

Di “quel carattere Raffaellesco” nelle maioliche del ducato di Urbino

Claudio Paolinelli

Illustri studiosi e ceramologi si sono interrogati a ragione sul fatto di un possibile rapporto privilegiato di Raffaello con la produzione istoriata del Ducato di Urbino. Giancarlo Polidori in una relazione tenuta per l'Istituto Marchigiano di Scienze ed Arti nel 1935, forse a sostegno di una comune “marchigianità” di origine, oltre a ricordare che la “supremazia” della “scuola urbinata è in buona parte dovuta al Genio locale”, si interroga sulla “coincidenza fortuita o rispondenza perfetta fra l'Artista sovrano e gli artefici maiolicari della stessa terra” dove le botteghe maiolicare produssero “le più perfette estricazioni di questa collaborazione eccezionalissima [...] chiamate ad ‘istorie’ e ad ‘istoriati’”¹. Se le parole del Polidori avevano ragion d'essere, in un periodo in cui l'esaltazione di Raffaello quale “Genio universale, vanto e gloria perenne di Urbino, delle Marche, della nostra Italia”² poteva avere anche motivazioni estranee al mondo della ceramica, le parole dell'emerito direttore del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, Giuseppe Liverani, ritorneranno dopo oltre trent'anni sull'annoso problema: “Può anche apparire naturale il fatto che, fra i maiolicari, quelli che meno gli hanno resistito [a Raffaello] nel tempo siano stati i maestri delle botteghe marchigiano-urbinati, della terra dalla quale Raffaello stesso emana”. Inoltre, mettendo a confronto l'opera del maiolicaro Nicola da Urbino con i modelli raffaelleschi, Liverani dovette nuovamente interrogarsi sul “misterioso influsso dei comuni luoghi di origine”³, asserendo infine che “il contributo di Raffaello all'arte della maiolica non può essere stato che un contributo riflesso, cioè un contributo di stile, di gusto, di modi, di equilibrio, [...] di fantasie, di forme, attraverso la divulgazione delle sue opere compiuta in modo così ampio dagli incisori Marcantonio Raimondi e la sua scuola”⁴.

Pur essendo l'opera di Raffaello fonte di ispirazione e motivo di orgoglio locale per gli artisti e gli artigiani della sua città natale, non può motivarsi con “i comuni luoghi di origine” la grande fortuna dell'istoriato metaurense⁵ che invece si deve imputare alla circolazione di numerosi disegni e stampe nelle botteghe ceramiche del ducato di Urbino.

L'erudito pesarese Giambattista Passeri nella sua celebre *Istoria delle pitture in majolica* riporta con molta attenzione i criteri con i quali si diffusero i modelli per l'istoriato, soffermandosi in particolare sull'apporto della corte ducale: “Guidobaldo dunque fatta raccolta grande di tutte le bozze di Raffaele, e de' suoi scolari, quante più ne poté avere, le propose per modelli agli artefici del-

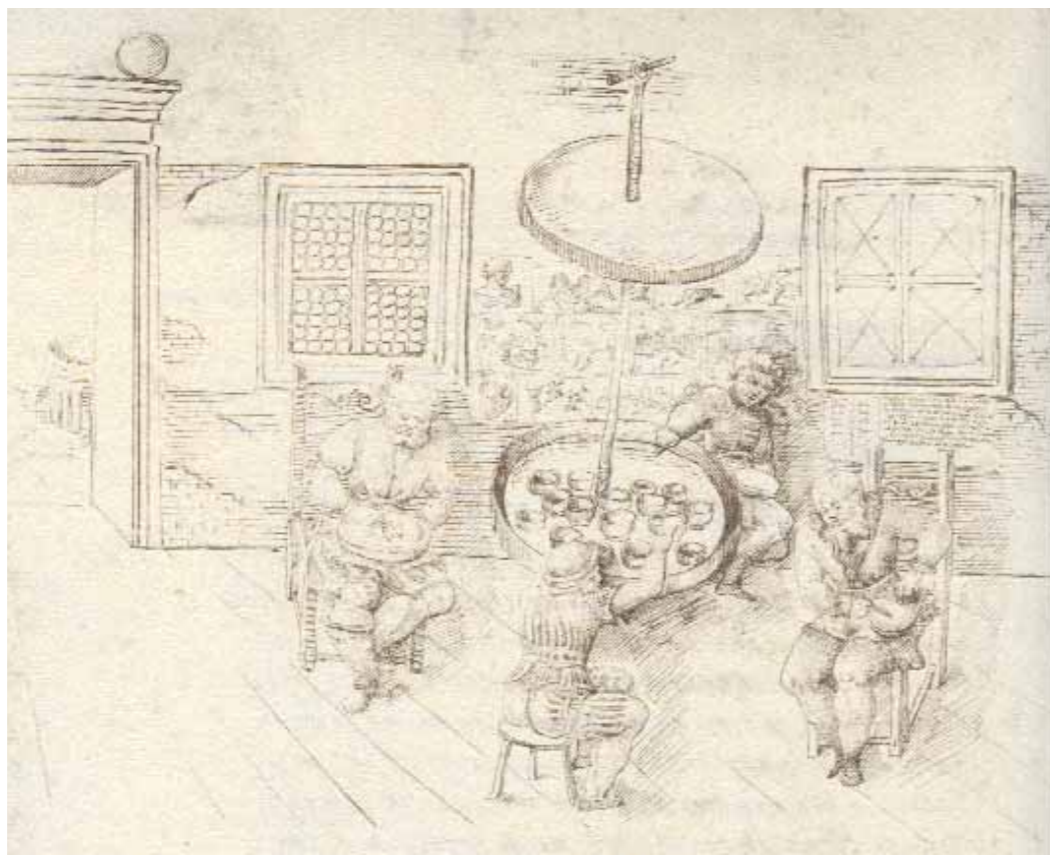
le sue officine, ed a quelle in ispecie, che lavoravano per suo conto, nelle quali avea uomini abilissimi per ricopiarle. [...] Ecco dunque la ragione del bell'equivoco, che le vaserie Metaurensi fosser dipinte da Raffaele, [...] ma si lavorò tanto sulle sue carte, che nelle nostre Majoliche dà subito negli occhi quel carattere Raffaellesco”⁶. Anche se gli scritti del Passeri, contribuirono a screditare l'opinione comune di un coinvolgimento diretto di Raffaello nella realizzazione delle pitture su maiolica⁷, in numerosi documenti e inventari di collezioni del XVIII e XIX secolo alcune maioliche venivano indicate ancora come “della scola di Raffaele”⁸. Un caso singolare è dato dalla testimonianza del viaggiatore inglese Richard Lassels, che a metà del XVII secolo, in visita a Loreto⁹, scrisse in merito alle ceramiche istoriate della Spezieria della Santa Casa “che furono dipinte dalla mano di Raffaello da Urbino, e sono per questo giudicate dai virtuosi di valore singolare”¹⁰. Infatti, in Inghilterra nel corso del Settecento, con il crescente interesse mostrato dai collezionisti per le maioliche rinascimentali italiane, si diffuse l'appellativo di *Raphael Ware* a indicare le ceramiche ritenute dipinte dalla mano di Raffaello, aumentandone di conseguenza il prestigio e il commercio che ne determinò la dispersione verso le principali collezioni pubbliche e private d'oltralpe¹¹. La maiolica istoriata catalizzò quindi l'attenzione di numerosi cultori del Rinascimento italiano che apprezzarono oltre all'aspetto artistico del manufatto ceramico, sospeso tra alchimia degli elementi e perfezione estetica, anche le numerose implicazioni di carattere allegorico espresse dalle “istorie”, di cui il noto ceramologo faentino Gaetano Ballardini delineò i tratti peculiari nel suo *Corpus della maiolica italiana*: “È il rapido diffondersi di quegli ‘istoriati’ dove il paganesimo umanistico si alterna alla spiritualità dei temi biblici e alle immagini della fede; dove l'erudizione del cliente soccorre l'inventiva del maestro; dove lo studio del corpo, del pannello, della composizione ormai più intensamente influenzata dalle stampe che dalle xilografie ed anche dalle opere pittoriche (Raffaello più assai di ogni altro ne diverrà l'ispiratore) trova la sua maggiore applicazione in una tavolozza sbalorditiva di toni e risultati, in una sicurezza di tocco, in una abilità di passaggi, in una nettezza d'espressione del colore non più raggiunta. [...] Questi ‘istoriati’ condotti sull'insegnamento faentino e su quello dei pittori durantini [...] sfoceranno poi nella grande e sontuosa scuola metaurense. Avendo a centro l'alta capitale dei Montefeltro – Della Rovere e propaggine a Pesaro, che vantava già un'antica tradizione, essa risentirà delle opime protezioni della Corte di quel Ducato e dei generosi suggerimenti dei dotti che vi hanno raduno e per una generazione – dal 1530 al 1560 – farà quasi tutta l'Italia, può dirsi, una sua provincia”¹². Così, se a ragione si può affermare che l'incontro e l'assimilazione raffaelleschi sono avvenuti precocemente e quasi naturalmente nella terra d'Urbino, non bisogna dimenticare che l'approccio alle figurazioni raffaellesche è avvenuto gradatamente attraverso la mediazione di precedenti modelli xilografici a corredo di molte edizioni a stampa sacre e profane¹³. Inoltre, resta da evidenziare come la fortuna di Urbino e del suo ducato, quale centro irradiatore di un'arte eccelsa che ha recepito il sistema figurativo raffaellesco ben oltre la semplice trasposizione e mediazione di immagini¹⁴, nasca anche da una cultura pittorica locale che ha ispirato e coadiuvato lo sviluppo di una fervente attività figurina. Ad esempio l'opera di artisti urbinati e di ambito metaurense, quali Timoteo Viti¹⁵, Raffaellino del Colle¹⁶ e Girolamo Genga¹⁷, trova riscontro in alcune significative maioliche degli anni trenta del Cinquecento.

Di seguito, analizzando per sommi capi i principali centri di produzione ceramica ed evidenziando l'opera di alcuni artisti, si cercherà di delineare l'apporto dell'opera di Raffaello nei confronti delle produzioni ceramiche del ducato di Urbino portando ad esempio alcune maioliche presenti in mostra¹⁸.

Le botteghe maiolicare di Urbino e Casteldurante accolsero precocemente la cultura figurativa raffaellesca diffusa dalla stampa specie raimondiana, basata sulle “bozze” del Maestro. Alcuni soggetti pur avendo avuto maggior fortuna, furono elaborati in modo sempre diverso evitando una ripresa calligrafica dei modelli incisori, come dimostra l'opera del maiolicaro Nicola di Gabriele Sbraghe¹⁹, noto come Nicola da Urbino. L'approccio al modello raffaellesco di questo artista, definito il “Raffaello della maiolica”²⁰, è equilibrato tra interpretazione incisoria e originalità della creazione, che sovente, come sottolinea Lorenza Mochi Onori, viene arricchita da “elementi architettonici e paesaggistici quali edifici, alberi e rocce” che permettono “di adeguare lo spazio pittorico alla forma obbligata del pezzo ceramico”²¹.

Della cospicua produzione²² di Nicola si conoscono solo cinque opere firmate che presentano in gran parte richiami raffaelleschi. L'esempio datato più antico è dato dalla coppa del 1521, oggi conservata al museo dell'Hermitage di San Pietroburgo²³, raffigurante un imperatore seduto in trono, da riferirsi con molta probabilità a un brano di affresco di Raffaello realizzato per la stanza vaticana detta dell'Incendio, tradotto poi da Marcantonio Raimondi²⁴. Delle altre opere che

1. Disegno di Cipriano Piccolpasso con maiolicari al lavoro. Alla parete sono appesi disegni, incisioni o pagine di libri utilizzate come modelli. Il disegno illustra il trattato *Li tre libri dell'arte del vasaio*, del 1557 circa, conservato al Victoria and Albert Museum di Londra. L'immagine è tratta da C. Fiocco, G. Gherardi, *Li tre libri dell'arte del vasaio di Cipriano Piccolpasso: nei quai si tratta non solo la pratica ma brevemente tutti gli secreti di essa cosa che per sino aldi d'oggi è stata sempre tenuta ascosta del cavalier Cipriano Piccolpasso durantino*, facsimile del manoscritto di Cipriano Piccolpasso, Vendin-le-Vieil 2007.



recano sul retro il singolare monogramma o il nome di Nicola²⁵, solo il grande piatto con raffigurato il *Martirio di santa Cecilia*²⁶ (fig. 2) conservato al Museo Nazionale del Bargello ha ben indicato anche il luogo di esecuzione della maiolica: “in botega de guido²⁷ da castello durante/ In Urbino 1528” (cat. 4).

Molte delle opere di Nicola da Urbino sono caratterizzate dalla spazialità della composizione pittorica spesso scandita da architetture, quali ad esempio colonne, templi e torri, che oltre a suggerire un carattere simbolico, riflettono l'attenzione e la volontà di recuperare le radici culturali ed artistiche del mondo classico²⁸. Così, l'abilità nel rendere lo spazio realmente profondo all'interno della circolarità della maiolica la si ritrova in un piatto, attribuibile alla sua mano, eccezionalmente esposto in questa occasione e raffigurante *Luccisione di Achille*²⁹ (cat. 1). Questo soggetto, ebbe una considerevole fortuna nella produzione artistica³⁰ e soprattutto ceramica³¹ del ducato di Urbino, emblematico episodio della *historia troiana*, legato all'epica dinastica dei duchi Della Rovere³². In questo straordinario brano pittorico su maiolica si evidenzia in modo palese il rapporto della bottega di Nicola con Raffaello, in quanto la figura virile nuda inserita sulla sinistra della scena, ripropone un disegno del pittore urbinato, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, proveniente dalla raccolta Viti-Antaldi³³. È suggestivo ma plausibile credere che il disegno di Raffaello, o una sua copia, sia passato al Viti e da lui alla bottega di Nicola³⁴.

Si conoscono a oggi solo pochi casi in cui è da considerare una possibile visione diretta da parte di Nicola di alcuni disegni raffaelleschi, derivati dalle Logge Vaticane, in quanto non sono ancora note fonti incisive anteriori alla realizzazione di alcune sue maioliche: il piatto del Louvre con *Isacco e Rebecca osservati da Abimelech*³⁵ del servizio Este-Gonzaga, il piatto in collezione privata tedesca con *Abramo che riceve il vino da Melchisedeck*³⁶, il piatto con *Adamo ed Eva* del servizio Valenti Gambarà del Castello Sforzesco di Milano³⁷ (cat. 2) e la targa dei Musei Civici di Pavia con *l'Ultima Cena*³⁸ (cat. 3). Come suggerisce Timothy Wilson, si può ipotizzare che alcuni disegni delle Logge giunsero a Urbino attraverso Giulio Romano che, nell'ottobre 1524, lasciò Roma per Mantova, probabilmente in compagnia del diplomatico e letterato Baldassarre Castiglione. In effetti, solo dopo un mese circa da quella data, fu inviato a Mantova il servizio Este-Gonzaga di Nicola, ordinato dalla duchessa di Urbino Eleonora Della Rovere per la madre Isabella d'Este. Il piatto delle collezioni parigine con *Isacco e Rebecca osservati da Abimelech* risulta essere estraneo all'impianto iconografico del servizio che presenta per lo più temi classici, così è plausibile credere che questo soggetto raffaellesco sia “il frutto di una scelta tarda, dovuta alla disponibilità di un nuovo



2. Nicola da Urbino, *Martirio di santa Cecilia* (retro), Urbino 1528, Firenze Museo Nazionale del Bargello.

disegno”³⁹. Oltre al noto maiolicaro Nicola da Urbino, c'erano altri ceramisti operanti nella città ducale di cui si conoscono le vicende di bottega attraverso i documenti o di cui restano opere siglate o firmate, ma sicuramente la personalità che si distinse maggiormente per aver accolto il verbo raffaellesco e aver interpretato in modo originale la dilagante propagazione grafica raimondiana, fu Francesco Xanto Avelli da Rovigo⁴⁰. Questo artista poliedrico, decoratore di maioliche tra i più raffinati del panorama ceramico italiano, era un uomo colto, legato allo stesso duca di Urbino Francesco Maria Della Rovere, al quale dedicò anche un'opera in versi. Sul retro delle sue opere spesso sono presenti citazioni letterarie, l'anno di esecuzione e la sua sigla⁴¹, ma a caratterizzarlo maggiormente è uno stile elegante che sa utilizzare i modelli incisorii con estrema libertà, componendo veri e propri collage modulati opportunamente a seconda del contesto iconografico da rappresentare come dimostra il piatto del servizio Pucci in mostra (cat. 11). Le originali composizioni dell'Avelli, che con maestria riesce a renderle sempre uniche e indipendenti dal modello, si caratterizzano per la tavolozza cromatica squillante esaltata dai contorni fortemente tracciati. Uno dei tanti modelli raffaelleschi di cui l'Avelli è debitore attraverso l'incisione raimondiana, come ricorda Carmen Ravanelli Guidotti, è la raffigurazione del *Parnaso* che “ha fornito ai pittori-maiolicari un infinito repertorio di figure da mutuare singolarmente e da collocare poi in figurazioni istoriate allestite secondo uno schema composito”⁴² (cat. 12).

Anche nella vicina Casteldurante, dai primi anni venti del Cinquecento, si formò un artista, importante nel panorama ceramico metaurense per aver trasfuso precocemente nella maiolica il repertorio figurativo di matrice raffaellesca, noto con l'appellativo di “Pittore in Castel Durante”. Figura ancora poco indagata ma dallo stile riconoscibile per la limpidezza della composizione e la purezza della gamma cromatica, questo pittore è stato così chiamato per aver segnato alcuni suoi lavori, datati dal 1524 al 1526, con la dicitura “In Castel Durante”. L'adesione ai modelli incisorii è caratterizzata da una personale sensibilità disegnativa che, anche se a volte mostra rigidità, con i toni freddi e luminosi riesce a creare un'atmosfera rarefatta, in grado di “levigare le figure e persino il paesaggio, sempre scandito e costruito per ordinate masse geometriche in un insieme ambientale in cui l'*istoria* assume toni cerebrali ma anche singolare coesistenza metafisica delle parti”⁴³. Le composizioni dell'anonimo pittore sono tratte principalmente dal mondo classico, ma anche da soggetti raffaelleschi di carattere religioso come dimostra la *Madonna col Bambino e san Giovannino* del Museo Statale d'Arte di Arezzo⁴⁴ (cat. 19) e la limpida composizione con *Sacra Famiglia e san Giovannino* della Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia⁴⁵ (cat. 24).

Il successo delle incisioni di riproduzione raffaellesca coinvolse in ugual misura le botteghe maiolicare di Gubbio già dagli anni venti, dove Mastro Giorgio Andreoli riuscì ad arricchire i complessi brani pittorici usciti dalla sua bottega e da quelle durantine e urbinati, con preziosi tocchi di lustro metallico, come dimostrano la coppa con *Giuda Taddeo* dei Musei Civici di Pesaro⁴⁶ (cat. 29) e il piatto con *Giuseppe e la moglie di Putifarre* del Petit Palais di Parigi⁴⁷ (cat. 30).

Anche a Pesaro, città di lunga tradizione ceramica, la stagione dell'istoriato sarà pervasa dalla lezione di Raffaello a iniziare dagli anni quaranta del Cinquecento, quando Guidubaldo II Della Rovere vi trasferirà stabilmente la corte. Di lì a poco la produzione di istoriati diverrà prerogativa della bottega di Girolamo e Giacomo Lanfranco dalle Gabicce⁴⁸, che dominerà la scena ceramica per circa trent'anni coadiuvata da una serie di artisti, spesso anonimi, di origine durantina e urbinata. La loro produzione si caratterizza per una trama disegnativa più incerta, testimoniando come già dalla metà del Cinquecento il rapporto, sia pure indiretto, della maiolica istoriata con l'immagine raffaellesca, si affievolisca restando “una sorta di richiamo iconico ad essa”⁴⁹.

¹ Polidori 1935, pp. 4-5.

² *Ibid.* p. 17.

³ *Ibid.* p. 63.

⁴ *Ibid.* p. 77.

⁵ Ringrazio sentitamente Timothy Wilson dell’Ashmolean Museum di Oxford per i preziosi suggerimenti e per avermi dato la possibilità di consultare i suoi appunti riguardanti lo sviluppo dell’istoriato urbinate e in particolare il rapporto con le fonti pittoriche e incisorie.

⁶ Passeri 1838, pp. 68-69.

⁷ Carlo Cesare Malvasia nel suo *Felsina Pittrice* del 1678 accostò il nome di Raffaello alla ceramica ma in modo del tutto dispregiativo, definendolo il “boccalajo urbinate”, evocando con quel termine non tanto un decoratore di maioliche istoriate, piuttosto un umile artigiano dedito alla produzione di ceramica d’uso. Cfr. Emiliani 2008, p. 245.

⁸ Morello, 1993, p. 237.

⁹ Cfr. Colapinto, Grimaldi, Bettini 1995.

¹⁰ Wilson 2007, p. 17.

¹¹ Cfr. Barucca 2005, p. 80.

¹² *Corpus della maiolica...*, 1933, p. 19.

¹³ Cfr. Ravanelli Guidotti 2006, p. 28. I modelli istoriati per la maiolica derivano in gran parte anche dalle vignette che illustrano le edizioni pregiate a stampa delle *Metamorfosi* di Ovidio, per i temi profani, le *Deche* di Tito Livio per la storia romana, gli *Emblemata*, la *Bibbia* per le scene sacre e le *Iconologie* per le allegorie.

¹⁴ Giuseppe Raffaelli, pur ricordandosi della nota di Vincenzo Vittoria che voleva Raffaello autore di un servizio per la duchessa di Urbino come testimoniava una lettera autografa, evidenzia come i “valenti allievi di que’sommi ne copiavano e ricopiavano a loro esercizio le bozze, le quali giravano per tutta la penisola”; cfr. Raffaelli 1846, pp. 18-19.

¹⁵ Se le suggestioni cromatiche e stilistiche del servizio Correr di Venezia, suggeriscono una certa vicinanza ai modi del pittore urbinate e di Giovanni Santi, un piatto di Francesco Xanto Avelli conservato al museo di Glasgow, propone la figura del beato Colombini realizzata da Timoteo Viti e dalla sua bottega per la tela della chiesa della Trinità dei Gesuiti di Urbino. Cfr. Cioci 1987, pp. 113-115; Mallet 2007, pp. 110-111.

¹⁶ Alcune maioliche durantine o urbinati riportano brani pittorici tratti da alcuni affreschi realizzati da Raffaellino del Colle per l’oratorio del Corpus Domini di Urbania. Cfr. Paolinelli 2008b.

¹⁷ Cfr. Wilson 1991. L’artista urbinate non fu certo estraneo alla progettazione di impianti decorativi che vedevano l’applicazione di maioliche come nella cappella Lombardini di Forlì; cfr. Paolinelli 2008a. Un affresco della sala dell’Elezione romana realizzato per il cantiere genghiano di Villa Imperiale a Pesaro, è stato ripreso in un piatto attribuito a Nicola da Urbino, oggi conservato nella Lehman

Collection del Metropolitan Museum di New York. Cfr. Cioci 2002. Il complesso programma iconografico degli affreschi di Villa Imperiale a Pesaro trova analogie anche con l’opera di Francesco Xanto Avelli. Cfr. Cioci 1987, pp. 208-235; *Il secolo d’oro...*, 2003, p. 69.

¹⁸ Ringrazio i collezionisti che hanno prestato le loro opere e Carola Fiocco e Gabriella Gherardi per alcune indicazioni bibliografiche e attributive.

¹⁹ Nicola, ricordato come “maestro” nel 1520, è documentato a Urbino fino al 1537-38; cfr. Negroni 1985.

²⁰ Wilson 1987, p. 44.

²¹ Mochi Onori 1984, pp. 139-140.

²² Ad esempio si assegnano a Nicola e alla sua bottega la *credenza* per Isabella d’Este Gonzaga, quella per la famiglia Calini di Brescia, e il servizio Gonzaga Paleologo, oltre alle diciassette maioliche del servizio Ridolfi conservato al Museo Correr di Venezia. Cfr. Wilson 2004.

²³ *Il secolo d’oro...*, 2003, p. 60.

²⁴ Cioci 2002, p. 72.

²⁵ Si ricordano inoltre il frammento centrale di un piatto conservato al Louvre con scena tratta dal *Parnaso* (Giacomotti 1974, p. 254), il piatto del British Museum di Londra con *Gli ateniesi che sacrificano alla dea Diana* (Wilson 1987, p. 50, n. 63; Thornton, Wilson 2009, pp. 243-245) e un piatto con *Storie di san Giuseppe* conservato nella chiesa di Santo Stefano a Novellara che evidenzia come Nicola operasse guardando più fonti incisorie o disegni ispirati a Raffaello e allievi (Palvarini Gobio Casali 1994).

²⁶ *Museo Nazionale di Firenze...*, 1971, n. 16.

²⁷ Guido Durantino, noto a Urbino dal 1519 al 1576, fu esponente di una delle principali botteghe di produzione di istoriato. Nella sua bottega si formarono esperti maiolicari che esportarono lo stile urbinate anche in altre regioni italiane. Dopo la metà del Cinquecento Guido assunse l’appellativo di Fontana che trasmise ai figli. Cfr. Fiocco, Gherardi 2004, p. 212.

²⁸ Cfr. Manara 2000, p. 87.

²⁹ Il piatto già nella raccolta Barlow, fu venduto ad un’asta di Christie’s a New York nel 1992; cfr. Mallet 2002. Oggi grazie alla cortesia di un collezionista che ringrazio sentitamente per la disponibilità mostrata, il piatto viene esposto per la prima volta in una mostra italiana.

³⁰ Cfr. Antonietti, Nardini 1995, p. 72. Il plasticatore Federico Brandani realizzò nel 1560 a palazzetto Baviera di Senigallia importanti decorazioni in stucco con scene legate al mito di Troia, tra le quali anche l’*Uccisione di Achille* e brani ispirati anche dalla tradizione raffaellesca come quello del *Giudizio di Paride*.

³¹ Per un’attenta analisi iconografica, i rapporti con i modelli incisori e i confronti con altre maioliche, cfr. Villa 2001. L’episodio dell’*Uccisione di Achille* fu un tema molto utilizzato nella produzione ceramica urbinate specie di Nicola. Restano alcune importi esempi nelle più prestigio-

se collezioni private e pubbliche del mondo: un piatto al Castello Sforzesco di Milano; un piatto del servizio Leonardi di Pesaro e una coppa al Musée National de La Renaissance di Ecouen (cfr. Wilson 2000b, Giacomotti 1974, n. 836); un piatto del servizio Calini di Brescia al Metropolitan Museum of Art di New York e un piatto in collezione privata (Cioci 1997, pp. 198-199); un piatto al Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo (cfr. Rasmussen 1984, pp. 171-173, n. 122); un piatto in collezione privata tedesca (Cfr. Hausmann 2002, pp. 174-176). È singolare poter riscontrare nell’ultima maiolica elencata una stringente somiglianza dell’imponente impianto architettonico in cui si svolge la scena con quello del piatto del Metropolitan Museum di New York già ricordato alla nota 18.

³² Cfr. Cioci 1997: “I piatti di Nicola con la morte di Achille si rivelano così una specie di scongiuro o di esorcismo contro i tanti nemici che affliggevano i Della Rovere”.

³³ Cfr. Baiardi 1996, p. XVIII, nota 40.

³⁴ È noto, secondo quanto ci tramanda il Vasari, come Raffaello si circondasse di artisti e di chi “lo avessi richiesto di qualche disegno che gli bisognasse, egli lasciava l’opera sua per sovvenirlo”. Cfr. Henry 2008a, p. 136. Un disegno di Raffaello o una sua copia, raffigurante la statua del *David* di Michelangelo fu utilizzato da un seguace di Nicola per illustrare la scena istoriata di un grande piatto conservato al British Museum di Londra. Cfr. Ames-Lewis 1988, p. 692: “It is likelier that the ceramicist had access to Raphael’s drawing itself, or possibly to a drawn copy of it. [...] it is possible that it reached Urbino in the hands of Timoteo Viti”.

Cfr. Thornton, Wilson 2009, pp. 246-249.

³⁵ Giacomotti 1974, pp. 249-250, n. 819.

³⁶ Mallet, Dreier 1998, n. 17.

³⁷ Wilson 2000c.

³⁸ Casati Migliorini 2003. Lo stesso soggetto è presente anche su una coppa del Kunstindustrimuseet di Copenhagen, attribuibile a Nicola e alla sua bottega.

³⁹ Wilson 2000c, p. 183. Timothy Wilson, con la sua riconosciuta perizia attributiva e d’indagine storico-critica, ha evidenziato i rapporti tra l’opera di Nicola e i disegni delle Logge Vaticane ricostruendo le vicende iconografiche del servizio Este-Gonzaga.

⁴⁰ Cfr. Mallet 2007.

⁴¹ Sani 2007.

⁴² Ravanelli Guidotti 1983b, p. 449.

⁴³ *Maioliche italiane*, 1992, p. 105.

⁴⁴ Fuchs 1993, p. 299, n. 205.

⁴⁵ *Le maioliche rinascimentali...*, 2007, pp. 208-210, n. 126.

⁴⁶ Cfr. Fiocco, Gherardi 2002, p. 63.

⁴⁷ *Forme e “diverse pitture”...*, 2006, pp. 86-87.

⁴⁸ Cfr. Bonali, Gresta 1987.

⁴⁹ Faietti 1983, p. 190.

L’eredità di Raffaello. Schede

Nicola da Urbino e collaboratore

1. Uccisione di Achille

Urbino, 1530 circa
Ø 28,5 cm
Collezione privata

Sullo smalto brillante di questo tondino è dipinto l'episodio dell'*Uccisione di Achille* per mano di Paride nel tempio di Apollo a Troia cui assistono da dietro le colonne il re Priamo e Polissena. Il *verso*, anepigrafo non presenta decorazioni. Sul *recto* la composizione sembra essere ispirata da alcune vignette xilografiche rappresentanti la *Morte di Achille* che illustrano le edizioni delle *Metamorfosi* ovidiane e, in particolare, quella *Vulgare* edita a Venezia nel 1497. La scena si caratterizza per la classica ambientazione architettonica resa sorprendentemente scenografica dalla griglia prospettica del pavimento che ne evidenzia l'ammatto-

nato. La maestria del maiolicaro nel riprodurre l'impianto prospettico è evidente in alcuni accorgimenti che riescono a ristabilire un equilibrio compositivo più adatto alla forma del piatto. Il pittore, facendo coincidere la cornice dell'arco centrale con lo spigolo del cavetto, ne amplifica la spazialità e riesce a ricordare le rette prospettiche dell'edificio alla morfologia curvilinea del supporto ceramico. La figura nuda di Paride, mutuata da un disegno originale di Raffaello, è resa con delicate tonalità grisaille e s'innesta sul fondale architettonico scandito da marcati scorci prospettici evidenziati da cromie contrastanti. Questa figura resta un unicum nel panorama ceramico rinascimentale e testimonia la circolazione di disegni di Raffaello nelle botteghe maiolicare urbinati. (C.P.)

Bibliografia: Villa 2001; Mallet 2002.



Nicola da Urbino

2. Adamo ed Eva al lavoro

Urbino, 1525 circa
Ø 27 cm
Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte di Arte Applicata, inv. 131

Sul *recto* del tondino è dipinto un paesaggio caratterizzato da masse rocciose, in cui si staglia, a sinistra, la figura di Eva seduta con un fuso in mano intenta a guardare i figli Caino e Abele, mentre a destra Adamo è intento nella semina. La scena è tratta dagli affreschi di Raffaello nelle Logge Vaticane. Al centro del cavetto campeggia lo stemma Valenti-Gambara sostenuto da putti alati. Il *verso* è privo di decorazioni e scritte. Il tondino venne realizzato da Nicola da Urbino intorno al 1525, forse in occasione della nascita del figlio di Valente Valenti Gonzaga di Mantova (1492-1531) e Violante Gambara di Brescia. Per l'attribuzione della maiolica sono evidenti le affinità stilistiche

con il servizio stemmato realizzato da Nicola e commissionato dalla duchessa di Urbino Eleonora Gonzaga nel 1524 per la madre Isabella d'Este. Poiché non è nota l'esistenza di alcuna incisione anteriore al piatto, si può supporre che Nicola, secondo quanto puntualmente riporta Timothy Wilson, abbia utilizzato modelli disegnativi.

A sostegno di quest'ultima ipotesi è da considerare che Giulio Romano, dopo aver collaborato alla decorazione delle Logge, in viaggio per Mantova, abbia sostato a Urbino in compagnia di Baldassarre Castiglione. In seguito ai recenti restauri condotti da Barbara Checcucci si è evidenziato che lungo le fratture presenti nella tesa, già consolidate con grappe metalliche, si è ricorsi all'inserimento di silicato di sodio in terza cottura per far meglio aderire le parti ed eliminare inestetismi. (C.P.)

Bibliografia: Wilson 2000c.



Nicola da Urbino

3. Ultima Cena

Urbino, 1530 circa
22,5 x 29 cm
Pavia, Musei Civici, inv. H46

La targa con l'*Ultima Cena* presenta una scena di notevole intensità espressiva e qualità pittorica, elementi che inducono ad ascrivere l'opera alla mano di Nicola da Urbino. L'uso particolare della gamma cromatica riesce a far risaltare sul fondale scuro privo di connotazioni architettoniche, le figure degli apostoli che si caratterizzano per la tensione espressiva dei volti.

La stessa scena, quasi sospesa in uno spazio metafisico, trova confronto con una coppa del Kunindustrimuseet di Copenaghen, sempre caratterizzata dalle tinte

forti e cangianti. Il soggetto rappresentato, di cui non si conosce a quelle date una mediazione incisoria, deriva direttamente dall'omonimo affresco delle Logge Vaticane di Raffaello. Se si esclude una visione diretta del ciclo d'affreschi del Vaticano da parte di Nicola, si potrebbe ipotizzare, come ricorda Timothy Wilson, la circolazione di disegni dalle Logge a opera di Giulio Romano che, nel 1524, in viaggio per Mantova si pensa abbia sostato a Urbino in compagnia di Baldassarre Castiglione. La targa presenta sul retro smaltato e privo di iscrizioni un sigillo in ceramica rossa riferibile a un'esportazione per vicende collezionistiche nel periodo di Francesco I d'Austria (1768-1835). (C.P.)

Bibliografia: Casati Migliorini 2003.



Nicola da Urbino

4. **Martirio di santa Cecilia**
Urbino, 1528
Ø 50 cm
Firenze, Museo Nazionale
del Bargello, inv. 16

Il grande piatto del Bargello può considerarsi uno dei capolavori della maiolica italiana e una delle opere più note del maestro Nicola da Urbino, che in questa unica occasione, oltre a firmarsi con un singolare monogramma in caratteri capitali, iscrive la legenda "Historia de sancta Cicilia la qualle/ e fata in botega de guido da castello durante/ In Urbino 1528". La scena, che trascrive puntualmente il modello raffaellesco

diffuso dal Raimondi, vede al centro di un ampio spazio delimitato da architetture, la santa nuda posta a bollire dentro un grande bacile, mentre sulla destra alcuni personaggi incedono mostrando le teste tagliate di Valeriano e Tiburzio da lei convertiti al cristianesimo. L'artista adatta sapientemente la composizione del *Martirio di santa Cecilia* alla circolarità del piatto, inserendo nel vuoto creato in primo piano alcuni gradini che creano profondità prospettica e introducono allo spazio della scena.
(C.P.)

Bibliografia: Museo Nazionale di Firenze..., 1971, n. 16; Ravanelli Guidotti 1983, pp. 464-465.



Nicola da Urbino

o
5. **Punizione di Elima
o Conversione di Sergio Paolo**
Urbino, 1525-1535 circa
Ø 43 cm
Milano, Castello Sforzesco, Civiche
Raccolte di Arte Applicata, inv. 124

Al centro del grande piatto con larga tesa è rappresentato Sergio Paolo assiso in trono che si volge verso Elima accecato, mentre sulla destra è la figura imponente di san Paolo. Il seggio poggia su di un podio in cui campeggia al centro l'iscrizione: ".L.SER-CIVS PAVLLVS./ ASIAE PROCC.S./ CHRISTI-NAM FIDEM./ AMPLECTITVR./ SAVLI PRE-DICATIONE." (L. Sergio Paolo, proconso-

le d'Asia, abbraccia la fede cristiana in virtù della predicazione di Saul). La scena si svolge all'interno di una complessa architettura che l'abilità del maiolicaro ha saputo trascrivere in modo preciso rispetto al modello incisorio, realizzato da Agostino Veneziano nel 1516 e derivato da un disegno di Raffaello realizzato per gli arazzi della cappella Sistina. Per adattare la complessa architettura alla forma circolare del piatto, il maiolicaro ha dovuto dilatare verticalmente la spazialità, dando maggior risalto al pavimento e aggiungendo la trabeazione sopra le arcate. Sul verso sette cerchi concentrici di color giallo.
(C.P.)

Bibliografia: Wilson 2000a.



Cerchia di Nicola da Urbino

6. **Cristo che porta la croce**
Urbino, 1525 circa
40 x 32,5 cm
Faenza, Museo Internazionale
delle Ceramiche, inv. 25021

Sulla targa è rappresentato Cristo caduto sotto il peso della croce in primo piano e la Vergine con le tre Marie sulla destra della scena. L'opera richiama fedelmente il modello incisorio di Agostino Veneziano e va posta in relazione con l'omonima opera pittorica di Raffaello. Al centro della scena, alle spalle del Cristo, il pittore inserisce la figura stante di un soldato ripresa dalla stampa raimondiana con il *Trionfo di Traiano* ispirato da un bassorilievo dell'Arco di Costantino. La targa si distingue per la gamma cromatica tenue e velata e tradisce l'intervento del maestro Nicola in alcuni particolari descrittivi, specie nel classicismo dei volti e nell'aerea apertura sul paesaggio.
(C.P.)

Bibliografia: La donazione Angiolo..., 1990, pp. 216-218.



7. Martirio di Santa Cecilia
Urbino, 1530 circa
Ø cm 26
Roma, Galleria Nazionale Palazzo
Barberini, inv. 235

La scena, che trascrive puntualmente, ma solo in parte il modello raffaellesco diffuso dal Raimondi, vede al centro la figura di santa Cecilia nuda e immersa in un calderone di olio bollente. Oltre ai due giovani intenti ad attizzare il fuoco, dal modello incisoria vengono mutate solo la figura di vecchio stante sulla sinistra e

il giovane boia che mostra la testa mozzata di un martire. A caratterizzare l'opera, oltre alla nitida e accesa tavolozza utilizzata dal pittore maiolicario, vicino ai modi di Francesco Xanto Avelli ma anche debitore degli insegnamenti di Nicola da Urbino, è l'inserimento dell'arco a lacunari sul retro della scena che sembra incorniciare il cruento avvenimento aprendo lo spazio verso un paesaggio arioso. (C.P.)

Bibliografia: Gaetano Ballardini e la ceramica, 2000, pp. 90-91, n. 32.



8. Vergine con Bambino e san Giovannino
Urbino, 1530-35 circa
17,2 x 17 cm
Faenza, Museo Internazionale
delle Ceramiche, inv. 24901

La targa raffigura in primo piano la Vergine con Bambino e san Giovannino, mentre in secondo piano sono delineate rocce e tronchi di alberi sinuosi. La mattonella presenta tre lati profilati di nero ed era probabilmente da inserire entro una cornice per esser esposta come una

tavola dipinta. Il soggetto è tratto dall'immagine raffaellesca di traduzione raimondiana nota come la *Madonna della palma*. Il pittore anonimo della targa, vicino ai modi di Francesco Xanto Avelli per le accese cromie, ma debitore a Nicola da Urbino per le composizioni paesaggistiche, omette la figura di sant'Anna e la palma di fondo per esigenze compositive. (C.P.)

Bibliografia: La donazione Angiolo..., 1990, pp. 242-243.



9. La Regina di Saba condotta da Salomone
Urbino, 1550 circa
Ø 27 cm
Collezione privata

La scena rappresentata è tratta da un'incisione raimondiana da Raffaello con *Marta conduce Maddalena al tempio*. In realtà in questo piatto le figure di Maria e Cristo impersonano, secondo la precisa indicazione sul retro, la regina di Saba e Salomone, ben ricono-



scibili per le teste coronate. In primo piano i gradini del tempio sono evidenziati da netti contrasti chiaroscurali, mentre sullo sfondo si staglia un tempio con timpano e colonne. Sulla sinistra della scena due edifici fortemente scorcianti accentuano la visione prospettica della rappresentazione. Al centro del verso si può leggere l'iscrizione a caratteri corsivi in tonalità blu: "La regina Sabba venne ad odi/ re la sapienza di Solomone". (C.P.)



"Pittore del Marsia di Milano"

10. Chiamata di san Pietro
Urbino, 1525-35 circa
Ø 26,5 cm
Brescia, Museo della città Santa
Giulia, inv. 34

Sul recto della coppa è rappresentata la *Chiamata di san Pietro*, secondo il testo evangelico, con la figura stante di Cristo in atto benedicente, rivolto verso il santo che a mani giunte tenta di scendere dall'imbarcazione che ospita altri tre apostoli.

La scena è ispirata da un disegno in rapporto con l'affresco situato sotto il *Giuramento di Leone III* nella stanza dell'Incendio e con il cartone de *La pesca mi-*

racolosa di Raffaello. Il disegno raffaellesco o una sua copia probabilmente fu noto all'artista biturgense Raffaellino del Colle che lo riprese per realizzare una scena della predella della pala di San Pietro a Sassoferato.

La coppa è da attribuire a un pittore denominato convenzionalmente "Pittore del Marsia di Milano", artista che si distingue per l'uso di una tavolozza limpida con tonalità decise e per le figure nitide, dimostrando di conoscere l'opera di Nicola da Urbino e di Francesco Xanto Avelli. (C.P.)

Bibliografia: Majoliche della più bella..., 2006, pp. 40-41; Paolinelli 2008b, pp. 299-300.



Francesco Xanto Avelli

11. **Piatto del servizio Pucci**
Urbino, 1532
Ø 19 cm
Faenza, Museo Internazionale
delle Ceramiche, inv. 24918

Il piatto fa parte di un servizio, di cui si conoscono trentasette esemplari, realizzato dall'Avelli per la famiglia fiorentina Pucci, tra il 1532 e il 1533, come dimostra lo stemma al centro del cavetto. Anche in questo caso sul *verso* si vedono tracciate in blu la data "1532" e la sigla dell'artista, "F.X.A.R./ i Urbino" da leggersi Francesco Xanto Avelli Rovigiese

in Urbino. Il tondino rappresenta un'allegoria dal significato incerto che abilmente Francesco Xanto Avelli ha realizzato inserendo varie figure mutate da diversi modelli incisorii. In particolare, la figura stante sulla sinistra è ripresa dall'incisione raimondiana del *Martirio di san Lorenzo* derivata da Baccio Bandinelli, mentre le figure dell'angelo che sorregge l'ombrellino al di sopra dello stemma e di Euterpe, musa della Musica, sono tratte dall'incisione del Raimondi derivata dal *Parnaso* di Raffaello. (C.P.)

Bibliografia: La donazione Angiolo..., 1990, pp. 241-242.



Francesco Xanto Avelli
e collaboratore

12. **Apollo e le muse su Parnaso**
Urbino, 1542
Ø 27,5 cm
Perugia, Fondazione Cassa di
Risparmio di Perugia, inv. 34

La coppa presenta sul *recto* una composizione derivata da un'incisione di Marcantonio Raimondi tratta da un disegno di Raffaello per l'affresco del *Parnaso* nelle Stanze Vaticane. Sul *verso*, in blu scuro, si può leggere: ".1542./ Il Sacro Apollo, e. le/ sorelle nove". Confrontando la coppa con altre opere di ugual soggetto e simili cro-

mie e scritte sul retro, si può attribuire la maiolica a Francesco Xanto Avelli e collaboratori. Questo artista, originario di Rovigo, fu tra i più prolifici nella produzione dell'istoriato urbinato tra il 1530 e il 1542 e seppe elaborare con suggestive trascrizioni scene anche molto complesse. In questo caso il pittore, tralasciando le figure di poeti antichi presenti nel modello incisorio, ha inserito il gruppo con Apollo e le Muse in un arioso contesto paesaggistico che occupa l'intera superficie della coppa. (C.P.)

Bibliografia: Wilson, Sani 2006, pp. 106-109.



Bottega urbinata, seguace dell'Avelli

13. **Apparizione di Dio a Isacco**
Urbino, 1540-50 circa
Ø 26 cm
Arezzo, Museo Statale d'Arte
Medioevale e Moderna,
collezione Fraternita dei Laici,
inv.14589

Il piatto riporta l'episodio di Dio che appare a Isacco dipinto da Raffaello nelle Logge Vaticane, mutuato da un'incisione di Marcantonio Raimondi. L'episodio biblico vede Dio Padre tra le nuvole mentre indica una città a Isacco che, stante al centro della scena, si appoggia a un bastone da viandante, men-



Bottega di Guido Durantino (attr.)

14. **Vulcano e Venere**
Urbino, 1535-40 circa
Ø 27,6 cm
Perugia, Fondazione Cassa
di Risparmio di Perugia, inv. 42

La scena rappresentata sul piatto mostra la figura centrale di Venere intenta a pettinarsi con l'aiuto di alcuni amorini, mentre Vulcano, identificato dall'incudine e dal martello della sua fucina, osserva la scena, tratta dall'incisione di Marco Dente con *Pan e Siringa*. Sulla destra del piatto compare lo stemma di Giacomo Nordi, vescovo di Urbino dal 1523 al 1540, al quale è da riferirsi la committen-

za di questo servizio di cui restano, in varie collezioni pubbliche e private, altri esemplari. Sul retro compare la scritta tracciata in blu: "d ulcano e venera". Il servizio presenta caratteristiche stilistiche che fanno assegnare l'esecuzione dei diversi brani pittorici, tratti sia dal Vecchio Testamento sia da storie ovidiane, a più artisti avvicinati ai modi della bottega di Guido Durantino, ma non per questo riferibili esplicitamente a quell'atelier, confermando la presenza a Urbino e in tutto il ducato, di pittori itineranti, spesso anonimi. (C.P.)

Tuttavia, anche se il disegno presenta alcune incertezze, il maiolicario dimostra di conoscere le composizioni di Francesco Xanto Avelli e i suoi accesi cromatismi. Sul *verso* al centro del piede, compare un singolare segno spiraliforme, forse da identificarsi con una sigla. (C.P.)

Bibliografia: Fuchs 1993, p. 210.



15. Incendio di Troia
Urbino, 1550 circa
Ø 46 cm
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 20

La scena riporta quasi fedelmente l'incisione attribuita a Marco Dente, tratta dall'affresco di Raffaello con l'*Incendio di Borgo* delle Stanze Vaticane. L'autore di questa importante maiolica ha saputo rendere con tonalità accese e un segno grafico sicuro l'intera composizione raffaellesca, adattando la scena alla

forma del piatto, con esiti notevoli, tipici degli istoriatori metaurensi del pieno Rinascimento. Gli adattamenti del complesso fondale architettonico sono compensati da una maggior spazialità in primo piano che dona maggior respiro all'intera composizione. Sul *verso* compare la legenda: "Lo incendio d Troja". (C.P.)

Bibliografia: Museo Nazionale di Firenze, 1971, n. 20; Ravanelli Guidotti 1983, pp. 471-472.



16. Predica di san Paolo agli ateniesi
Ducato di Urbino, seconda metà del XVI secolo
Ø 43 cm
Pesaro, Musei Civici, inv. 4153

L'iconografia della scena deriva da una stampa di Marcantonio Raimondi collegata a un cartone di Raffaello eseguito per uno degli arazzi vaticani. La trascrizione dal modello incisorio presenta alcune varianti, segno di un'autonomia designativa del pittore maiolicario che oltre ad aggiungere un albero sinuoso in lontananza e alcuni personaggi tra la folla, modifica il podio in primo piano per cercare di dilatare in verticale la spazialità. Così la precisa scansione marmo-

rea raimondiana viene trasformata in una griglia piastrellata, priva di prospettiva che sottolinea l'improvvisazione del disegno. La ricca cromia e la sapiente distribuzione dei toni chiaroscurali nell'articolata quinta architettonica avvicinano l'anonimo artista ai modi dell'istoriato urbinato della seconda metà del Cinquecento, anche se è da considerare, il carattere piuttosto "espressionista", tipico delle botteghe pesaresi coeve. Sul retro campeggia l'iscrizione: "La predicatione di S.to Paulo". (C.P.)

Bibliografia: Maioliche del Museo..., 1979, n. 24; Ravanelli Guidotti 1983, pp. 461; Gresta 1991.



17. Strage degli innocenti
Urbino, 1550 circa
Ø 27 cm
Urbino, Casa Natale di Raffaello, deposito collezione Paolo Volponi

La scena è tratta da una nota incisione raimondiana derivata da Raffaello, e rappresenta uno degli episodi più replicati sugli istoriati urbinati del Cinquecento. Rispetto al modello, la scena è stata semplificata eliminando alcuni personaggi e ampliando il paesaggio che assume maggior rilievo nella preci-

sa descrizione degli elementi. Originale è la soluzione adottata in primo piano in sostituzione del pavimento fortemente scorciato, che vede l'inserimento sul tappeto erboso di monoliti resi in modo prospettico per amplificare la spazialità verticale della composizione. Le cromie e l'impostazione narrativa equilibrata sembrano avvicinare l'autore dell'istoriato alla bottega urbinata dei Fontana. (C.P.)

Bibliografia: Gardelli 2003.



18. Sacrificio di Noè
Urbino, 1550 circa
Ø 29 cm
Modena, Galleria Estense, inv. 2000

La complessa scena rappresentata sulla crespina riporta la figura di Noè nell'atto di sacrificare un agnello, inserita al centro di un'ambientazione paesaggistica ricca di personaggi e animali. La composizione rimanda a un'incisione di Marco Dente tratta da un disegno di Raffaello realizzato per le Logge Vaticane. Le accese cromie, il modo singolare di tracciare i volti dei personaggi e i

particolari naturalistici che incorniciano il paesaggio, riconducono l'opera a una bottega urbinata della metà del Cinquecento non ancora identificata che si caratterizza anche per una vignettistica maniera descrittiva. Ne è un esempio l'inserimento del fumo che sale dal fuoco dell'altare, reso con sinuose pennellate, che si staglia nel cielo terso di fondo. Sul *verso* compare l'iscrizione: "Sachrefizio". (C.P.)

Bibliografia: Le ceramiche dei Duchi..., 2000, p. 131.



“Pittore in Castel Durante”

19. Madonna col Bambino e san Giovannino

Casteldurante, 1525
Ø 22 cm

Arezzo, Museo Statale d'Arte
Medioevale e Moderna, collezione
Fraternita dei Laici, inv. 14743

Nel *recto* della parte centrale della coppa è rappresentata la Madonna con il Bambino affiancata dal piccolo san Giovannino. L'iconografia è desunta dalla *Madonna Esterhazy* di Raffaello. Le figure si inseriscono in una complessa ambientazione architettonica caratterizzata da

una equilibrata scansione spaziale: due pilastri laterali con eleganti motivi a *candelabro*, la griglia prospettica del pavimento che dà profondità alla composizione e il telo verde che cela, suggerendolo, il fondale.

Il “Pittore in Castel Durante”, così chiamato convenzionalmente per questa stessa dicitura che appone su alcune sue maioliche assieme alla data di esecuzione, si caratterizza per una pittura dalle tonalità nitide e luminose ma anche per la rigidità delle linee. Sul retro compare la scritta: “1525 In castel durate”. (C.P.)

Bibliografia: Fuchs 1993, p. 229.



“Pittore in Castel Durante”

20. La Vergine piangente

Casteldurante, 1526
Ø 28 cm

Arezzo, Museo Statale d'Arte
Medioevale e Moderna, collezione
Fraternita dei Laici, inv. 14746

Il “Pittore in Castel Durante” rappresenta al centro della coppa una figura femminile seduta, sormontata da un angelo porta croce, da identificarsi con la Vergine che piange il destino del proprio figlio. La figura femminile è desunta da un'incisione raffaellesca di Marcantonio Raimondi. Sul fondo si apre un ampio paesaggio fluviale con città turrette e orizzonti montuosi dalle tinte tenui azzurre. L'intera composizione si caratterizza per la nitidezza del segno e per l'atmosfera rarefatta, tipica connotazione stilistica dell'anonimo artista che sigla le sue opere sul retro, come in questo caso, “1526/ In castel/ durante”. (C.P.)



Bibliografia: Fuchs 1993, p. 230.



“Pittore in Castel Durante”

21. Susanna e i vecchioni

Castel Durante, 1525 circa
Ø 28,5 cm

Siena, Palazzo Chigi Saracini,
inv. 131

La scena raffigura *Susanna al bagno* osservata da due anziani nascosti dietro un albero che partisce la composizione. La figura nuda di Susanna è immersa in un corso d'acqua protetto da un alto muro che cela in parte un arioso paesaggio caratterizzato da rupi e quinte arboree. La fonte iconografica dei due “vecchioni” è



dedotta dal *Parnaso*, mediato da una stampa del Raimondi, mentre la figura di Susanna potrebbe essere tratta da un disegno raffaellesco poi confluito in una composizione incisa dal Bonasone. La coppa, pur non avendo indicazioni scritte, è da attribuirsi al “Pittore in Castel Durante” in quanto l'artista si distingue per i colori tersi del paesaggio e per gli incarnati realizzati con mezze tinte quasi dorate, elementi questi che rendono la composizione di una finezza unica. (C.P.)

Bibliografia: *Maioliche italiane...*, 1992, pp. 103-105.



“Pittore in Castel Durante”

22. Adamo ed Eva

Casteldurante, 1525 circa
Ø 29 cm

Siena, Palazzo Chigi Saracini,
inv. 187

Al centro della coppa sono rappresentati Eva, accanto all'albero della tentazione sul quale si annoda un serpente antropomorfo, e Adamo stante vicino a una rupe erbosa. L'iconografia è tratta da modelli grafici raimondiani di invenzione raffaellesca: Eva è ripresa dalla figura laureata nuda e seduta presente nella stampa del *Giudizio di Paride*, Adamo è ri-

preso dalla figura di *Apollo* della stanza della Segnatura in Vaticano, cui è stata sostituita la lira con la mela del peccato. Questa coppa risulta essere uno degli esempi più raffinati del primo istoriato durantino, per i toni cromatici delicati e nitidi, realizzato dal “Pittore in Castel Durante”, uno dei maestri maiolicari più precocemente aderenti al raffaellismo su maiolica. Di particolare suggestione risultano i corpi nudi dei protagonisti della scena che sembrano esser levigati da delicate lumeggiature dorate. (C.P.)

Bibliografia: *Maioliche italiane...*, 1992, pp. 98-103.



“Pittore in Castel Durante” (attr.)

23. Entello e Darete
Casteldurante, 1520-1530 circa
Ø 27,8 cm
Perugia, Fondazione Cassa
di Risparmio di Perugia, inv. 32

La scena rappresentata nella coppa deriva da un'incisione di Marco Dente con *Entello e Darete* ritratti durante un incontro di pugilato secondo il racconto virgiliano che narra delle festività sportive organizzate da Enea in Sicilia per ricordare l'anniversario della morte del padre Anchise. Il modello incisivo sembra derivare da un disegno di Raffaello o di Giulio Romano. Lo sfondo architettonico, ingenuamente interpretato con una certa mancanza di profondità e gli incarnati levigati dalle lueggiate dorate riconducono l'opera all'artista maiolicario noto con il nome di “Pittore in Castel Durante”.

Bibliografia: Wilson, Sani 2006, pp. 98-101.



“Pittore in Castel Durante” (attr.)

24. Sacra famiglia con san Giovannino
Casteldurante, 1520-1530 circa
Ø 31 cm
Perugia, Fondazione Cassa
di Risparmio di Perugia, inv. 126

La coppa presenta la *Sacra Famiglia con san Giovannino* in primo piano e rovine architettoniche sul fondo, che lasciano intravedere un paesaggio arioso caratterizzato da specchi d'acqua dalle tonalità trasparenti. La scena deriva da un'incisione di Marco Dente o del Raimondi, tratta probabilmente da un disegno di Giulio Romano. Rispetto al modello incisivo, le architetture di fondo sono state semplificate forse per adattare il complesso brano narrativo alla forma circolare del supporto. Di particolare rilievo pittorico risultano essere le lueggiate gialle adottate dal pittore maiolicario per far risaltare la veste blu di san Giuseppe che è come ritagliata sulle tonalità tenui dell'architettura di fondo. Nell'insieme la tavolozza cromatica utilizzata dal pittore si accosta alle opere già note del “Pittore in Castel Durante”, artista singolare che riesce a creare atmosfere diafane grazie a un cromatismo luminoso.

Bibliografia: *Le maioliche rinascimentali...*, 2007, pp. 208-210.



“Pittore in Castel Durante” (attr.)

25. Alessandro il Grande pone in salvo le opere di Omero
Casteldurante, 1520-30 circa
Ø 32 cm
Perugia, Fondazione Cassa
di Risparmio di Perugia, inv. 127

La scena rappresentata è tratta dall'episodio narrato da Plutarco nella *Vita di Alessandro*. La scena riproduce un'incisione di Marcantonio Raimondi tratta da Raffaello per un affresco nella stanza della Segnatura in Vaticano. Il pittore maiolicario ha adattato il complesso



“Pittore in Castel Durante” (attr.)

26. Bacco vendemmiatore
Casteldurante, 1525-30 circa
Ø 28,6 cm
Pesaro, Musei Civici, inv. 4225

La coppa presenta un'allegoria dell'autunno e in particolare la figura di Bacco, seduto su una botte mentre osserva un uomo nudo intento a versare dell'uva in un tino. In secondo piano una donna e due putti trasportano ceste colme di frutti autunnali lasciando intravedere un paesaggio montagnoso caratterizzato da cime lueggiate con tinte luminose. La scena, tratta da un'incisione di Marcantonio Raimondi, si caratterizza per le tonalità azzurrate e pure, tipiche del “Pittore in Castel Durante” che riesce anche in quest'opera a comporre in maniera limpida e delicata le robuste masse corporee dei nudi privilegiando sfumature madreperlacee per sottolineare le muscolature.

Bibliografia: *Maioliche del Museo...*, 1979, n. 53; Fiocco, Gherardi, Terenzi 2004a.

brano pittorico, ricco di figure umane, alla forma del piatto aumentandone la spazialità verticale con l'inserimento della bella architettura di fondo. Anche in questo caso, la spazialità compressa e la rigidità del tracciato disegnativo assieme a un cromatismo nitido e distribuito per campiture nette, fanno attribuire l'opera al “Pittore in Castel Durante” che in modo del tutto singolare traccia le muscolature e i panneggi con delicatissime lueggiate.

Bibliografia: *Le maioliche rinascimentali...*, 2007, pp. 210-213.



27. Il banchetto di Didone ed Enea
Casteldurante, 1530 circa
Ø 28 cm
Parigi, Petit Palais, inv. ODUT
01062

La scena è riconducibile a un modello incisorio di Marcantonio Raimondi detta *Quos Ego*, composto da più brani dedicati a episodi dell'*Eneide*. Al centro della coppa, è rappresentato il banchetto in cui Didone, tenendo in braccio Amore nelle sembianze di Ascanio, si innamora di Enea. In una targa in primo piano campeggia un'iscrizione tratta da un passo virgiliano dell'*Eneide*: "CVI VENVS/ ASCANII SVB/ IMAGINE/ MITTIT/ AMOREM" (Venere manda a colei Amore sotto le sembianze di Ascanio). Il fonda-

le architettonico, di ispirazione urbanate, è caratterizzato da una trabeazione centrale su cui si aprono una bifora e finestre con timpano. L'imponente struttura inquadra, come una cornice, la scena delimitandola lateralmente con ampie nicchie impreziosite da medaglioni di tipologia classica. Sul retro sono delineati, al centro del piede, due cavalli con un personaggio in atto di offerta. Per i toni cromatici di calda luminosità e il segno non troppo marcato ma nitido, si può attribuire l'opera a una bottega di durantina. (C.P.)

Bibliografia: Forme e "diverse pitture"..., 2006, pp. 64-65; Banali, Gresta 1987, pp. 96-97.



Giacomo Lanfranco

28. Bagno di Psiche
Pesaro 1542
Ø 27,8 cm
Bologna, Museo Civico Medioevale,
inv. 1003

La scena rappresentata è tratta da un'incisione di Agostino Veneziano derivata da un disegno di Michel Coxie, ispirato a Raffaello. All'interno di un'ampia stanza, caratterizzata da alcune aperture con elementi architettonici ben evidenziati, si svolge una scena domestica in cui quattro donne nude si apprestano a bagnarsi, mentre nella nicchia di fondo campeggia una figura di guerriero. Sul verso del piat-

to compare la scritta: "fatto in pesaro 1542/ in dotte ga di moro (maestro) gironimo/ vasaro/ iachomo pinsit". Da questa si può riferire con certezza l'opera a Giacomo di Girolamo Lanfranco dalle Gabicce, artista attestato a Pesaro ed esponente di una bottega tra le più prolifiche della città adriatica. Il suo *ductus* pittorico, in questo caso ancora incerto specie nella resa prospettica, si caratterizza per i cromatismi accesi e per la singolare trasposizione del modello incisorio, interpretato liberamente come nei corpi possenti e muscolosi delle bagnanti. (C.P.)

Bibliografia: Ravanelli Guidotti 1985, pp. 172-175.



Bottega di Mastro Giorgio Andreoli

29. San Giuda Taddeo
Gubbio, 1525
Ø 20 cm
Pesaro, Musei Civici, inv. 4276

La piccola coppa rappresenta uno dei capolavori assoluti della maiolica italiana sia per la qualità pittorica sia per la tecnica di esecuzione.

Al centro del *recto* si staglia la figura di san Giuda Taddeo appoggiato a un'alabarda, allusiva al suo martirio, tratta da un'incisione di Marcantonio Raimondi o di Marco Dente da Raffaello, su fondale a lustro. Sul retro della coppa compare attorniato da racemi vegetali la data "1525" con la sigla "Mo Go", dipinti in lustro rosso. L'anno dell'esecuzione della coppa è importante perché è lo stesso in cui i documenti testimoniano l'assunzione di maiolicari istoriatori, anche da Casteldurante, da parte di mastro Giorgio Andreoli presso la sua bottega a Gubbio, dove l'opera potrebbe plausibilmente essere stata realizzata. La straordinaria finezza con cui è delineata la figura del santo, che denota una forte



espressività, ha fatto pensare anche a una possibile esecuzione da parte di Nicola da Urbino che, se si esclude un suo soggiorno a Gubbio, avrebbe istoriato le maioliche e poi fatte lustrare a Gubbio. (C.P.)

Bibliografia: Fiocco, Gherardi 2002, p. 65; Fiocco, Gherardi, Terenzi 2004b.

30. Giuseppe e la moglie di Putifarre
Urbino, lustrato a Gubbio,
1530 circa

Ø 34,2 cm
Parigi, Petit Palais, inv. ODUT 01111

Sul *recto* del piatto si dispone la scena, dal racconto della Genesi, con *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, nel momento in cui la donna afferra il mantello di Giuseppe intento a sfuggire alle sue lusinghe. La rappresentazione deriva da un'idea raffaellesca tradotta da Marcantonio Raimondi. La narrazione si svolge all'interno di una complessa ambienta-

zione caratterizzata da elementi fortemente aggettanti e scorciati quasi a rappresentare una quinta scenografica, non presente nel modello incisorio. L'inserimento di strutture architettoniche, sottolineate da campiture scure di fondo e i profili "alla greca" dei personaggi, sono elementi stilistici riconducibili ai modi di Guido Durantino e della sua bottega anche se la presenza delle lumeggiature a lustro evidenziano l'apporto della bottega di mastro Giorgio da Gubbio. (C.P.)

Bibliografia: Forme e "diverse pitture"..., 2006, pp. 86-87.

