e la caccia nell'immaginario di Francesco Maria II della Rovere*, a cura di Massimo Moretti, Roma, 2023, pp. 265-270.

14 Alice Lombardelli, *Disegni di Federico Barocci nella collezione Ubaldini di Urbania. La nascita di un Museo e di una Biblioteca Pubblica*, in: *Disegni di Federico Barocci nella Collezione Ubaldini di Urbania*, a cura di Alice Lombardelli, Urbino, 2025, pp. 15-29, *speciatim* p. 25.

15 Ad esempio dal Fondo Ubaldini provengono le incisioni che hanno permesso al maiolicaro Francesco



Fig. 4

Aegidius Sadeler, *Trasporto di Cristo al Sepolcro*, da Federico Barocci, acquaforte, 1595 ca. Comune di Urbania Palazzo Ducale Biblioteca, Museo Civico e Archivio Storico, foto: De Luca & De Luca fotografi.



grafica era nota anche a Karel van Mander (1548-1606), pittore, poeta e teorico fiammingo che nel 1604 licenziò il suo celebre *Schilder-Boeck*, una raccolta di vite di artisti olandesi, fiamminghi e italiani tra i quali figura anche Federico Barocci; l'autore ricorda "una bellissima e ben composta Deposizione" evidenziando come "Barocci è sempre stato molto fluido nella sua pittura, animando gli elementi con tanta grazia da non lasciar nemmeno i bordi delle stoffe poggianti sul suolo privi di movimento ma animandoli anche sul terreno"<sup>16</sup>. Questa inedita osservazione riportata alla critica italiana grazie a Luca Baroni, torna utile per



evidenziare come anche nella traduzione ceramica del *Trasporto di Cristo*, i panneggi abbiano contribuito all'andamento generale della scena adattata perfettamente alla superficie convessa del vaso, svelando quasi involontariamente i tratti inquietanti di un teschio tra le pieghe e i rigonfiamenti della veste del giovane Giovanni Evangelista<sup>17</sup> (Fig. 5).

Il vaso rombaldoniano resta sicuramente la traduzione in maiolica "più eclatante" dell'opera pittorica baroccesca voluta per Senigallia anche per tutte quelle connessioni territoriali che esprime e che lo rendono così affascinante oltre l'aspetto strettamente ceramico, evocando anche l'arte di plasticatori come Amantini e Brandani<sup>18</sup>. Tuttavia in questa occasione si rende nota un'altra opera ceramica, monumentale per dimensioni e straordinaria per la tersa e raffinata stesura pittorica realizzata nella Real Fabbrica di maiolica e porcellana di Alcòra in Spagna nel secondo quarto del XVIII secolo (Fig. 6).

Fig. 5

*Trasporto di Cristo al Sepolcro*, particolare, vaso istoriato, Urbania, Ippolito Rombaldoni (attr.), maiolica, h. 81 cm, 1670 ca. Comune di Urbania Palazzo Ducale Biblioteca, Museo Civico e Archivio Storico.

Maria Doix, fiammingo d'origine ma durantino d'adozione, di realizzare nel 1767 due splendide anfore istoriate; Cfr. Raimondo Rossi, *Due anfore per il figliuol prodigo. Acquisizioni recenti del Museo Arcidocesano di Urbania*, in: *Scritti e opere in onore di padre Stefano Troiani*, a cura di Galliano Crinella, Urbino, 2007, pp. 579-587.

<sup>16</sup> Luca Baroni, *Dal Belgio all'Appennino: La vita di Federico Barocci (1604) di Karel van Mander*, in: Luca Baroni, *Rembrandt e Barocci. Scritti sull'incisione*, Calcinelli, 2025, pp. 53-69. Ringrazio Luca Baroni che ha voluto condividere con chi scrive alcune considerazioni sulla fortuna dell'opera baroccesca attraverso l'incisione.

<sup>17</sup> Si deve la felice intuizione ad Alice Lombardelli Direttrice del Museo Civico di Urbania che ringrazio anche per aver messo a disposizione le immagini dei vasi rombaldoniani in un costante rapporto di proficuo confronto.

<sup>18</sup> Sullo stretto rapporto tra pittori, ceramisti e plasticatori urbinati si veda ad esempio il caso del soffitto urbinato Aquilini-Corboli; cfr. Claudio Paolinelli, *L'Aquila e la Quercia. Maioliche al Palazzo Ducale di Urbino*, in: Timothy Wilson, Claudio Paolinelli, *Raphael ware. I colori del Rinascimento*, Torino, 2019, pp. 12-36, nota 122.



Fig. 6

*Trasporto di Cristo al Sepolcro*, Real Fabbrica di maiolica e porcellana di Alcòra (Spagna), 1727-1733 ca., 80,2x68,7 cm, Barcellona, Museo del Design.



La storia della manifattura ha inizio nel 1727 quando don Pedro di Alcantara conte di Aranda fonda la Real Fabbrica di maiolica e porcellana nel suo dominio di Alcora (Castellon), che sin da subito caratterizza la sua produzione con stoviglie ornamentali per la nobiltà e la borghesia spagnola. In poco tempo il prestigio della manifattura raggiunse anche gli altri paesi europei andando ad intercettare i mercati stranieri tra cui quello prospero dell'Italia meridionale che vantava rapporti secolari con la Spagna. La produzione si distinse in quattro fasi a seconda delle diverse direzioni artistiche e mode dell'epoca<sup>19</sup>: il primo periodo (1727-1749) vide la produzione di ceramiche barocche dalle tonalità azzurre influenzate dallo stile francese; il secondo periodo (1749-1798) seguendo gli stilemi rococò evidenziò cromatismi accesi con richiami alle coeve produzioni italiane; il terzo periodo (1798-1858) secondo le tendenze europee dello stile "impero" si caratterizzò per forme più sobrie ma con l'aggiunta di riflessi dorati; il quarto periodo (1858-1895) vide una sostanziale reiterazione di forme e decori del periodo barocco con una evidente perdita di qualità pittorica e materica.

La targa che si presenta in questa occasione, realizzata in monocromia azzurra, sembra dialogare per le cromie con il vaso urbaniese se non fosse che è stata concepita come un vero e proprio quadro con tanto di fastosa cornice policroma. Edita per la prima volta nel 1945 quando si trovava presso la prestigiosa collezione Güell di Barcellona<sup>20</sup>, venne poi acquistata dal Museo cittadino nel 1965 senza però ad oggi riconoscerne il modello iconografico indicato genericamente nelle schede inventariali come derivante da "un gravat de l'epoca". Considerata comunque uno dei capolavori del primissimo periodo della fabbrica di Alcora, "hermoso ejemplar de esta clase, per sus dimensiones y perfección de pasta, colorido y barniz", quando pubblicata fu inserita giustamente tra le targhe devozionali "de influencia italiana". Di particolare interesse è la provenienza della targa che venne realizzata per adornare una edicola nel giardino noto come "Desert de les Palmes" del Convento dei Carmelitani Scalzi di Benicassim, piccolo centro nella provincia di Castellon nel golfo di Valencia. Il monastero originario fu costruito tra il 1697 e il 1733 ma abbattuto nel 1783 per essere poi ricostruito più grande a poca distanza con strutture più articolate e portate a termine solo nel 1791. La targa faceva parte di una serie di sette pannelli inseriti in relative edicole, erette per adornare il giardino del convento e ricordare i "Siete dolores de la Virgen", in rapporto ad un'altra serie di sette targhe con immagini sacre atte ad evocare le così dette "potestades celestes" per ogni giorno della settimana.

A testimoniare come i modelli incisori italiani abbiano influenzato la produzione di

19 Maria Antonia Casanovas, *El esplendor de Alcora. Cerámica española del siglo XVIII*, in "CeramicAntica", V, n. 10, pp. 27-30.

20 Manuel Escrivà de Romani, *Historia de la cerámica de Alcora*, Madrid, 1945, p. 77, laminas XXXVII. Ringrazio Isabel Fernández del Moral e Patricia Paltimira Avalos del Museo del Design di Barcellona per avermi fornito l'immagine a colori della targa.

Alcora, specie nella realizzazione di grandi pannelli, si ricorda una targa in maiolica conservata al Museo Nazionale della ceramica di Sevres<sup>21</sup>, raffigurante Mercurio a personificare il mese di "Agosto" tratto dalla figura dell'ignudo michelangiolesco che appare nella volta della Cappella Sistina sopra al profeta Geremia, probabilmente tramite un'incisione di Adamo Scultori. Si evidenzia quindi come le "invenzioni" cinquecentesche dei grandi maestri italiani servissero ancora da modello nel corso del XVIII secolo in Spagna per la produzione di ceramiche istoriate sulla scia di un rapporto artistico tra le due terre ben noto. Un rapporto che certamente si consolidò anche grazie ai contatti tra la corte ducale urbinata e la corte madrilenia dove "a partire dalla metà degli anni Ottanta l'autore più richiesto era Federico Barocci"<sup>22</sup> e per cui Francesco Maria, investito della prestigiosa onorificenza del *Toson d'oro* nel 1585, inviò la tela con la *Vocazione di S. Andrea* oggi all'Escorial. Del resto la fama di Barocci aveva "oramai largamente superato i confini nazionali, sancendo una competizione di prestigio e status tra i potenti d'Europa per aggiudicarsi i suoi servizi e rendendo sempre più difficile, per committenti meno che eccellenti, ottenere un quadro di sua mano"<sup>23</sup>.



Fig. 7

*San Francesco che riceve le stimmate*, piatto in maiolica, bottega di Castelli d'Abruzzo, prima metà del XVIII sec., Ø 18 cm, collezione privata.

A chiusura di questa breve nota, si rende noto un inedito piatto realizzato a Castelli d'Abruzzo<sup>24</sup> a metà Settecento e raffigurante *San Francesco che riceve le stimmate*<sup>25</sup> tratto dall'omonima invenzione baroccesca (Fig. 7), per evidenziare come il segno dell'artista urbinata continuò a protrarsi nel tempo sul supporto ceramico, regalandoci preziose maioliche che hanno contribuito ad eternare con i loro vividi colori il nome di Federico Barocci.

21 Paola Roseo, Guido Farris, *Un ignudo della Sistina. Su una targa in maiolica della manifattura castigliana di Alcora*, in: "CeramicAntica", a. XVI, n. 2, 2006, pp. 38-40.

22 Massimo Moretti, *La Spagna a Urbino e Urbino in Spagna durante il governo di Francesco Maria II. Un riepilogo e nuove considerazioni*, in: "Accademia Raffaello. Atti e Studi", II, 2012, I-II, 2013, pp. 1-38.

23 Luca Baroni, *Federico Barocci in Portogallo (con un ricordo di Rudolf Heinrich Krommes)*, in: "Bollettino d'Arte", n. 50, a. CVI, serie VII, 2021, pp. 51-70.

24 Si ricorda che ad Urbino nei primissimi anni del Settecento lavorarono i maiolicari abruzzesi Carlo Antonio Grue e il figlio Francesco Antonio Saverio; cfr. Fernando Filippini, *Souvenir d'Arcadia. Ispirazione letteraria, classicismo e nuovi modelli per le arti decorative alla corte di Clemente XI*, Torino, 2020, pp. 81-83.

25 *Gioielli e orologi, porcellane e maioliche argenti, icone e oggetti d'arte russa*, Wannenes, Asta Genova, 18 novembre 2013, p. 16, lotto 9.