



I.7
 Mattonelle, Urbino?, 1519-1523 circa
 Maiolica
 Larghezza massima 16,5 cm,
 altezza 3 cm circa
 Faenza, Museo Internazionale delle
 Ceramiche, inv. 18869-18879

I.8
 Bottega di Antonio Fedeli (attribuito)
 (Pesaro, 1493-1494)
 Mattonelle
 Maiolica
 Larghezza 24 cm circa,
 spessore 5 cm circa
 Milano, Castello Sforzesco, Museo delle
 Arti Decorative, inv. 24, 29, 30, 352





I.25
 Moderno
 (attivo in Lombardia e a Roma tra il XV e il XVI secolo)
Madonna del latte tra i santi Antonio abate e Girolamo e Resurrezione di Cristo, 1490
 Pace in bronzo
 11 x 12 cm
 San Michele Cavana, badia dei Santi Pietro e Paolo, già San Basilide

I.26
 Moderno
 (attivo in Lombardia e a Roma tra il XV e il XVI secolo)
Cristo morto tra Maria e san Giovanni
 Placchetta in argento
 12 x 8 cm
 Berceto, Museo della Cattedrale di San Moderanno

I.27
 Orafo padovano
 (attivo nel primo quarto del XVI secolo)
Calice
 Argento fuso, sbalzato e cesellato
 Altezza 28,8 cm
 Berceto, Museo della Cattedrale di San Moderanno

I.28
 Anonimo maiolicaro di Pesaro o Faenza (?)
Mattonelle, 1471-1482
 Maiolica
 Larghezza 20 cm circa, spessore 6 cm circa
 Parma, Galleria Nazionale, inv. s.n.





VI.12 (VI.197)
Catino, area lombarda (Pavia?), seconda
 metà del XIV - inizi del XV secolo
 Ceramica graffita
 Diametro 26,5 cm, altezza 12 cm
 Ferrara, Collezione Fondazione Cassa
 di Risparmio di Ferrara
 Provenienza: Cremona

VI.13 (VI.198)
Piatto, Faenza, 1507
 Maiolica
 Diametro 27,4 cm, altezza 4,5 cm
 Modena, Galleria Estense, inv. 2006



VI.14 (VI.199)
Petrus
Mattonella con Guido Pepi, Forlì,
 1513-1523
 Maiolica
 Larghezza 10,2-10,4 cm, spessore 1,8 cm
 Forlì, Pinacoteca Civica, Raccolta
 Piancastelli, Sezione Ceramiche, inv. 29,
 già Forlì, chiesa di San Francesco
 Grande, cappella Lombardini





VI.15 (VI.200)
Piatto, Casteldurante, 1515-1530
 Maiolica
 Diametro 22 cm circa
 Pesaro, Musei Civici, Collezione
 Domenico Mazza, acquisto 1857,
 inv. 4184

VI.16 (VI.201)
Piatto, Faenza, secondo quarto
 del XVI secolo
 Maiolica
 Diametro 27,5 cm
 Faenza, Museo Internazionale delle
 Ceramiche, inv. 255



VI.17 (VI.202)
Piatto dal Castel
Piatto da pompa, Forlì, secondo quarto
 del XVI secolo
 Maiolica
 Diametro 58 cm
 Bologna, Museo Civico Medievale,
 inv. 1125

VI.18 (VI.203)
Bacile, Faenza, secondo quarto
 del XVI secolo
 Maiolica
 Diametro 44,5 cm circa
 Parma, Galleria Nazionale, Camera di
 San Paolo, inv. 1583





VI.19 (VI.204)
Bottega di Guido Durantino
Coppa con Viaggio di Enea in Italia,
Urbino, 1528-1530 circa
Maiolica
Diametro 25,4 cm, altezza 3,2 cm
Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 954

VI.20 (VI.205)
Nicola di Gabriele di Sbraghe (attribuito)
(Urbino, 1480?-1547?)
Piatto con Perseo e Medusa, Urbino,
1528-1535 circa
Maiolica
Diametro 28 cm
Faenza, Museo Internazionale delle
Ceramiche, inv. 10569

VI.21 (VI.206)
Tagliere per servizio da puerpera,
Casteldurante, 1530 circa
Maiolica
Diametro 20,5 cm, altezza 2,5 cm
Bologna, Museo Civico Medievale,
inv. 941.b

VI.22 (VI.207)
Bottega di Mastro Giorgio Andreoli
Piatto con putti danzanti, Gubbio,
1530-1535
Maiolica a lustro
Diametro 25,3 cm
Pesaro, Musei Civici, Collezione
Domenico Mazza, acquisto 1857,
inv. 4274

VI.23 (VI.208)
Piatto con putti danzanti, Urbino,
1530-1535 circa
Maiolica
Diametro, 23 cm
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico
d'Arte Antica, inv. 2740e

VI.24 (VI.209)
Bottega di Guido Durantino
Coppa con putti danzanti, Urbino,
1535 circa
Diametro 27 cm, altezza 5,2 cm
Modena, Galleria Estense, inv. 1996
Provenienza: Collezione Estense



La Madonna col Bambino, opera di Francesco Baidardi, conservata nella National Gallery di Londra.

Labitazione di Francesco Baiardi possessore della *Madonna della cesta* (ora alla National Gallery di Londra) è l'attuale palazzo Tirelli in borgo San Vitale all'angolo con via Maestri (nella veduta dietro a sinistra del palazzo comunale, numero 30). Nel palazzo Dalla Rosa Prati, vicino al battistero (su via al Duomo) era l'*Ecce Homo* della National Gallery di Londra.

Con il numero 8 è segnato il monastero benedettino femminile cassinese di Sant'Alessandro, la cui chiesa fu ricostruita da Bernardino Zaccagni verso il 1507. La libreria dei canonici a fianco del duomo di Giorgio da Erba e Giovan Francesco d'Agrate è del 1514. Il chiostro di Sant'Ulderico risale a un periodo compreso tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento (numero 13). La chiesa del monastero femminile benedettino di San Quintino fu rifatta ai primi del Cinquecento (e di nuovo verso il 1560, numero 19); San Luca degli Eremitani (numero 16) è dei primi decenni del Cinquecento (G.F. Zaccagni?); San Benedetto è di Bernardino Zaccagni (1498-1502; interno rifatto, numero 36); il casino Eucherio Sanvitale (secondo decennio del Cinquecento; Giorgio da Erba?) contiene il lacerto con la *Madonna col Bambino* del Parmigianino (numero 32); la chiesa a croce greca di San Rocco è del 1528 (rifatta dai gesuiti nel Settecento, numero 53). (*Bruno Adorni*)

Bibliografia Banzola 1978; Miani Uluhogjan 1983.

L23 Giovanni Francesco Carissimi (notizie 1514-1521) *Croce astile*, 1516 Argento battuto, a fusione, cesellato e parzialmente dorato; rame dorato, sbalzato e cesellato; legno 75 × 39 cm Cozzano, chiesa dei Santi Bartolomeo e Martino *Iscrizioni:* sul recto, in alto, 1516; in basso, HOC OP / US F F S / D HILARI / US DE CU / NICHIS AR / CHIPRSB / ITER DE / CHOZAN / O FRA / NCISCHIUS / DE CARISSIMIS / FACIEBAT

Secondo una prassi non inconsueta per questo tipologia d'arredo, l'iconografia della croce è in parte suggerita dalla storia della chiesa: se nel *recto* la figura del Cristo a tutto-tondo è accompagnata, nei terminali, dai busti dei quattro evangelisti, presenze senz'altro abituali, nel *verso* il gruppo centrale della Madonna col Bambino è contornato da quattro santi legati alle successive dediazioni dell'edificio e a culti locali. In alto è san Bar-

tolomeo, titolare della chiesa dal 1490 e riconoscibile dal lungo coltello: già interpretato come san Giovanni Battista, la sua figura effettivamente ricalca il tipo iconografico del Precursore, facendo supporre l'adattamento di un modello consolidato alle esigenze rappresentative della devozione cozzanese. A sinistra è un santo vescovo, senza dubbio Martino, primo patrono della chiesa; in basso compare un santo recante lo strumento dei battilana che è attribuito di Giacomo minore, l'identificazione del quale consente di riconoscere nell' ultima figura Filippo, apostolo a lui frequentemente associato (è del resto documentata in zona una radicata devozione ai due santi). L'iscrizione, oltre alla data, fornisce il nome del committente, Ilario Guinigi, citato nel *Catalogus Beneficiorum* (Schiavi 1940, II, p. 86) come responsabile della pieve cozzanese ancora nel 1520, e l'identità dell'artefice del tutto sconosciuto ai repertori. Rara testimonianza di oreficeria rinascimentale parmense, questa croce risulta essere a oggi l'unica opera nota di Giovanni Francesco Carissimi, membro di un'illustre famiglia cittadina che annoverò rappresentanti di spicco della municipalità, del notariato e della Chiesa locale. Di questo orafò nulla si sa se non, come si apprende da alcune carte notarili segnalate da Alessandra Taligmani, che era figlio di un Raffaele (non di un Giovanni come voleva Pelicelli nel 1911, indicandone erroneamente la data di nascita nel 1485), che abitava in *vicinia* San Paolo e che redasse testamento, peraltro perduto, nel 1521 (Archivio di Stato di Parma, Notai, Giuseppe Rivo).

A fronte dell'assenza di documentazione relativa alla sua attività, Carissimi si rivela in questa sua opera artista di notevole levatura, esprimendo una cultura classica, di matrice padana, che lo porta ad abbandonare con decisione gli stilemi tardogotici e a proporre, con una sorprendente precocità rispetto al contesto locale, un naturalismo formale dai morbidi esiti plastici. Prontamente aggiornate le sue scelte decorative: l'esile viticcio, che si snoda a risparmio sul fondo puntinato dei bracci, è attinto al repertorio anticheggiante della scultura lapidea, veneta in prima istanza, ma poi diffusa e non ignota alla stessa cultura parmense. Anche il motivo dei delfini affrontati, che arricchiscono in un *continuum* a tuttotondo i profili della croce, appartiene al formulario ornamentale classicheggiante, assommando al simbolismo cristiano il mito pagano di Ariene. L'articolazione del motivo trova puntuali riscontri nell'oreficeria lombarda coeva (*Zanni in L'oro e la porpora* 1998, pp. 205-209, n. 2.6) e un'eco ancora lombarda affiora nelle figure, dal solido impianto volumetri-

co, dalla gestualità pacata ma naturale, dai volti che, senza eccessi espressionistici, rivelano una ricerca fisionomica: trapela un contatto con la realtà che si fa palpabile nei busti giovanili di Giovanni e Matteo. La loro iconografia, come quella di san Marco, pur con varianti di resa e scambi di identità, è la stessa degli evangelisti nella croce eseguita da Bartolomeo Spani per la cattedrale di Reggio nel 1508 (iconografia che non mancherà di riprese anche più tarde): se ne potrebbe dedurre una funzione esemplare, meritevole di approfondimenti, delle soluzioni di Clementi il quale, tra l'altro, sempre nel 1508 proponeva, con moduli analoghi, le stesse figure nelle formelle lapidee del pulpito, opera certo di grande visibilità (Artioli 1968, pp. 28-31). (*Rossella Cattani, Stefania Colla*)

Bibliografia Cattani, Colla in *Le trame della storia* 2005, pp. 60-61 (con bibliografia precedente).

L24 *Croce astile*, 1526 Argento battuto, a fusione, sbalzato, cesellato; rame dorato, sbalzato e cesellato; ferro 53 × 34 cm Parma, chiesa di San Pietro Apostolo *Iscrizioni:* sul *recto*, D FRAN / CISCUS M / ARIUS DE / PRATO T / EMPLI DI / VO PROSP / ERI REC / TOR; sul *verso*, REPARATA / SUMPTIBUS / SOCIETATIS / SS. SACRAM / ENTI ANNO / MDCCX / EX FID / ELIUM / LARGI / TIONIB / F C / MDXXVI

Complessa la vicenda conservativa di questa croce che fu realizzata per la chiesa di San Prospero della Chiaia, sita nei pressi dell'attuale Borgo delle Orsoline, soppressa nel 1629 e poi distrutta; passata in Sant'Anastasio e quindi in Sant'Andrea, essa pervenne infine nella chiesa di San Pietro (Schiavi 1940, p. 407). Come recita l'iscrizione data 1526, a commissionare l'arredo fu l'allora rettore di San Prospero Francesco Maria Del Prato, membro di un'importante famiglia cittadina e fratello del noto giuriconsulto Bartolomeo (Pezzana 1857, p.168). Una seconda iscrizione, che interrompe la continuità di quella cinquecentesca, documenta di un restauro della croce nel 1705 cui si devono parziali modifiche dell'assetto primitivo. L'iconografia del *recto* è come di consueto incentrata sul ciclo della Passione: il Cristo è accompagnato dalle figure dolenti della Madonna, di san Giovanni e della Maddalena che, a mezzobusto, si stagliano argentee sul riquadro in rame dorato dei terminali; in quello superiore doveva essere il mistico

Pellicano, che un incongruo rimontaggio ha spostato sul *verso*, trasferendo davanti l'immagine dell'evangelista Giovanni. Questi, privato del canonico attributo, completava la serie degli evangelisti sul lato posteriore, recante, all'incrocio dei bracci, l'Immacolata. La linea franta del pannello e l'accennata sinuosità della figura di Maria inducono a ritenerla non originale, inserita forse nel 1705, magari in sostituzione dell'immagine di san Prospero che ci aspetteremmo contemplata, come spesso accade per i santi titolari, dal progetto iconografico. Rimaneggiata appare del resto la lamina dei bracci in prossimità della figura: il cesello ripropone qui con corsività l'ornato a candelabra vegetale che altrove si snoda leggerissimo e arioso in eleganti spire, su un fondo minutamente puntinato. La croce presenta riscontri precisi, oltre che con quella più antica di Carissimi (*cat.000*), con altre di ambito parmense variamente datate nel XVI secolo (Cattani, Colla in *Le trame della storia* 2005, p. 453). Ricorrono la stessa tipologia a terminali quadrati con pomoli su cespi fogliari, le cornici modanate a profilare i bracci, sempre segnati da racemi vegetali più o meno accurati, la stessa forma del nodo d'innesto. Sorprendente è soprattutto la coincidenza iconografica di alcune figure nei terminali, le quali a evidenza procedono da prototipi comuni: come già si è detto a proposito della croce di Cozzano (*cat.000*), alcuni modelli parrebbero da individuare in quelli offerti dai lavori reggiani di Spani, anche in considerazione della cronologia e del riconosciuto prestigio dell'artista. Non si può escludere neppure che egli abbia lasciato a Parma, oltre al noto sepolcro di Rossi nella Steccata (Coliva 1982, pp. 225-226), un'opera orafa di cui si è persa traccia e memoria. Certo è che la croce di San Prospero interpreta quegli esemplari con un fare decisamente più pittorico e li carica di una valenza espressiva che, più modernamente, trascende la loro classica nobiltà. Essa diventerà poi, in ambito locale, *exemplum* normativo per le croci successive che ne ripetono pedissequamente le soluzioni figurative dei terminali, quasi da far pensare al trapasso di disegni e matrici. Non condivisibile pare l'accostamento stilistico della croce, proposto da Santangelo, a quella bussettana dei Da Gonzate (Gasparotto in *Parmigianino e il manierismo* 2003, pp. 341-342), che certamente costituì per gli atelier parmensi un ideale riferimento, ma la cui magniloquenza formale, peraltro ancora segnata dal gusto suntuario tardogotico, rimarrà un *unicum* imitato. La qualità del pezzo qui esposto è comunque alta e, tra gli orafi locali documentati a queste date, viene quasi naturale pensare a Giovan

Francesco Bonzagni (1475 - *ante* 1549), autore di lavori per la cattedrale e per il comune, coniatore e saggiatore della zecca e titolare di una bottega che, attraverso il genere Giovan Alberto Pini, rimarrà attiva fino allo scorcio del secolo (Ronchini 1874), garantendo verosimilmente una certa continuità di modelli. Non essendo a oggi note opere di certa autografia, la proposta tuttavia non può che configurarsi come suggestiva ipotesi. (*Rossella Cattani, Stefania Colla*)

Bibliografia Santangelo 1934, p. 11.

L25 Moderno (attivo in Lombardia e a Roma tra il XV e il XVI secolo) *Madonna del latte tra i santi Antonio abate e Girolamo e Resurrezione di Cristo*, 1490 Pace in bronzo 11 × 12 cm San Michele Cavana, badia dei Santi Pietro e Paolo, già San Basilide

A contorno sagomato, in forma di pala d'altare, la placchetta raffigura al centro la Madonna che allatta il Bambino, entro una nicchia a conchiglia affiancata da due colonne, a cui si addossano all'esterno sant'Antonio abate a sinistra e san Girolamo a destra; sporgono sulla predella decorata con un motivo a *grottesche* due angeli musicì, mentre sulla lunetta superiore – ornata lungo il profilo da elementi vegetali con angioletti reggi ghirlanda – è raffigurata la *Resurrezione*. Quattro esemplari noti di questa placchetta presentano sul retro un'iscrizione che ne designa come autore un orafò che si firma come “Moderno” (ad esempio in quello di Washington: HOC · OPVS · MODERNI / C · C ·), mentre un quinto esemplare, già nelle raccolte Higgins e Garnier, oggi non più rintracciabile, recava l'iscrizione HOC · OPVS · MONDELA · ADER · AVRIFEX · MCCCCXC. All'inizio del Novecento Wilhelm Bode, emendando la scritta ADER in VER(onensis), propose di riconoscere l'inventore della placchetta nel Porafò veronese Galeazzo Mondella (Bode 1904), attivo dal 1485 fino al 1528 tra il Veneto e Roma, ricordato anche da Giorgio Vasari nelle sue *Vite* perché “oltre all'intagliar gioie, disegnò benissimo” (Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1987, IV, p. 624), e che sarebbe pertanto l'autore di tutta la serie di placchette assai diffuse firmate con lo pseudonimo di Moderno. Lipotesi di Bode ha convinto molti studiosi, fino a tempi recenti (cfr. Lewis 1989), che hanno letto lo stile del Moderno entro l'alveo della tradizione

mantegnesca veneto-mantovana, con un'apertura verso il classicismo romano nell'ultima fase della sua carriera. Questa lettura lascia però spazio a una serie di problemi: in primo luogo le placchette del Moderno mal si conciliano, dal punto di vista culturale, con due disegni del Louvre che recano in calce l'iscrizione al veronese Galeazzo Mondella (cfr. Rognini 1973-1974), in secondo luogo non va dato per scontato che la firma di Mondella su un esemplare della placchetta indichi *tout court* che sia lui l'autore dell'invenzione originaria (Cupperi in *Pinacoteca Civica di Vicenza* 2005, p. 214). Comunque, indipendentemente dalla questione dell'identificazione anagrafica del Moderno, ciò che i critici più attenti hanno giustamente sottolineato (Middeldorf 1944, p. 33; Agosti 1990, pp. 131-132; Venturelli 2002; Cupperi in *Pinacoteca Civica di Vicenza* 2004, pp. 208-223; Collaretta in *Maestri della scultura in legno* 2005, pp. 156-157) è la forte componente lombarda delle sue placchette, che qualifica la carriera di questo misterioso orafò come “una delle esperienze figurative più importanti nel passaggio di consegne tra la Milano di Ludovico il Moro e la Roma di Giulio II e Leone X” (Agosti 1990, pp. 27-28). Questa placchetta, datata 1490, si colloca in effetti perfettamente entro il clima della cultura lombarda dello scorcio del Quattrocento: l'architettura dell'edicola richiama opere come il portale di Santa Maria delle Grazie a Milano (1489), mentre lo stile dei panneggi e la caratterizzazione dei due anziani santi si avvicina agli esempi pittorici di Butinone e Zenale. (*Davide Gasparotto*)

Bibliografia Cattani, Colla in *Le trame della storia* 2005, p. 280 (questo esemplare).

L26 Moderno (attivo in Lombardia e a Roma tra il XV e il XVI secolo) *Cristo morto tra Maria e san Giovanni* Placchetta in argento 12 × 8 cm Beretto, Museo della Cattedrale di San Moderanno

Non ancora censito nella bibliografia specialistica, questo bell'esemplare in forma di piccola pace – sormontata da un motivo di cornucopie affrontate e racchiusa entro una delicata profilatura decorata – è una delle numerosissime repliche di una celebrata invenzione del misterioso orafò che usava firmarsi, a cavallo tra Quattro e Cinquecento, con lo pseudonimo di Moderno (cfr. *cat.*

La Madonna col Bambino, opera di Francesco Baidardi, conservata nella National Gallery di Londra.

L25. L'immagine del Cristo morto sostenuto dalla Vergine e da san Giovanni, di grande forza espressiva nonostante il piccolo formato, oltre ad aver avuto un'enorme diffusione tramite paci e placchette indipendenti, è nota anche attraverso un esemplare in argento montato in una lussuosa pace data 1513, proveniente dal Tesoro del Duomo di Mantova e probabilmente commissionata dal cardinal Sigismondo Gonzaga (cfr. Collaretta in *Maestri della scultura in legno* 2005, pp. 156-157). Ma, anche se alcuni studiosi hanno indicato per l'invenzione della nostra placchetta una data intorno al 1510 e una collocazione già entro le esperienze romane della maturità del Moderno, con un riferimento, per l'esibita muscolarità del torso del Cristo, alla scoperta del *Laocoonte* nel 1506, che segnerebbe così un *terminus post quem* (cfr. Lewis 1989, p. 132; Rossi in *Placchette e rilievi* 2006, p. 57, n. 33), in realtà la composizione risale ancora alla fase lombarda della carriera dell'artista, come provano le desunzioni precise e precoci dall'invenzione orafa in una giovanile *Pietà* del Sodoma oggi in Santa Maria dell'Orto a Roma e nella *Pietà* scolpita nel 1502 dall'intagliatore bresciano Stefano Lamberti sulla sommità della grande ancona lignea voluta da Francesco Sansone nella chiesa di San Francesco a Brescia (cfr. Bartalini 1996, pp. 93-94). (*Davide Gasparotto*)

L27 Orafo padovano (attivo nel primo quarto del XVI secolo) *Calice* Argento fuso, sbalzato e cesellato Altezza 28,8 cm Beretto, Museo della Cattedrale di San Moderanno *Iscrizioni:* sul piede, BROCHARVS MALECHIOSTRIVS PARMENSIS CANONICVS TARVISINVS AERE PROPIO M.D.XVII IN HONOREM S. MODERANNI BROCARDI ET ABYNDREM; sotto la base, FATO. A. PADOA. III.

Sulla base esagonale, completata agli angoli da piccole foglie d'acanto stilizzate, si eleva il fusto del calice, adorno di racemi e foglie d'acanto sbalzati e cesellati, dai quali pendono tre medaglioni su fondo di smalto raffiguranti la Vergine, san Giovanni e lo stemma del donatore (una mano che stringe tre cardi). Il nodo a vaso reca un motivo baccellato e un serto di foglie partite da nastri, insieme a tre volute libere in lastra d'argento disposte sulla parte superiore. La grande coppa liscia è raccordata al piede tramite un motivo di foglie d'acanto. Il calice è corredato da una grande patena e dalla custodia in legno rivestito di cuoio che reca, al

La Madonna col Bambino, opera di Francesco Baidardi, conservata nella National Gallery di Londra.

centro del coperchio, lo stemma Malchiostro in pastiglia policroma, contornato da una raggiiera in cui si legge: BROCCARDI MALCHIOSTRI PARMEN(sis). CANONICI TARV(isini). ET PALATINI CO(mitis). Le iscrizioni sul piede e sulla custodia ci informano che questo prezioso manufatto fu donato dal prelado parmigiano Broccardo Malchiostro (Lasagni 1999, III, pp. 313-314), fedele segretario del vescovo Bernardo de' Rossi (noto agli annali della storia dell'arte per il celebre ritratto di Lorenzo Lotto oggi a Napoli) e canonico della cattedrale di Treviso, dove commissionò dopo il 1519 la decorazione della cappella dell'Annunziata, per la quale Tiziano eseguì la pala d'altare e Pordenone gli affreschi delle pareti e della cupola (cfr. Furlan 1988, pp. 19-23, 92-97, n. 23). Il soggiorno in Veneto e il rapporto con gli artisti locali rendono ragione anche della commissione nel 1517 di questo prezioso calice a un orafò padovano, che una tradizione locale vuole riconoscere nel celebre scultore Andrea Briosco detto il Riccio (1470-1532 circa), fatto che deve valere in realtà come indicazione non tanto di manifattura quanto di un ambito stilistico e di gusto. In effetti, è proprio con alcuni pezzi di oreficeria padovana che il nostro calice si confronta in maniera davvero stringente, tanto da far ipotizzare che siano stati eseguiti nella medesima bottega orafa: pensiamo in particolare al *Reliquiario di San Lorenzo* del duomo di Belluno, commissionato non a caso da Bernardo de' Rossi tra il 1487 e il 1499 (Claut 1992, pp. 434-435), e al *Reliquiario dei santi Giustina, Prodocimo e Daniele* del Tesoro della Basilica del Santo a Padova (Collaretta in *Basilica del Santo* 1995, pp. 154-155, n. 56), che nella forma e decorazione del piede presenta strettissime affinità con il calice bercetano (basti osservare la tipologia dei girali d'acanto), tanto da indurre a ritenere che i due oggetti siano stati eseguiti in tempi molto ravvicinati. La preziosa custodia in legno e cuoio venne eseguita poco dopo il 12 settembre 1518, data nella quale Malchiostro ricevette dall'imperatore Massimiliano d'Asburgo il titolo di conte palatino, ricordato nell'iscrizione. (*Davide Gasparotto*)

Bibliografia Santangelo 1934, p. 174; Bernini 1976, pp. 62-63, n. 73.

L28 Anonimo maiolicaro di Pesaro o Faenza (?) *Mattonelle*, 1471-1482 Maiolica Larghezza 20 cm circa, spessore 6 cm

La pala di Santa Caterina, dipinta da Cima da Piaccenza, conservata nella Galleria Nazionale di Parma.

circa Parma, Galleria Nazionale, inv. s.n. *Provenienza:* Parma, monastero di San Paolo, cappella di Santa Caterina d'Alessandria

Le venti mattonelle in maiolica esposte fanno parte di un noto complesso pavimentale smembrato, proveniente dalla cappella di Santa Caterina d'Alessandria dell'antico monastero benedettino di San Paolo a Parma. Nelle collezioni della Galleria Nazionale, si conservano 346 mattonelle, di forma quadrata con decorazione a cellula autonoma, caratterizzate da singolari motivi decorativi. La datazione dell'insieme è deducibile dalla presenza di alcune mattonelle con lo stemma della badessa Maria De Benedetti, che rese il monastero di San Paolo dal 1471 al 1482.

La decorazione maiolicata mostra un ricco repertorio figurato ascrivibile a una bottega “colta” che, riprendendo modelli incisorî e miniati, ha saputo attenersi a precisi programmi iconografici, dettati da una committenza raffinata. Labile maiolicareo che realizzò quest’opera seppe evocare con estro le atmosfere laiche del mondo cortese riproponendo simbologie neoplatoniche, del mondo dei tarocchi e dei bestieri medievali senza però tralasciare elementi religiosi legati alla spiritualità del luogo per cui le mattonelle furono eseguite. L'accurata realizzazione testimonia anche la levatura tecnica di una bottega probabilmente locale, in cui operarono maestranze formatesi in un importante centro quale poteva essere Faenza o Pesaro, ma anche provenienti direttamente da queste città.

La recente attribuzione del pavimento a Pesaro è stata supportata da testimonianze materiali rinvenute in sterri cittadini e dai legami stilistici che uniscono la città marchigiana alla cultura pittorica ferrarese, di cui il pavimento è debitore. Inoltre il vasto repertorio *severo* utilizzato nel pavimento, caratterizzato da *foglie cuoriformi, fiori di brionia, occhi di penna di pavone* racchiusi entro *foglie accartocciate* e le simbologie ispirate agli emblemi degli Sforza quali il corno il fiore estense (loto?) e il drago alato, riconducono a maestranze isauriche.

Ulteriori elementi di confronto con la produzione coeva pesarese possono essere rintracciati anche nel repertorio dei soggetti allegorici riprodotti nel pavimento quali ad esempio il tema della castità, raffigurato da una donna che ammansisce un unicorno, il tema della fedeltà amorosa simboleggiata dalle mani destre che si stringono o da due volatili che intrecciano i loro lunghi colli. Questa ipotesi attributiva rientra comunque in

una più ampia e corretta considerazione storico-artistica, che vede Pesaro quale parte integrante di un ampio territorio compreso tra Romagna e Marche, in cui anche Faenza aderiva ai repertori figurativi prerinascimentali diffusi dalla cultura cortese di Ferrara.

A identificare fortemente l'intero impianto pavimentale è la presenza di numerose mattonelle con profili umani, sia maschili sia femminili, ritratti con le rispettive caratterizzazioni somatiche e incorniciati da calligrafiche decorazioni di contorno che fanno del loro artefice un vero e proprio precursore del genere *istoriato*. Il *ductus* pittorico sicuro di queste mattonelle si discosta fortemente da alcune decorazioni complementari di tipo floreale e geometrico facendo ipotizzare la presenza di più maiolicari impegnati nella realizzazione del complesso pavimentale, che comunque in modo del tutto omogeneo aderisce ai canoni figurativi sia sacri sia profani della cultura cortigiana del tardo Quattrocento. Alcuni temi di carattere religioso rappresentati sul pianico richiamano fortemente il legame d'amore spirituale con il divino, ispirato dai ragionamenti di santa Caterina da Siena, e testimoniano la doppia dedicazione della cappella alle due sante che portano lo stesso nome. (*Claudio Polinelli*)

Bibliografia
Fornari Schianchi 1988; Gardelli 1993, p. 136; Moretti 2004, p. 64; Fornari Schianchi in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 106; Takanashi 2007.

L29a-b
Cristoforo Caselli, detto Cristoforo dei Temperelli (Parma, 1460 circa - 1521)
Due coppie di putti musicî
Tempera grassa su tavola
87 × 55 cm ciascuno
Parma, Galleria Nazionale, invv. 48-49

Queste due preziose e singolari tavolette con coppie di putti musicanti sono opera del parmigiano Cristoforo Caselli, uno dei principali esponenti della cultura aristica parmense tra Quattro e Cinquecento. Dopo un apprendistato locale è attestato almeno dal 1489 a Venezia, dove insieme a Giovanni Bellini e ad altri pittori veneziani è impegnato nelle decorazioni della sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, andate perse dopo il 1577. Già dal 1496 dovette essere di ritorno a Parma, aggiornato sulle più recenti istanze venete, quando il 10 marzo firmò il contratto per la sua opera più importante, la grande pala con la *Madonna in trono e santi* per la cappella del Consorzio

dei vivi e dei morti nel duomo, firmata e datata al 1499 (dal 1893 in Galleria Nazionale di Parma). Di quello stesso anno è anche la splendida pala dell'*Adorazione dei magi* (firmata e datata) in cui appare ancora più evidente il suo debito formale verso i grandi pittori veneziani, Bellini, Cima e Carpaccio. Benché non di grande levatura fu sicuramente molto apprezzato dai contemporanei, tanto da meritare gli elogi dell'umanista parmense Francesco Maria Grapaldo, il quale consigliava di disporre nel *sacellum* delle eleganti dimore cittadine dipinti del “Temperello” insieme a quelli del contemporaneo Francesco Marmitta (Cfr. Talignani 2005, p. 129; Casoli 2005, p. 53). Apprezzamenti che gli valsero nel 1506 anche l'incarico per la decorazione della cappella Montini nel transetto destro della cattedrale.

Le due tavolette, provenienti dalla sagrestia della chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma, entrarono in Galleria nel 1868 e furono descritte da Ricci come “frammenti di qualche mobile dipinto o sportello d'organo”. Successivamente Venturi, ritenendole “frammenti per una pala d'altare”, ne riscontrava la vicinanza formale alla cultura figurativa vicentina, mentre Quintavalle ne evidenziava una derivazione stilistica da Bartolomeo Montagna, pure con qualche influenza lombarda da Foppa e Civerchio. La Ghidiglia Quintavalle, accanto alla raffinatezza di gusto veneto e ai riferimenti lombardi, vi ravvisava anche un linguaggio meno aulico e più spontaneo, espressione di una cultura artistica di stampo locale. Più recentemente Cirillo, che ipotizza una probabile collocazione nell'organo della chiesa benedettina, nota la somiglianza quasi perfetta dei nudi delle nostre tavole con il Gesù Bambino della *Madonna col Bambino in trono ora* nella collezione della Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, proponendo anche un confronto con i decori del fregio nel transetto destro della stessa chiesa e con gli angeli che sorreggono il *Cristo morto*, nella lunetta del sepolcro Montini in duomo, interessanti spunti critici riproposti anche dalla storiografia successiva (Lucco, Chiusa, Fornari Schianchi e Casoli). Il recente e significativo restauro ha determinato il totale recupero delle due opere, che in precedenza presentavano un supporto ligneo alquanto deformato e deteriorato da una profonda fessurazione verticale e ha consentito anche una migliore lettura del testo pittorico. La causa di questa deformazione è dovuta, oltre che alla natura stessa del legno, anche alla condizione dell'utilizzo quasi quotidiano che probabilmente ne veniva fatto, come testimoniano le varie scritte a in-

cisione, realizzate anche in epoche successive e non più perfettamente leggibili, riscontrate sulla superficie dipinta di entrambe le tavole. La consuetudine d'uso, come pure le dimensioni delle ante, comproverebbero quindi l'ipotesi sostenuta dalla critica di una loro collocazione come portelle di un piccolo organo o di un mobile per partiture musicali, a cui ben si addice anche il soggetto con le figure dei putti ignudi posti ritti e seduti a cavalcioni di un basamento a finto marmo nell'atto di suonare strumenti musicali rinascimentali, immagini spesso presenti anche nelle tarsie dei cori parmensi. Un riferimento, questo, che secondo alcuni studi recenti potrebbe suggerire un interesse da parte di Caselli verso la produzione artistica dei Canozi da Lendinara, attivi a Parma sul finire del XV secolo. Anche per quanto riguarda la cronologia dell'opera si possono fare solo supposizioni. La disposizione simmetrica dei putti con le teste ricciute e tondeggianti, le gambe tortite e nitidamente delineate, ancora in linea con i modelli veneto-lombardi suggeriscono una datazione al 1499 – gli anni della pale del duomo e di San Giovanni Evangelista –, che potrebbe essere avanzata appena dopo il primo decennio del Cinquecento sulla base delle assonanze riscontrate con le figure di fanciulli che trattengono animali presenti nelle so-pracitate decorazioni del transetto destro della chiesa benedettina, ascrivibili al 1514. (*Cristina Quagliotti*)

Bibliografia
Cirillo in *Le Collezioni d'arte* 1994, p. 28; Lucco 1994, p. 334; Chiusa 1996, pp. 18-19; Fornari Schianchi in *Galleria Nazionale di Parma* 1998, p. 123 (con bibliografia precedente); Casoli 2005, p. 59; *La cura del bello* 2008, p. 150.

L30
Filippo Mazzola (Parma, 1460 circa - 1505)
Cristo portacroce
Tempera su tavola
31,5 × 21,9 cm
Parma, Galleria Nazionale, inv. 1090.
Iscrizioni:
V/P..Ilipus Mazollus parmensis pinxit / MCCCCIII (foglia di vite) / 143 sul verso della tavola
Provenienza: acquistato presso Antonio Tronconi, Milano, nel 1912

Grazie alla rimozione di una vecchia cornice che occultava il *verso* della tavola, si è recentemente potuta verificare la presenza di un'iscrizione morfologicamente antica, peraltro già segnalata dai curatori del museo all'atto dell'acquisto del dipinto, attestante

paternità e cronologia dell'opera (Giusto 2003). Una data d'esecuzione a ridosso del 1504 era già stata proposta da Fornari Schianchi, che avvicinava il dipinto in esame al *Redentore benedicente* di Berlino firmato in quell'anno da Filippo, discostandosi dall'opinione di Quintavalle che lo voleva affine al *Battesimo di Cristo* della Galleria di Parma, datato 1493 e anch'esso segnato dalla firma del pittore parmense.

Come per le opere di Antonello da Messina, o di Giovanni Bellini, o di Giorgione, o di un loro probabile precursore fiammingo a cui certamente Mazzola guardò con interesse, anche per la nostra tavoletta dobbiamo ipotizzare una funzione strettamente legata alla devozione privata, pur ignorando del tutto la sua provenienza originaria. Nelle intenzioni di Filippo, come in quelle dell'ignoto committente, l'opera doveva probabilmente funzionare quale vivido ricordo dello strazio del Salvatore offerto per la salvezza del-Fuomo: una memoria intensa, compassionevole, carica di emozione, sollecitata dall'inquadratura assai ravvicinata, dalle labbra di Cristo socchiuse in un muto lamento, dalle gocce di sangue ricadenti dalla sua fronte al collo, dalle lacrime copiose stillate dai suoi occhi fissi in quelli del riguardante. Memoria, immedesimazione, intensa devozione vissuta con decoro nella propria intimità: regole di buona condotta consigliate da diversi confessori dell'epoca che troveranno nel giro di qualche lustro massima espressione teologica nell'opera di Erasmo da Rotterdam.

Filippo Mazzola, figlio di Bartolomeo e padre di Francesco detto il Parmigianino, era membro di una rinomata famiglia di artisti parmensi, assai accreditata in diversi ambienti cittadini. Si formò dapprima nella città natale, quindi a Cremona presso Francesco Tacconi e a Venezia, ove probabilmente frequentò la bottega di Giovanni Bellini. Con Alessandro Araldi fu tra gli artisti parmensi della sua generazione quello che con maggior sensibilità seppe trasferire in patria le innovazioni linguistiche lagunari e, attraverso queste, le esperienze della pittura nordica e segnatamente fiamminga. Di questo retaggio culturale è intriso il *Cristo portacroce* con il suo disegno nitido e particolareggiato, atto a definire con cura e precisione dettagli quasi lenticolari quali le striature del legno della croce, i denti del Cristo appena affioranti sotto il suo labbro superiore, il riflesso della luce nell'iride dei suoi occhi. Un dipinto ricco di particolari realistici, ma bloccato in una ieraticità di matrice ancora quattrocentesca, lontana da ogni realismo: ecco allora la posa eretta del Cristo, icona divina non piegata dall'umana sofferenza; ecco la croce, quasi priva di peso, appena appoggiata

alla spalla del Salvatore, simbolo più che strumento della Passione, e la rossa tunica bordata in oro, segno di regalità e non logoro abito di un condannato alla vergogna della croce. Con questi suoi caratteri l'opera si colloca ai vertici qualitativi del lavoro di Filippo, che seppe esprimersi con grande efficacia anche nella ritrattistica, pure fortemente debitrice di soluzioni tecniche e compositive di tradizione veneziana. (*Patrizia Sivieri*)

Bibliografia
Quintavalle 1939, p. 23; Heinemann 1962, p. 46; Fornari Schianchi 1983, p. 62; Colla in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, pp. 116-118, n. 117; Giusto in *Parmigianino e il manierismo europeo* 2003, p. 155, n. 1.2 (con bibliografia precedente).

L31-32
Giovan Battista Cima da Conegliano (Conegliano, 1459/1460 - 1517/1518)
Endimione dormiente e Giudizio di Mida
Olio su tavola
Diametro 24,5 cm ciascuno
Parma, Galleria Nazionale, invv. 370, 373

Questi due tondi di eguale dimensione entrarono nella Galleria Ducale nel 1851, insieme ad altre opere della quadreria appartenuta ai Dalla Rosa Prati, famiglia discendente da Scipione Dalla Rosa, noto esponente del panorama sociale e culturale del primo Cinquecento a Parma, che fece da intermediario tra la badessa Giovanna da Piaccenza e il giovane Correggio per l'esecuzione degli affreschi nella Camera di San Paolo. Egli era anche nipote di Bartolomeo Montini, ricco e colto personaggio cittadino, canonico della cattedrale e protonotario apostolico, che nel 1505 aveva commissionato a Cima da Conegliano la pala per la sua cappella funeraria raffigurante la *Madonna in trono col Bambino e santi* (in Galleria Nazionale dal 1815). Da ciò deriva una possibile datazione dei tondi entro la fine del primo decennio del Cinquecento, verso il 1507-1508. In un recente studio Bertini (2001, p. 120) segnala il testamento del marchese Federico Prati, redatto nel 1661, in cui tra le opere di proprietà della famiglia comparirebbero i due tondi del pittore veneto insieme ad altri dipinti degli artisti più in voga nella prima metà del XVI secolo, tra cui Correggio, Dosso e Parmigianino, raccolti da Bartolomeo Prati, giureconsulto e intellettuale parmigiano, che sposò la nipote di Bartolomeo Montini. Una circostanza che rende molto probabile il suo ruolo di committente per i quadri di Cima e, comunque, sancisce un forte sodalizio famigliare e culturale tra i Prati e il casato Montini-Dalla Rosa-da Piaccenza, che fu fondamentale per l'evoluzione della cultura artistica cittadina. Non ancora del tutto chiarita resta la questione relativa alla loro destinazione: forse elementi di un cassone nuziale o anche componenti di uno strumento musicale a tastiera, ipotesi entrambe congruenti con la specificità del tema poetico di questi due affascinanti racconti mitologici. Il soggetto narrativo deriva da importanti fonti classiche, assai frequentate dagli eruditi umanisti del tempo. Il tondo raffigurante *Endimione*, tema tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio(XI), narra l'amoroso incontro tra l'inconsapevole giovane pastore guerriero con l'amante Diana-Luna. Si tratta di una vera e propria “poesia” visiva: Cima descrive la scena cogliendo l'attimo prima che la natura si svegli, quando il sole non è ancora sorto e Diana, sotto forma di falce lunare, sfiora l'amato, come per baciarlo con la scia dei suoi raggi luminosi. Se nell'*Endimione* il vero protagonista sembra essere il silenzio, ecco che il suono anima la gara musicale tra Apollo e Pan del *Giudizio di Mida*, secondo il racconto che ne fa Luciano nei suoi *Dialoghi degli dei* (XI). Mida, ancora re ma già con orecchie asinine, a dimostrazione della sua scarsa saggezza, giudica a favore di Pan la sfida musicale con Apollo, evidente allusione al contrasto, prettamente rinascimentale, tra i due registri, quello “elevato” e quello “basso”, del discorso artistico.

Nell'*Endimione dormiente* il paesaggio descritto fin nei minimi dettagli, dai fili d'erba alle acque del ruscello, dalle fronde dei cespugli agli animali addormentati in un sonno che pervade anche tutta la vegetazione, propone un intenso dialogo tra umanità e natura, permeato da nuove e suggestive soluzioni poetiche ed evocative, in cui appare evidente l'assonanza con la pittura di Giorgione. Mentre nel *Giudizio di Mida*, Apollo e Pan, con in mano strumenti musicali rinascimentali, si ispirano a modelli derivati dalla cultura classica: l'essenza formale del corpo nudo di Apollo, caratterizzato dall'armonia di proporzioni e dalla musculatura poco accentuata, ricorda la scultura dei Lombardo, la figura di Pan, dalle fattezze più forti e definite, sembra, invece, aderire a quelle creature fantastiche, metà umane e metà selvagge, che si rifanno alle miniature e ai bronzetti della tradizione antiquaria culturale padovana del primo Cinquecento. (cfr. Gregori 2003, p. 431).

La presenza a Parma di questi due tondi fa luce anche sulle relazioni con la cultura classica determinate dall'affermarsi in città di un nuovo stile aggiornato sui modelli “all'antica”. Dopo essersi cimentato con i canoni del-

la pittura veneta, sul finire della sua carriera Cima stabilisce un legame con Parma inviando tre straordinarie pale d'altare per prestigiose chiese cittadine, che costituiranno l'occasione per eprimere una più consapevole maturità artistica. Un rapporto durato quasi un quindicennio, avviato dall'umanista Alberto Pio da Carpi, ammiratore del pittore veneto e in stretti contatti con i francescani osservanti, che consente alla produzione artistica veneta religiosa e profana di affermarsi e rappresentare una valida alternativa alle sperimentazioni degli artisti locali. (*Cristina Quagliotti*)

Bibliografia
Viola in *Galleria Nazionale di Parma* 1997, p. 143 (con bibliografia precedente); Fornari Schianchi in *Il Rinascimento in Italia* 2001, pp. 144-145; Bertini 2001, p. 120; Gregori in *In the Light of Apollo* 2004, p. 431; Barisoni in *Il bello e le bestie* 2004, p. 285; Agapiou 2005, pp. 72-82; Periti 2005; Brown, Ferino-Pagden in *Bellini, Giorgione, Tiziano* 2006, pp. 152-155; Cauzzi 2007, p. 210; Viola in *Parma Grazia e affetti* 2007, p. 51.

Il piatto con il cavetto decorato da un raffinato motivo realizzato in soprabianco con ghirlanda a foglie bipartite.

Il piatto ha una larga tesa orizzontale e un profondo cavetto con fondo leggermente umbonato. Al centro del cavetto si staglia lo stemma di Rodolfo Pio da Carpi (1500-1564) come indicato dalle lettere “R” e “P” ai lati dello scudo, inquadrate da esili nastri decorativi. La parete del cavetto è decorata da un raffinato motivo realizzato in *soprabianco* con ghirlanda a foglie bipartite.

Il piatto, insieme ad altri due molto simili, fu rinvenuto a Faenza durante degli sterri cittadini ed è riferibile a un unico servizio da credenza realizzato a Faenza per Rodolfo Pio da Carpi, vescovo della città dal 1528 al 1544. Rodolfo Pio rivestì importanti cariche in rappresentanza del governo pontificio in Romagna e dopo aver ricevuto il titolo di vescovo sotto il pontificato di papa Clemente VII continuò a distinguersi in varie missioni diplomatiche come nunzio fino a quando, divenuto cardinale nel 1537, per concessione di papa Paolo III, resse la marca di Ancona come legato. Oltre che per la ricca collezione di antichità classiche e la biblioteca greca e latina, il cardinale di Carpi è celebrato dalle fonti anche per essere stato un mecenate e un cultore delle arti (cfr. Rossi 2004; cfr. Franzoni 2006). Non è da escludere che l'attenzione da parte del prelado per il mondo classico e l'apprezzamento per un certo decorativismo mutuato da modelli incisi a *grottesche*, come testimoniano gli affreschi della sala delle Muse nel castello dei Pio, abbia influenzato anche la committenza del servizio in maiolica, caratterizzato appunto da *grottesche* di impareggiabile eleganza.

La decorazione che distingue l'ampia tesa del piatto è riferibile alla tipologia delle *grottesche monocrome*, realizzate in azzurro lumeggiato su fondo blu cupo, ed è apprezzabile per l'esecuzione raffinatissima. Questa tipologia decorativa, specie dal terzo decennio del Cinquecento, fa spesso da cornice a uno stemma e acquista una struttura formale e dispositiva sempre più rigorosa e minutamente calligrafica, in cui spesso trovano posto cornucopie, delfini, mascheroni, testine di amorini e vasi, come in questo caso. Questi servizi da credenze con *grottesche “stemmate”*, noti ben oltre i confini regionali, furono commissionati da importanti casati o prestigiosi prelati e fecero la fortuna di Faenza, come testimoniano alcuni esemplari superstiti conservati in collezioni pubbliche e private. Si ricorda ad esempio il servizio da credenza realizzato nel 1524 con stemma bipartito delle famiglie di Bindo Altoviti e

della moglie Fiammetta Soderini, che testimonia come il livello artistico e la maestria tecnica delle botteghe faentine trovassero il giusto apprezzamento da parte delle nobili famiglie, sempre più attente all'eleganza e alla ricchezza degli arredi domestici (cfr. Wilson 2004, p. 175).

Il *verso* del piatto è caratterizzato da una decorazione fitomorfa e geometrica, disposta su schema cruciforme, realizzata in monocromia blu e riconoscibile in una stilizzazione del motivo *alla porcellana*. Al centro è dipinto un cerchio tagliato in croce che all'interno di uno dei quattro settori porta una sorta di “valvola”, che ci aiuta a identificare il segno grafico nella rappresentazione di un pallone o di una bomba. Con ogni probabilità questo segno contraddistingue una specifica bottega faentina, ancora non rintracciata e per molti anni identificata dalla storiografia ceramica in quella di Ca' Pirota, anche se altri studi ipotizzano che si tratti semplicemente di un elemento decorativo accessorio o di un contrassegno comune di molta produzione italiana rinascimentale (cfr. Ravanelli Guidotti 1990, p. 276). (*Claudio Paolinelli*)

Bibliografia
Ravanelli Guidotti 1998, pp. 300-301; Ravanelli Guidotti 2001, p. 16.

VL17 (VL20)
Pietro dal Castel
Piatto *da pompa*, Forlì, secondo quarto del XVI secolo
Maiolica
Diametro 58 cm
Bologna, Museo Civico Medievale, inv. 1125
Provenienza: Bologna, Università

Il grande piatto da pompa presenta una ricca decorazione disposta a fasce concentriche a coronamento dello stemma centrale che campeggia nel cavetto. La fascia esterna che lambisce Forlo è decorata da un motivo *a candelabra* corrente realizzato con i toni dell'azzurro e disposto su di un fondale arancio. Le *candelabre*, costruite su polimorfici elementi scultorei, si compongono di mascheroni e girali vegetali che ricordano delicate figure umane e putti alati i cui corpi sono resi con delicati toni chiaroscurali. A interrompere l'andamento quasi concatenato delle *candelabre* si dispongono in modo cruciforme quattro clipei nei quali si stagliano tre busti maschili e uno femminile, ritratti di profilo e accompagnati dalle diditure: BALI / SADO, CARLO (?), CESARO / AGVSTO, VIVA / IVLIA.D. Nella fascia mediana, lungo la parete del

cavetto, si svolge una complessa decorazione *a trofei* resi con i toni dell'azzurro su un fondo turchino scuro. Insieme ai trofei militari identificati da corazze, panoplie, gambali, scudi ed elmi, si inseriscono nella ricca e fantasiosa composizione anche strumenti musicali, oggetti d'uso comune ed elementi bizzarri come un cherubino dalle lunghe orecchie lanceolate, una mano deforme, un insolito volto celato all'interno di un oggetto emisferico e una cartella con inscritto VEI / CAP.A. Ma a caratterizzare e a rendere di estremo interesse questa maiolica, è un cartiglio in cui l'autore ha voluto lasciare il proprio nome: “pietro Dal / Castel / fecie”.

Al centro del cavetto, delimitato da una breve fascia decorata da piccole volute in arancio e in *soprabianco*, campeggia uno stemma non ancora identificato e avvicinato a quello della famiglia Farnese anche se con colori invertiti. Lo stemma gigliato è affiancato dalle lettere “F” e “M” graffite sul blu di fondo e incorniciate da nastri svolazzanti resi in modo prospettico. Al di sotto della campitura di colore blu scuro che occupa lo scudo si intravede un altro stemma caratterizzato da due spade incrociate sormontate forse da una stella, recentemente identificato con quello della famiglia Zampeschi di Forlì, signori di Forlimpopoli.

Il dibattito critico sull'attribuzione di quest'opera, da considerarsi uno dei capolavori della maiolica italiana, si è spesso basato sui confronti stilistici con le produzioni di Faenza e Casteldurante dei primi anni del Cinquecento, portando a prediligere quest'ultimo centro marchigiano per la presenza inequivocabile della segnatura del toponimo “Castel” apposto dal maiolicaro. Anche se in passato autorevoli studiosi quali Ballardini e Liverani, ipotizzando anche la probabile esistenza di un artista proveniente da Castelbolognese, propendevano per una produzione di ambito faentino, con il tempo si è consolidata l'attribuzione a Casteldurante, rafforzata anche dal fatto che nel piccolo centro metaurens le indagini archivistiche segnalano la presenza di numerosi maiolicari di nome Pietro. Oggi grazie a uno studio attento e approfondito di Carola Fiocco e Gabriella Gherardi, è plausibile credere che si tratti di un'opera realizzata a Forlì da quel “Petrus” impegnato anche nei lavori di realizzazione del pianico maiolicato della cappella Lombardini in San Francesco Grande (cfr. Gardelli 1993, pp. 49-57), in base a numerosi confronti stilistici e riscontri documentari. In effetti, sono particolarmente evidenti i legami tra la figura della Giuditta inserita in

una *candelabra* del piatto conservato a Bologna e quella della Giuditta presente al centro di un piatto conservato a Forlì e siglato FA[TA] I[N] FOR[LI] (cfr. Fabbri 1977, n. 169, p. 40). Inoltre, nel modo di realizzare i trofei, in monocromia su fondo blu ombreggiati in diversi toni dello stesso colore, è possibile trovare le maggiori corrispondenze, permettendo inoltre di rintracciare un primo nucleo di opere attribuibili a “Petrus” e alla sua bottega in Forlì, forse da rintracciare nel quartiere cittadino del Castello. (*Claudio Paolinelli*)

Bibliografia
Ravanelli Guidotti 1985, p. 114; Leonardì 2002, p. 63; Fiocco, Gherardi 2004a, p. 145.

VL18 (VL20)
Bacile, Faenza, secondo quarto del XVI secolo
Maiolica
Diametro 44,5 cm circa
Parma, Galleria Nazionale, Camera di San Paolo, inv. 1583

Il bacile ha una larga tesa orizzontale decorata a *grottesche* e un ampio cavetto istoriato. Al centro del cavetto si dispiega la scena con la *Circoncisione di Cristo*, inserita in un fondale architettonico tratta da un'incisione di Albrecht Dürer della serie della *Vita della Vergine* (cfr. Thornton 2004). Rispetto al modello incisorio il pittore maiolicaro ha adottato personali soluzioni stilistiche dettate dalle esigenze spaziali della superficie circolare del piatto, disponendo la complessa composizione su di un ampio pavimento reso in modo prospettico dalla griglia scorciata che ne evidenzia l'ammattonato. I personaggi che circondano il Cristo Bambino risultano meno serrati rispetto all'incisione düreriana, che vede più figure affollare l'intera scena disposta verticalmente all'interno di un quadro prospettico spaziale connotato nella parte superiore da un'ampia volta tagliata. La scena, definita ai lati dalle imponenti figure del personaggio reggicandela e della Vergine stante, è caratterizzata anche da una ricercata sequenza cromatica, che coinvolge il ricco fondale dove un complesso gioco di racemi corona un arco centrale.

La parete del cavetto è decorato da un raffinato motivo realizzato in *soprabianco* con ghirlanda a foglie bipartite. La decorazione che caratterizza l'ampia tesa del piatto è riferibile alla tipologia delle *grottesche monocrome*, realizzate in azzurro lumeggiato su fondo blu cupo, e si caratterizza

per l'esecuzione raffinatissima. Questa tipologia decorativa, specie dal terzo decennio del Cinquecento, fa spesso da cornice a uno stemma o a una raffigurazione istoriata e acquista una struttura dispositiva sempre più rigorosa e minutamente calligrafica, in cui spesso trovano posto cornucopie, delfini, mascheroni, testine di amorini e vasi, come in questo caso. La *grottesca faentina* attinse i repertori decorativi soprattutto da modelli incisi e da modelli niellistici e comparve ancora in modo del tutto precoce già negli anni ottanta del Quattrocento, sviluppandosi poi con toni policromi e culminando negli anni trenta del Cinquecento nella ben più nota e diffusa *grottesca monocroma* su smalto *berrettino*. Questa tipologia decorativa fece la fortuna di Faenza, come testimoniano i numerosi esemplari conservati in collezioni pubbliche e private commissionati da famiglie nobili italiane e straniere che vollero spesso il proprio stemma di famiglia coronato da *grottesche monocrome* blu (cfr. Ravanelli Guidotti 1998, pp. 284-293).

Il *verso* del piatto è caratterizzato da una decorazione fitomorfa e geometrica, disposta su più fasce concentriche, realizzata in monocromia blu e riconoscibile in una stilizzazione del motivo *alla porcellana*. (*Claudio Paolinelli*)

Bibliografia
Bandini 2007.

VL19 (VL20)
Bottega di Guido Durantino
Coppa con Viaggio di Enea in Italia, Urbino, 1528-1530 circa
Maiolica
Diametro 25,4 cm, altezza 3,2 cm
Bologna, Museo Civico Medievale, inv. 954
Provenienza: Bologna, Università

La coppa istoriata presenta una scena centrale inserita all'interno di un fondale architettonico inquadrato da panneggi cadenti ai lati come fosse una quinta teatrale. Lo spazio in secondo piano è scandito da una sorta di scatola prospettica, caratterizzata da tre grandi porte trabeeate con modanature aggettanti, chiusa in alto da un soffitto a cassettoni. Le porte laterali, fortemente scorciate e ricche di effetti chiaroscurali dati dalle ombre tagliate all'interno dei fornicì, inquadrano cinque figure disposte sedute attorno a una mensa circolare, particolarmente bassa e decorata da protomi caprine con festoni. La scena è riconducibile a un modello incisorio di Marcantonio Raimondi detta del *Quos ego* com-

La coppa istoriata presenta una scena centrale inserita all'interno di un fondale architettonico inquadrato da panneggi cadenti ai lati come fosse una quinta teatrale. Lo spazio in secondo piano è scandito da una sorta di scatola prospettica, caratterizzata da tre grandi porte trabeeate con modanature aggettanti, chiusa in alto da un soffitto a cassettoni. Le porte laterali, fortemente scorciate e ricche di effetti chiaroscurali dati dalle ombre tagliate all'interno dei fornicì, inquadrano cinque figure disposte sedute attorno a una mensa circolare, particolarmente bassa e decorata da protomi caprine con festoni. La scena è riconducibile a un modello incisorio di Marcantonio Raimondi detta del Quos ego come per l'esecuzione raffinatissima. Questa tipologia decorativa, specie dal terzo decennio del Cinquecento, fa spesso da cornice a uno stemma o a una raffigurazione istoriata e acquista una struttura dispositiva sempre più rigorosa e minutamente calligrafica, in cui spesso trovano posto cornucopie, delfini, mascheroni, testine di amorini e vasi, come in questo caso. La grottesca faentina attinse i repertori decorativi soprattutto da modelli incisi e da modelli niellistici e comparve ancora in modo del tutto precoce già negli anni ottanta del Quattrocento, sviluppandosi poi con toni policromi e culminando negli anni trenta del Cinquecento nella ben più nota e diffusa grottesca monocroma su smalto berrettino. Questa tipologia decorativa fece la fortuna di Faenza, come testimoniano i numerosi esemplari conservati in collezioni pubbliche e private commissionati da famiglie nobili italiane e straniere che vollero spesso il proprio stemma di famiglia coronato da grottesche monocrome blu (cfr. Ravanelli Guidotti 1998, pp. 284-293).

posta da più brani dedicati a episodi dell'*Eneide* e ripresi spesso dai maiolicari urbinate della prima metà del Cinquecento (cfr. Oberhuber 1978, XIV, n. 352; Christie's 2008, p. 38). La figura centrale è Didone ritratta nell'atto di trattenere il piccolo Ascanio tra le braccia mentre si rivolge a Enea che siede alla sua destra. Gli altri personaggi, sempre panneggiati, sono stati inseriti all'interno della scena non rispettando il modello grafico che vede l'offerente alla sinistra di Didone precedere la figura con copricapo. L'autore di questa importante maiolica ha rielaborato la fonte incisoria con estrema libertà inserendo al posto del tripode con gambe leonine una mensa circolare e molto bassa che permette al piccolo Ascanio di appoggiarvi i piedi. In primo piano è adagiato a terra un agnelo dalla lunga coda, con probabile riferimento sacrificale, ma che non si trova nel modello di Raimondi. L'elegante composizione si inserisce nel panorama della produzione istoriata di Urbino del terzo decennio del Cinquecento e si avvicina ai modi della bottega di Guido Durantino, maiolicaro prolifico, originario di Casteldurante, già presente nella città ducale nel 1519 e morto nel 1576 (cfr. Fiocco Gherardi 2004c, p. 212). Anche se presso Durantino lavorò il noto maiolicaro urbinato Nicola di Gabriele Sbraghe (cfr. Negroni 1985), che si firma nella sua bottega in un'opera datata 1528 e conservata al Museo Nazionale del Bargello (cfr. Conti 1971, n. 186), è da escludere un suo coinvolgimento nella realizzazione di questo piatto, come proposto in passato. La bottega di Guido Durantino fu una delle maggiori del panorama rinascimentale urbinato e presso di lui lavorarono diversi pittori, di cui si possono riconoscere i tratti distintivi pur non conoscendone i nomi. Dopo la metà del secolo Durantino assunse l'appellativo di “Fontana”, che poi trasmise ai figli di cui si ricorda il più famoso, Orazio.

L'iconografia del *Viaggio di Enea in Italia* è stata ripresa anche in altre importanti maioliche, sempre attribuibili a maiolicari urbinate vicini alla bottega di Guido Durantino: la coppa datata 1526 conservata al British Museum di Londra e il piatto datato 1536 nello Schlossmuseum di Stoccarda.

Sul *verso* della coppa, all'interno del piede, con un'elegante grafia dai caratteri longilinei è tracciata la legenda: “Quando Anea uene / in Italia”. (*Claudio Paolinelli*)

Bibliografia

La coppa istoriata presenta una scena centrale inserita all'interno di un fondale architettonico inquadrato da panneggi cadenti ai lati come fosse una quinta teatrale. Lo spazio in secondo piano è scandito da una sorta di scatola prospettica, caratterizzata da tre grandi porte trabeeate con modanature aggettanti, chiusa in alto da un soffitto a cassettoni. Le porte laterali, fortemente scorciate e ricche di effetti chiaroscurali dati dalle ombre tagliate all'interno dei fornicì, inquadrano cinque figure disposte sedute attorno a una mensa circolare, particolarmente bassa e decorata da protomi caprine con festoni. La scena è riconducibile a un modello incisorio di Marcantonio Raimondi detta del Quos ego come per l'esecuzione raffinatissima. Questa tipologia decorativa, specie dal terzo decennio del Cinquecento, fa spesso da cornice a uno stemma o a una raffigurazione istoriata e acquista una struttura dispositiva sempre più rigorosa e minutamente calligrafica, in cui spesso trovano posto cornucopie, delfini, mascheroni, testine di amorini e vasi, come in questo caso. La grottesca faentina attinse i repertori decorativi soprattutto da modelli incisi e da modelli niellistici e comparve ancora in modo del tutto precoce già negli anni ottanta del Quattrocento, sviluppandosi poi con toni policromi e culminando negli anni trenta del Cinquecento nella ben più nota e diffusa grottesca monocroma su smalto berrettino. Questa tipologia decorativa fece la fortuna di Faenza, come testimoniano i numerosi esemplari conservati in collezioni pubbliche e private commissionati da famiglie nobili italiane e straniere che vollero spesso il proprio stemma di famiglia coronato da grottesche monocrome blu (cfr. Ravanelli Guidotti 1998, pp. 284-293).

Ravanelli Guidotti 1983, p. 467; Ravanelli Guidotti 1985, p. 138.

VL20 (VL205)
Nicola di Gabriele di Sbraghe (attribuito) (Urbino, 1480?-1547?)
Piatto con Perseo e Medusa, Urbino, 1528-1535 circa
Maiolica
Diametro 28 cm
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche, inv. 10569

Il piatto presenta un'ampia tesa orizzontale e un cavetto poco profondo su cui è rappresentata una vivace scena con Perseo ritratto nell'atto di tagliare la testa a Medusa inserite entro un fondale architettonico caratterizzato da un maestoso arco. L'opera, giunta al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza nel 1960 grazie a una donazione privata, è riconducibile a una bottega urbinato attiva nei primi anni del terzo decennio del XVI secolo. All'epoca dell'ingresso dell'opera nelle collezioni faentine, l'attribuzione del piatto all'urbinate Nicola *Pellipario* venne suggerita dal “disegno corretto a contorno solido e condotto senza incertezze” (Liverani 1960, p. 139); ma a oggi, anche in seguito alle fondamentali indagini archivistiche condotte da Franco Negroni (cfr. Negroni 1985), che hanno fatto luce sulla vera identità di Nicola da Urbino, gli studiosi riconducono più prudentemente alla cerchia di questo artista maiolicaro un consistente numero di opere sovente attribuite alla sua mano e caratterizzate dal nitore della composizione, come in questo caso (cfr. Giardini 1991; cfr. Wilson 2007, p. 14). A Nicola di Gabriele di Sbraghe, nativo di Urbino (1480?-1547?), vengono attribuiti grandi servizi anche se non firmati o datati, tra cui si ricorda quello Correr dell'omonimo museo veneziano e quello per Isabella d'Este Gonzaga, marchesa di Mantova e suocera del duca di Urbino.

La spazialità della composizione pittorica scandita da architetture classiche è sicuramente un elemento distintivo della produzione istoriata urbinato degli anni venti e trenta del Cinquecento, così come l'abilità nel rendere lo spazio realmente profondo all'interno della circolarità del piatto (cfr. Manara 2000, p. 87). Nel nostro caso la resa spaziale, pur efficace, risulta slegata dalla parte figurativa in cui le immagini umane e animali sembrano sovrapporsi.

In seguito a recenti studi sulle rappresentazioni architettoniche in maiolica si è potuto riconoscere nell'arco trionfale posto sul

Il piatto presenta un'ampia tesa orizzontale e un cavetto poco profondo su cui è rappresentata una vivace scena con Perseo ritratto nell'atto di tagliare la testa a Medusa inserite entro un fondale architettonico caratterizzato da un maestoso arco. L'opera, giunta al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza nel 1960 grazie a una donazione privata, è riconducibile a una bottega urbinato attiva nei primi anni del terzo decennio del XVI secolo. All'epoca dell'ingresso dell'opera nelle collezioni faentine, l'attribuzione del piatto all'urbinate Nicola Pellipario venne suggerita dal “disegno corretto a contorno solido e condotto senza incertezze” (Liverani 1960, p. 139); ma a oggi, anche in seguito alle fondamentali indagini archivistiche condotte da Franco Negroni (cfr. Negroni 1985), che hanno fatto luce sulla vera identità di Nicola da Urbino, gli studiosi riconducono più prudentemente alla cerchia di questo artista maiolicaro un consistente numero di opere sovente attribuite alla sua mano e caratterizzate dal nitore della composizione, come in questo caso (cfr. Giardini 1991; cfr. Wilson 2007, p. 14).

fondale del piatto il disegno originale del palazzo Belvedere sul cortile della Pigna costruito da Bramante a Roma attorno al 1505, confermando la sempre maggior attenzione dei maiolicari urbinate verso modelli grafici (cfr. Mallet 2002) di architettura contemporanea e antica (il disegno della partitura inferiore del palazzo romano è contenuto nel *Codice Corner* [f. 44] al Soane's Museum di Londra ed è attribuito ad allievi della scuola di Bramante; cfr. Manara 2001, p. 79). L'autore della maiolica ha rielaborato il modello grafico trasformando il portone centrale in un profondo vano arcuato e arricchendo la struttura con un'elegante balaustra e con le statue di Ercole e Giuditta all'interno delle due nicchie laterali. La maestria del maiolicaro nel riprodurre l'impianto prospettico del modello grafico è evidente in alcuni accorgimenti che riescono a ristabilire un nuovo equilibrio compositivo più adatto alla forma del piatto, come l'aver fatto coincidere la cornice dell'arco con lo spigolo del cavetto per amplificarne la spazialità. Questo tipo di accorgimenti e la cromia squillante dei personaggi, in netto contrasto con i toni omogenei del fondale architettonico, avvicinano l'opera a un gruppo di maioliche più tarde attribuite a Nicola da Urbino.

Sul retro del piatto, sottolineato da filettature gialle, campeggia al centro del cavetto la scritta in bruno “Chomo preso taglio / il capo a medusa”. (*Claudio Paolinelli*)

Bibliografia
Liverani 1960, p. 139.

VL21 (VL206)
Tagliere per servizio da puerpera, Casteldurante, 1530 circa
Maiolica
Diametro 20,5 cm, altezza 2,5 cm
Bologna, Museo Civico Medievale, inv. 941.b
Provenienza: Bologna, Università

Il tagliere presenta un'ampia superficie piatta decorata al centro dalla vigorosa figura di Apollo sul carro del sole che si staglia su di un fondale reso a tratti veloci e paralleli dalle tinte blu e gialle. La divinità incidente a sinistra, tratta da un'incisione di Gian Giacomo Caraglio, è ritratta ritta intenta a trattenere con la mano destra le redini, legate al rostro del carro, mentre con la mano sinistra regge una sottile verga. L'Apollo, dal capo laurato, ha un ampio pannello svolazzante alle spalle e il corpo possente evidenziato dalla muscolatura definita e lumeggiata con delicati toc-

chi di bianco. Il bordo leggermente rialzato separa il centro del tagliere dal breve orlo decorato con un traliccio continuo fogliato con ghiande. Sul verso, orlato da un motivo ad archetti intrecciati, campeggia una cartella contornata da un motivo a nodi e volute stilizzate in cui è racchiusa la scritta augurale MASCHIO.

Il tagliere, ascrivibile alla produzione di Casteldurante e realizzato da un maiolicaro vicino alla cerchia di Nicola da Urbino nei primi anni del terzo decennio del XVI secolo, fa parte di un servizio da puerpera di cui nello stesso museo bolognese si conserva una bella scodella decorata sull'orlo con lo stesso motivo ad archetti intrecciati. Al centro della scodella campeggia la rappresentazione della nascita di Adone mentre viene partorito dalla madre Mirra in sembianze di albero, assistita da Lucina, che nella tradizione mitologica romana è la principale ausiliaria del parto. L'esterno della scodella, che si caratterizza per l'alto piede, è decorato da una distesa acqua in cui nuotano tre tritoni e un amorino. Il soggetto istoriato della scodella è un evidente richiamo all'utilizzo di questo particolare genere di oggetti, tutti insieme chiamati *tazza da impallata* o semplicemente *impallata*. Con tale espressione si definiva anche la puerpera, la quale dopo il parto veniva fatta giacere su di un sacco di paglia, detto *paglione*, che dopo un periodo di quarantena veniva bruciato. Inoltre si definiva *impagliata* anche la stanza in cui giaceva la puerpera, in quanto ogni fessura veniva "sigillata" usando la paglia, quindi *impagliata*, per preservare la salute della donna (cfr. Cioci 1982, p. 256). L'*impallata*, o tazza da parto, è un servizio di maiolica che si offriva alla puerpera per il suo primo pasto a letto. Il servizio era costituito da diversi elementi, sovrapposti l'uno all'altro a formare un oggetto apparentemente unico. Nel suo celebre trattato *Li tre libri dell'arte del vasaio*, databile alla fine degli anni cinquanta del Cinquecento, Cipriano Piccolpasso disegna e descrive i "cinque pezzi de che si compone la schudella da Donna di parto" (cfr. Bartolomei 1988, p. 53). Il servizio risulta composto da una scodella, adatta a contenere zuppa o brodo, sopra la quale si collocava il tagliere sormontato dall'*ongaresca*, una sorta di ciotola atta a coprire, quando capovolta, le pietanze. Al culmine della composizione si disponeva una saliera munita di apposito coperchio (cfr. Crainz 1986, p. 10). L'intero repertorio iconografico dei due elementi del servizio da puerpera del Museo Civico Medievale di Bologna è stato idea-

to e realizzato quale "segno" di buon auspicio per il nascituro al quale, se maschio, si auguravano la bellezza di Adone e la forza di Apollo. (Claudio Paolinelli)

Bibliografia

Bandini 1996, p. 59; Musacchio 1999, p. 143.

VI.22 (VI.207)

Bottega di Mastro Giorgio Andreoli
Piatto con putti danzanti, Gubbio, 1530-1535
Maiolica a lustro
Diametro 25,3 cm
Pesaro, Musei Civici, Collezione Domenico Mazza, acquisto 1857, inv. 4274

Il piatto presenta un'ampia tesa orizzontale e un cavetto poco profondo su cui è rappresentata una scena con nove putti danzanti inseriti entro un fondale architettonico caratterizzato da un cortile chiuso su tre lati con archi bugnati e una loggia trabeata a tre aperture scandite da due colonne. Al di fuori della loggia è dipinto un paesaggio reso con tinte blu. La scena rappresentata è tratta da un'incisione di Marcantonio Raimondi, a sua volta derivata da un disegno di Raffaello (cfr. Oberhuber 1978, XXVI, pp. 215-116, n. 217), ma non ricalca perfettamente il modello incisivo in quanto in quest'ultimo sono presenti le ali degli amorini e le teste sono ruotate in modo differente. La scena, realizzata con le stesse variazioni architettoniche ben più complesse. Il retro è decorato da piccoli elementi fitomorfi realizzati a lustro. (Claudio Paolinelli)

Il piatto presenta un'ampia tesa orizzontale e un cavetto profondo su cui è rappresentata una scena con nove putti danzanti inseriti entro un fondale architettonico caratterizzato da un cortile chiuso su tre lati con archi bugnati e una loggia trabeata a tre aperture scandite da due colonne. Al di fuori della loggia è dipinto un paesaggio reso con tinte blu. La scena è tratta da un'incisione di Marcantonio Raimondi, a

Corvino (1485-1490 circa) conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (cfr. Balla 2008, pp. 122-124) e una mattonella del pavimento della chiesa dei Piattelletti in Fano (1501), conservata nelle collezioni del Museo del Palazzo di Venezia a Roma (cfr. Giardini 1996, p. 19). Nelle maioliche rinascimentali è consuetudine trovare rappresentati putti o amorini atteggiati in situazioni giocose, ma anche inseriti all'interno di composizioni a grottesche o isolati al centro di piatti, specie nelle produzioni di Faenza e del ducato di Urbino. In particolare, circa la produzione lustrata della bottega di Mastro Giorgio a Gubbio, si trovano soggetti analoghi con putti intenti a giocare o amorini inseriti in ricche composizioni di trofei in piatti datati agli anni venti del Cinquecento, come ad esempio un piatto del Petit Palais di Parigi (cfr. Ravanelli Guidotti 2006, p. 59) e un piatto del Museo Civico di Arezzo (cfr. Mattei, Cecchetti 1995, p. 119). Nello specifico, tuttavia, si è di fronte a un piatto istoriato, databile ai primi anni trenta del Cinquecento, vicino ai modi di Francesco Xanto Avelli e della sua bottega, come ad esempio dimostra il confronto con un piatto della Wallace Collection di Londra, che riprende lo stesso tema iconografico (cfr. Mallet 2007, p. 84). In questo caso però, come anche nel piatto con girtondo di putti dell'Ashmolean Museum di Oxford (cfr. Wilson 2003, p. 36), il modello incisivo è stato riprodotto in modo più calligrafico e inserito in ambientazioni architettoniche ben più complesse. Il retro è decorato da piccoli elementi fitomorfi realizzati a lustro. (Claudio Paolinelli)

Bibliografia

Fiocco, Gherardi, Terenzi 2004, p. 403.

VI.23 (VI.208)

Piatto con putti danzanti, Urbino, 1530-1535 circa
Maiolica
Diametro, 23 cm
Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica, inv. 2740c

Il piatto presenta un'ampia tesa orizzontale e un cavetto profondo su cui è rappresentata una scena con nove putti danzanti inseriti entro un fondale architettonico caratterizzato da un cortile chiuso su tre lati con archi bugnati e una loggia trabeata a tre aperture scandite da due colonne. Al di fuori della loggia è dipinto un paesaggio reso con tinte blu. La scena è tratta da un'incisione di Marcantonio Raimondi, a

sua volta derivata da un disegno di Raffaello, ma non ricalca perfettamente il modello incisivo in quanto in quest'ultimo sono presenti le ali degli amorini e le teste sono ruotate in modo differente (cfr. Oberhuber 1978, XXVI, pp. 215-116, n. 217). La scena, realizzata con le stesse variazioni rispetto al modello grafico e inserita nella medesima ambientazione architettonica, compare anche in un altro piatto conservato nei Musei Civici di Pesaro, privo dell'ampia tesa decorata con motivo a *soprabianchi* e della griglia prospettica sul pavimento che ne evidenzia l'ammattonato (cfr. Mancini Della Chiara 1979, n. 144). Il soggetto rappresentato, la danza o il gioco di putti, è uno dei temi maggiormente trattati dalla cultura rinascimentale, soprattutto di tipo alchemico e neoplatonico (cfr. Fiocco, Gherardi, Terenzi 2004, p. 403). Spesso i giochi infantili rappresentati in diverse situazioni alludono alla metafora alchemica del *ludus puerorum*, secondo cui il difficile processo alchemico sarebbe in realtà un gioco da bambini per chi possiede la "chiave" dell'interpretazione delle leggi della natura e ha compreso come comportarsi.

Nelle maioliche rinascimentali è consuetudine trovare rappresentati putti o amorini atteggiati in diverse situazioni giocose ma anche inseriti all'interno di composizioni a grottesche o isolati al centro di piatti, specie nelle produzioni di Faenza, di Deruta e del Ducato di Urbino (cfr. Rackam 1940, n. 752; Wilson 2002, p. 119). Nello specifico però si è di fronte a un piatto istoriato, databile ai primi anni trenta del Cinquecento di produzione urbinata, che trova confronto anche con un'opera di Francesco Xanto Avelli, conservata alla Wallace Collection di Londra (cfr. Mallet 2007, p. 84) e con un piatto dell'Ashmolean Museum di Oxford (cfr. Wilson 2003, p. 36), dove però il modello incisivo è stato riprodotto in modo più calligrafico e inserito in ambientazioni architettoniche ben più complesse. Il soggetto del piatto di Torino, così come quello di Pesaro, si ritrova con le stesse variazioni anche in una coppa in vetro dipinto di produzione veneziana della metà del XVI secolo conservata nelle collezioni del Petit Palais di Parigi (cfr. Barbe et alii 2008).

A caratterizzare il piatto è l'ampia tesa decorata con motivi fitomorfi in *soprabianco*, singolare decorazione in largo uso a Urbino, come ricordato nel trattato *Li tre libri dell'arte del vasaio* di Cipriano Piccolpasso, ma conosciuta anche nelle botteghe di Venezia, Deruta e Faenza. Lornato bianco sopra bianco, in cui lo smalto bianco si

distacca dalla colorazione di base resa con una tonalità più scura o opaca, sembra essersi diffusa nelle botteghe di Urbino e degli altri centri di produzione del suo ducato intorno al 1520. (Claudio Paolinelli)

Bibliografia

Conti 1973, tav. CLVIII.

VI.24 (VI.209)

Bottega di Guido Durantino
Coppa con putti danzanti, Urbino, 1535 circa
Maiolica
Diametro 27 cm, altezza 5,2 cm
Modena, Galleria Estense, inv. 1996
Provenienza: Collezione Estense

La coppa istoriata presenta una scena centrale con putti danzanti, inserita all'interno di un complesso fondale architettonico costituito da più edifici resi in modo prospettico e caratterizzati da numerose aperture di logge, balconi e porticati che creano evidenti effetti chiaroscurali. L'attenzione con cui sono stati resi numerosi particolari architettonici quali cornici, marcapiani e bugnati su superfici fortemente scorciate denota una certa maestria del pittore, che è stato in grado di distribuire sapientemente i toni scuri della rigida costruzione spaziale e le calde tinte dei corpi putti in primo piano.

La scena centrale presenta undici putti ignudi disposti a formare un cerchio e ritratti nell'atto di danzare al suono di due musicisti posti su di un alto piedistallo alle loro spalle. Un putto stante, all'estremità destra della rappresentazione, trattiene a sé un vessillo svolazzante e si volge verso i suoi compagni quasi a invitarli a seguirlo. I corpi dei putti sono resi con toni sfumati e le muscolature prendono forma grazie a una fonte luminosa incidente da sinistra che ne sottolinea i volumi e proietta a terra ombre evanescenti.

Il soggetto della coppa riprende il tema rinascimentale di vasta fortuna iconografica del *ludus puerorum*. Con molta probabilità il modello per il soggetto di questa coppa, pur non essendo ancora identificato, trova origine in un disegno di Raffaello poi veicolato da un'incisione di Marcantonio Raimondi e rielaborato da Aldegrever con aggiunte di Cesare Remondino. È tuttavia plausibile credere che per certe rappresentazioni più che una fonte raffaellesca si sia guardato a un modello xilografico attinto dall'esperienza della scultura in avorio e della miniatura gotica che continuano a influenzare gli illustratori delle edizioni a stampa per i primi decenni del Cin-

quecento (cfr. Ravanelli Guidotti 2006, p. 59). Anche in questo caso la danza di putti può essere intesa come un gioco infantile che allude a una metafora, secondo cui il difficile processo alchemico sarebbe in realtà un gioco da bambini per chi possiede la "chiave" dell'interpretazione delle leggi della natura e ha compreso come comportarsi.

Nelle maioliche rinascimentali è consuetudine trovare rappresentati putti o amorini in diverse situazioni giocose intesi a suonare o in atteggiamenti ambigui come ad esempio in un noto piatto realizzato a Casteldurante nel 1531 conservato nelle collezioni dell'Hermitage (cfr. Ivanova 2003, p. 120, n. 106).

Se in tutto il ducato di Urbino, e in particolare nei centri di Urbino, Casteldurante, Pesaro e Gubbio, l'istoriato rinascimentale trova un maggior radicamento, è la scuola di Guido Durantino, a cui si attribuisce questa coppa, una delle principali botteghe di produzione di istoriato su vasta scala. A Guido Durantino, già presente nella città ducale nel 1519 e morto nel 1576, e alla sua bottega si deve per alcuni decenni la formazione di esperti maiolicari che esportarono lo stile urbinata in altre regioni italiane (cfr. Fiocco, Gherardi 2004c, p. 212). (Claudio Paolinelli)

Bibliografia

Le ceramiche 2000, p. 118.